

## CINETICA, PROGRAMMATTA E MOLTIPLICATA. UN'ARTE ANTESIGNANA. OVVERO DI UN'ARTE DEMOCRATICA PER UNA VERIFICA ATTUALE

di Anna Guillot

Preceduta dalle prove di László Moholy-Nagy e del Bauhaus, indagata prima ancora da Duchamp, Dadaismo e Futurismo, la dimensione "tempo", e in generale l'idea di "instabilità", connota, tra gli anni cinquanta e i sessanta del Novecento, le cosiddette Nuove Tendenze<sup>1</sup>, ovvero un'arte "cinetico-programmata" incentrata su percezione e movimento, ricercata da artisti italiani, jugoslavi, francesi e sudamericani.

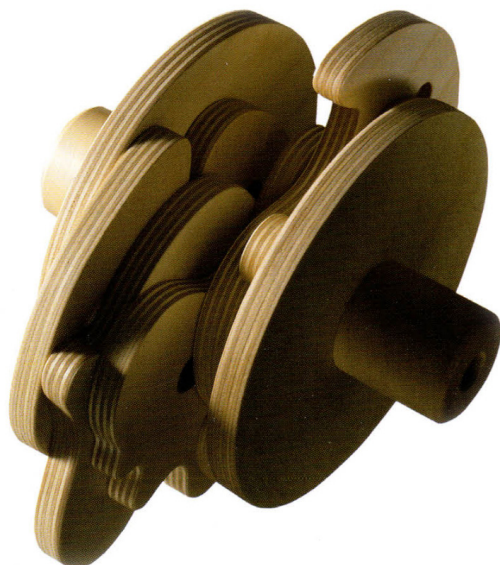
In un tutt'uno con le intenzioni dei singoli artisti e dei gruppi circa il proprio *modus operandi*, la quarta dimensione come dato caratterizzante di quanto accadeva nel decennio 1958/68<sup>2</sup>, non era però esaustiva da sola nel rendere definibili le istanze del movimento NT<sup>3</sup> attraverso il generico riferimento al cinetismo – il che se tradotto nella denominazione dell'area di ricerca con Arte cinetica sarebbe risultato concettualmente monco. Si rendeva dunque indispensabile precisare la nozione di "programmazione", ovvero di un concetto ricco di implicazioni e risvolti – di carattere tecnologico-scientifico, e di sviluppi connessi al sociale –, indicativo delle attitudini esplorative, di metodologia e ricerca attiva dei soggetti impegnati. Nel 1962 l'enunciazione "Arte programmata" titolava ufficialmente una mostra curata da Bruno Munari presso i Centri Olivetti di Milano e Venezia. La nozione programmatica precisava così definitivamente e al meglio il contenuto e la destinazione della dicitura di Arte cinetica, ritenuta non puntuale, integrandola con Programmata per nominare un'arte che apriva in modo sistematico ad un nuovo tipo di esplorazione della percezione e a un

diverso rapporto con la fruizione, a un'indagine tutta da pianificare che faceva leva su un processo di oggettivazione dei contenuti sensoriali e della percezione estetica. Umori dissonanti e situazioni contraddittorie, seppure di fatto culminate nelle affermazioni alla Biennale di Venezia e Documenta di Kassel (1968)<sup>4</sup> dopo le numerose mostre europee realizzate tra il '62 e il '65, permeavano gli eventi di quel particolare momento culturale, politico ed economico – anni di grande crescita del Paese –, ma nonostante una certa riluttanza ideologica da parte dei membri delle Nuove Tendenze verso il clima positivo del momento, lo stato di cose risultava assai incentivante rispetto al complesso delle attività produttive ed espositive dei singoli e dei gruppi dell'Arte cinetica e programmata. Per quanto negli anni '30 Bruno Munari operasse già sul cinetismo introducendo gradualmente il concetto di programmazione, nonostante cosa analoga verso la metà degli anni '50 facesse Enzo Mari supportato da Danese e pochi anni dopo a Parigi uscisse il *Manifesto Giallo*, in cui Victor Vasarely riordinava le sue intuizioni in una teoria visuale e nella formulazione di un linguaggio pittorico incentrato sulla combinazione di unità plastiche<sup>5</sup>, l'impatto determinante capace d'imporre la nuova visione veniva segnato soltanto tra il 1959 e il '64 dalla costituzione dei Gruppi: T e MID a Milano, N a Padova, 1, '63, e Operativo R a Roma, Equipo 57 in Spagna, Zero in Germania, Motus e GRAV in Francia.

Cosa volevano sostanzialmente questi artisti bene organizzati e sostenuti da Matko Meštrović a Zagabria,

da Denise René a Parigi, da Munari ed Eco, Olivetti e Danese, a Milano? – si chiedeva Lea Vergine presentando l'Arte cinetica e programmata 20 anni dopo come "ultima avanguardia" –: "[...] Distruggere un sistema di comunicazione e insediare un altro, si potrebbe sintetizzare rozzamente [...]"<sup>6</sup>, decretava argomentando. Il progetto alternativo delle nuove tendenze puntava sulla coincidenza del linguaggio con l'ideologia, della riflessione teorica con la didattica. I termini della propria realizzazione facevano leva su studi, discussioni, confronti, seminari, manifesti, mostre. Così l'artista, nonostante gli oggettivi condizionamenti delle proprie possibilità d'intervento nella struttura socio-culturale, sceglieva di condurre un'operazione didattica e demistificatoria tentando una vera e propria "scienza dell'arte" incentrata sulla visione, volta a valorizzare il processo e scardinare i luoghi comuni ponendosi in conflitto. Come è intuibile, l'affermazione del cambiamento non sarà dunque cosa né facile da ottenere né priva di intenso e duro lavoro<sup>7</sup>. Guardando alle evoluzioni dei fatti si potrebbe dire che dalle iniziali posizioni di un progetto incentrato su cinetismo e programmazione – un progetto che con impegno entrava in circolo e perseguendo una linea di coerenza penetrava nel sociale anche come espressione di una nuova economia – fino alla sua riuscita ed estensione all'idea di un'arte "moltiplicata", un'arte davvero accessibile dunque, il passo sia stato per così dire breve. Il clima di nuova produttività avviato nel Paese negli anni '60 non solo lo consentiva ma era decisamente favorevole. Ma come dall'Arte cinetica e programmata si perviene all'Arte moltiplicata? Proprio l'operazione che Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Grazia Varisco, costituiti in Gruppo T, conducevano nei primi anni '60 con l'editore Bruno Danese dava modo a Munari di scrivere di una serie di oggetti nuovi, prodotti in dieci copie<sup>8</sup>, capaci di determinare un effettivo interesse da parte del pubblico e in grado di "intaccare il preconetto del pezzo unico"<sup>9</sup>. Grazie a quel fermento diffuso – il tempo del boom e del miracolo – da cui si farà strada l'idea di un'arte che si fa progetto centrata sull'ipotesi di cambiare il mondo, l'uomo, le relazioni e l'habitat, dunque, l'effettivo interesse cui fa cenno Munari si è andato delineando e affermando, e non solo tra artisti e pubblico ma anche tra designer e produttori. In una recente conversazione con Azalea Seratoni, Anceschi insiste su come "[...] proprio il *côté* ideologico e sociale del dopoguerra abbia favorito lo stato delle cose e collocato, fino a prova contraria, l'Arte moltiplicata nell'ambito della neoavanguardia"<sup>10</sup>.

È il momento del designer, del prodotto, del produttore, dell'affermazione di un design "esatto" – come recupero



Gianni Colombo, Gruppo T, Miriorama, *Fotoplastik*, multiplo d'artista in legno, serie limitata a 99 esemplari numerati e 9 prove d'autore. Produzione Alessi 2010. Courtesy Museo Alessi

dell'essenzialità della forma connessa alla funzione<sup>11</sup> –, degli oggetti dello stesso Munari, di Mari, Devecchi, Sotsass e altri, oggetti prodotti da industriali come Olivetti, ma anche da piccoli imprenditori come Bernini, Boffi, Borsani, Castelli, Cammilli, Danese, Gavina. In particolare, Danese era vicino a Munari e Mari. Rinunciando però ad entrare nel campo del vero e proprio design, nella consapevolezza di influenze e contaminazioni tra arte e disegno industriale, ambiti a lungo rimasti separati, insistendo invece sul concetto del multiplo d'arte, è opportuno rilevare quanto Anceschi riferisce di un'arte per tutti, di “[...] un'idea con sottofondo sociopolitico: la proposta di un'arte prodotta in serie in cui l'opera non è una specie di sottoprodotto depotenziato, come nel caso della grafica d'arte, ma è costituita da una serie di artefatti identici [...]”. Si trattava di un progetto socialdemocratico, dove in fondo si accettavano le regole del mercato ma puntando a una grande diffusione, con la certezza però di non far perdere per questo agli oggetti le qualità informative ed estetiche di cui sono portatori. Le opere moltiplicate non erano dunque copie ma originali. Era un tentativo in fondo abbastanza sofisticato che continua peraltro a mantenere la sua attualità<sup>12</sup>.

Da quasi 30 anni è in atto un processo che apre nuova attenzione e dibattito su quanto è emerso nel decennio '58/'68. In Italia e all'estero si contano riproposizioni di mostre, ragionamenti e studi, fino all'indagine su quanto tutto ciò possa determinare l'interesse del mercato dell'arte. Un ragguardevole numero di mostre internazionali e una quantità di pubblicazioni scientifiche sono interessate ad analizzare e comprendere un'arte che ormai è entrata nella storia. Nel 2000, a Galliate, presso il Museo Bozzola, *Arte Programmata* ordinata da Marco Meneguzzo ripropone l'omonima rassegna realizzata nel 1962 a Milano presso il Centro Olivetti. Segue *Arte cinetica e programmata 1958-68*, a Parma da Niccoli, la cui riproposizione rivisitata e col nome *Light Motion & Programming* sarà a Ulm nel 2001 presso l'Ulmer Museum, per spostarsi poi in altre città tedesche e a Klagenfurt, in Austria. Parallelamente ricopre nuovo interesse la seria-

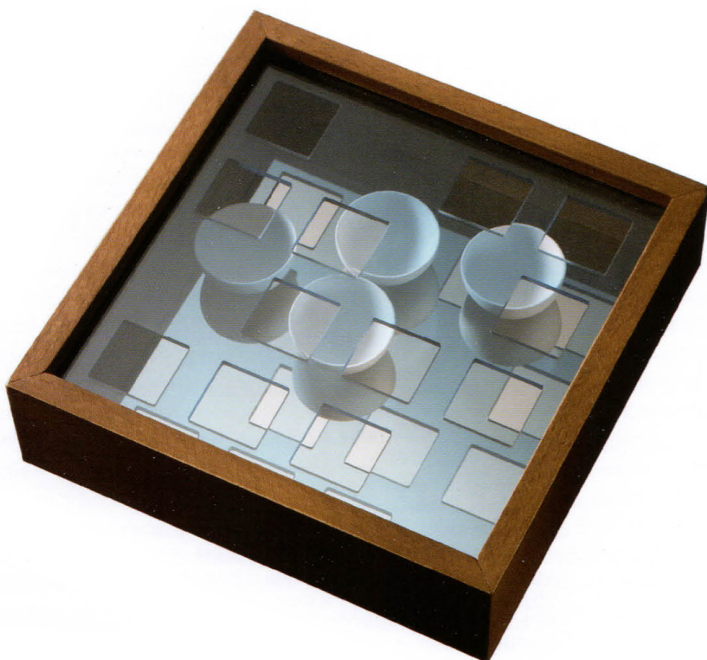
lizzazione delle proposte oggettuali. *Arte ri-programmata* (Milano, 2015)<sup>13</sup>, che parte dai lavori storici del Gruppo T e arriva alle rielaborazioni realizzate da artisti giovani sfruttando hardware e software open source, e la mostra storica di Germano Celant, *The Small Utopia. Ars Multiplicata* (Venezia, 2012) che ripropone impeccabilmente attraverso un percorso espositivo ragionato e un importante catalogo le problematiche anche dissonanti su cui si sono aperti nuovi studi e riflessioni, costituiscono due tra i più recenti riferimenti.

Coinvolta in prima persona in un'operazione incentrata sull'arte moltiplicata, a chiusura del presente excursus, riferisco delle edizioni del progetto *In Series* (Catania, 2014 e 2016)<sup>14</sup> teso a sondare la possibile continuità di alcuni degli aspetti inerenti ai temi sintetizzati in questa



Davide Boriani, Gruppo T, Miriorama, *Giradischi ottico-magnetico*, multiplo d'artista in vetro, ferro e alluminio, serie limitata a 99 esemplari numerati e 9 prove d'autore. Produzione Alessi 2010. Courtesy Museo Alessi

sede, ovvero a una verifica circa l'odierna consistenza del genere “multiplo d'artista” – condotta in ambito artistico e didattico – attraverso un progetto che nell'edizione 2016 della rassegna-convegno ha puntato sulle opere del Gruppo T, su quelle di un gruppo scelto di maestri contemporanei<sup>15</sup> realizzate ad hoc in forma di prototipo – opere tuttora in via di produzione in serie nell'area laboratoriale di un'azienda complice –, e in ultimo su progetti e realizzazioni di un altrettanto selezionato gruppo di giovani dell'Accademia di Belle Arti formati a Catania in seno al biennio specialistico di Progettazione artistica per l'impresa. A seguire, come sintesi del programma sviluppato, propongo un paio di stralci dalla riflessione in catalogo: “[...] ed è dall'intento di indagare passato e presente e ipotizzare un futuro del particolare genere seriale che è il multiplo d'artista, al fine di porre in esame la sua evoluzione nell'arco di alcuni decenni, che è scaturita l'articolazione di *In Series #2*. Portare come prova esemplare un tassello, breve nella mostra ma del tutto significativo del secondo Novecento, attraverso modalità di scelta tali da includere i nodi centrali del fare artistico “in serie”, ovvero, coinvolgere le figure chiave di una precisa iniziativa nell'ambito dell'Arte programmata nonché il processo di produzione che a suo tempo ne è derivato, e al contempo far leva sul rapporto con l'azienda che ha rieditato gli oggetti, si è tradotto nel conferire alla rassegna un primo ruolo dimostrativo del duraturo spessore dell'Arte moltiplicata. Questa, all'interno della seconda *In Series*, è la funzione delle opere del Gruppo T, in un tutt'uno con i ruoli ricoperti da Anceschi, suo fondatore, e da Seratoni per la parte curatoriale relativa alla sezione storica della rassegna e in quanto



Grazia Varisco, Gruppo T, Miriorama, *Steristerio semidoppio*, multiplo d'artista in resina e legno, serie limitata a 99 esemplari numerati e 9 prove d'autore. Produzione Alessi 2010. Courtesy Museo Alessi



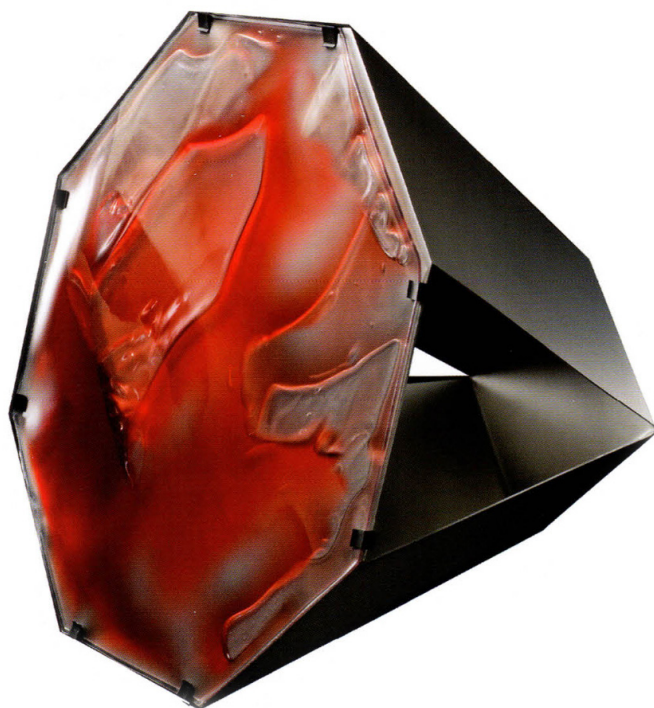
figura determinante del programma che nel 2000 ha portato alla riedizione dei pezzi dello stesso Gruppo da parte dell'azienda Alessi<sup>16</sup>. A tutto ciò, con valore di autorevole testimonianza, rimandano il contenuto e il senso del testo inedito, *Sugli originali moltiplicati del Gruppo T*, la conversazione riportata in catalogo tra Anceschi e la stessa Seratoni, nonché la richiesta ad ambedue di tenere relazioni sull'argomento nel convegno parallelo alla mostra<sup>17</sup>. E riferendomi alla terza sezione del progetto, limitatamente dunque ai contesti della formazione accademica, infine: "Questa la sostanza di una "ricerca artistico-progettuale per l'impresa" che anche in ambito didattico identifica nella produzione seriale una varietà di contenuti complessi e interdisciplinari. A tale proposito, è da segnalare come tratto ricorrente la dimensione propria dell'"opera aperta", presumibilmente corroborata da una didattica – quella di chi scrive – che deve l'origine della sua formazione, tra l'altro, ai principi teorizzati da Umberto Eco<sup>18</sup> nel corso degli anni '60 del Novecento innestati sulle precedenti "teorie del gioco" espresse da Johan Huizinga<sup>19</sup>. Principi e teorie tuttora imprescindibili, in un tempo in cui apertura e condivisione o anche vera e propria "interattività" sono entrate nel vivere corrente e dunque anche nei vari piani della ricerca e della didattica artistica"<sup>20</sup>.

"Le NT erano un movimento che stava spalancando gli occhi sul futuro e che si stupiva di scoprirsi comunità transnazionale coesa [...]. Le NT sono state un movimento estremamente anticipatore. Io dico sempre che questo mondo dell'Informatica diffusa *wearable* e avvolgente, questa *scenery* delle tecnologie immersive, interattive e automatiche ci ha messo 50 anni per raggiungerci. [...]" . (G. Anceschi, *Le Nuove Tendenze*, 2014).



#### NOTE

1. La definizione nasce con la mostra di Zagabria *Nove Tendencije* del 1961. Ne parla G. Anceschi, in *Le Nuove Tendenze. Rivelazioni di un'arte percettiva e sensoriale, costruttiva e interattiva*, 10 A. M. ART, Milano, 2013, p. 11.
2. M. Meneguzzo, nel saggio *Arte cinetica e programmata in Italia 1958-1968*, Niccoli, 2000, prova l'esattezza di tali date.
3. Si riprende la sigla usata da G. Anceschi.
4. Rispettivamente 34<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> edizione.
5. Nel *Manifesto Giallo* del 1955 Victor Vasarely esprimeva l'idea centrale della sua arte, "L'unità plastica". Vasarely scrive "Due forme-colore formano l'unità plastica, vale a dire l'unità di quella creazione artistica: e la persistente, onnipresente dualità viene finalmente riconosciuta inscindibile".



sopra: Gabriele Devecchi, Gruppo T, Miriorama, *Miramondo*, multiplo d'artista in alluminio e ottone, serie limitata a 99 esemplari numerati e 9 prove d'autore. Produzione Alessi 2010. Courtesy Museo Alessi; in basso a sinistra: Giovanni Anceschi, Gruppo T, Miriorama, *Abstract video*, multiplo d'artista in acciaio 18/10 e PVC, serie limitata a 99 esemplari numerati e 9 prove d'autore. Produzione Alessi 2010. Courtesy Museo Alessi

6. L. Vergine, *L'ultima avanguardia*, Mazzotta, 1984, p. 11.
7. G.C. Argan, "Ogni attività estetica che non si risolva in produzione di merce ha un carattere contestativo", in *Contestazione estetica azione politica*, "Senzamargine", n.1, 1969, pp. 6-8.
8. Gli oggetti cui Munari fa riferimento sono: *Abstract video* di Anceschi, *Giradischi ottico-magnetico* di Boriani, *Rotoplastik* di Colombo, *Miramondo* di Devecchi, *Sferisterio semidoppio* di Varisco.
9. B. Munari, *I giovani del Gruppo T*, "Domus", n. 378, maggio 1961, p. 53.
10. G. Anceschi, *Sugli originali moltiplicati del Gruppo T*, (dialogo fra Giovanni Anceschi e Azalea Seratoni), in *In Series #2*, Accademia di Belle Arti di Catania, Tyche, 2018, p. 25.
11. Una sottile precisazione rispetto al concetto di *Form Follows Function* - coniato da L. Sullivan, padre del Movimento moderno - la fa M. Meneguzzo nel capitolo *La bellezza come funzione*, in *Munari '50* (Corraini, 1991), vedendo nei "rapporti tra progetto e prodotto la perfetta realizzazione di quella formula tanto cara al razionalismo progettuale che suona più o meno come "forma che segue la funzione". C'è del vero nel considerare Munari ai confini di questo concetto globale di progetto, ma è sicuramente in torto chi lo considera al di fuori [...]".
12. G. Anceschi, *Sugli originali moltiplicati del Gruppo T*, in *In Series #2*, Op. cit., p. 22.
13. Mostra coordinata da Serena Cangiano e Davide Fornari con Azalea Seratoni.
14. *In Series. Artist's Multiples for Multiple Show e In Series #2. Il multiplo d'artista, attualità e prospettive di un genere*, mostre e convegno ideati e coordinati da A. Guillot, Catania, Palazzo della Cultura, 2014 e 2016.
15. Rosario Antoci, Tiziano Campi, Sauro Cardinali, Mario Consiglio, Iginio De Luca, Anna Guillot, Vittorio Messina, Natale Platania, Silvano Tassarollo, Ampelio Zappalorto.
16. E, riguardo alla mostra, in collaborazione con il Museo Alessi di Omegna nel ruolo di prestatore dei multipli del Gruppo T.
17. A. Guillot, *Il multiplo d'artista. Attualità e prospettive di un genere*, in *In Series #2*, Accademia di Belle Arti di Catania, Tyche, 2018, p. 13.
18. Il riferimento è alla semiologia, alle teorie di Eco, al pensiero di Munari e alla didattica di Antonio Virduzzo e Guido La Regina, docenti presso l'Accademia di Belle Arti di Catania tra il '68 e il '76, artisti di levatura europea impegnati negli anni tra i '60 e i '70 in ricerche cinetiche e programmate.
19. In particolare in *Homo Ludens*, considerazioni rivalutate su larga scala a iniziare dagli anni '60.
20. A. Guillot, *Il multiplo d'artista*, in *In Series #2*, Op. cit., p. 15.



**Arte e Critica**

periodico trimestrale, anno XXV  
numero 91 primavera 2018

**Direttore Responsabile**

Roberto Lambarelli

**Codirettore**

Daniela Bigi

**Redazione**

Flavio Fellini

**Traduzioni**

Emanuela Nicoletti

Redazione Via dei Tadolini, 26  
00196 Roma  
tel 06 45554880  
e-mail: redazione@artecritica.it

**Abbonamento a 4 numeri:**

€ 40,00 per l'Italia

€ 58,00 per i paesi europei

€ 68,00 per i paesi extra europei

Abbonamento sostenitore € 350,00

**Distribuzione in libreria Joo Distribuzione**

Distribuzione in edicola So.di.p.

Stampa Arti Grafiche Celori - Terni

Poste Italiane S.p.A. Spedizione in abbonamento postale  
D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n° 46) art. 1 comma 1  
DCB Roma - Iscr. Tribunale di Roma n. 280/96.

[www.artecritica.it](http://www.artecritica.it)

**COVER / IN COPERTINA  
GORDON MATTA-CLARK**

*Proof prints, Bronx Floors, 1972/1973*  
gelatin silver prints (series of 7 photos)  
Courtesy Pedro Ruiz Cacho and Harold  
Berg Collection

- 022 **"VEDO DOVE DEVO". UN'ESPERIENZA CRITICA OLTRE IL '68. CONVERSAZIONE CON BRUNO CORÀ**  
a cura di Roberto Lambarelli
- 036 **FREQUENT CONNECTIONS. A DIALOGUE WITH HAROLD BERG ON GORDON MATTA-CLARK**  
FREQUENTI CONNESSIONI. UN DIALOGO CON HAROLD BERG SU GORDON MATTA-CLARK  
by / a cura di **Massimiliano Scuderi**
- 041 **ANARCHITECTURE... WHERE NOTHING WORKS / ANARCHITETTURA... DOVE NIENTE FUNZIONA**  
by / di **Andrea Mammarella**
- 042 **THE HEGEMONIC TRANSVERSALITY OF COLOUR IN THE UN/CONFINED SPACES OF KATHARINA GROSSE**  
L'EGEMONICA TRASVERSALITÀ DEL COLORE NEGLI SPAZI S/CONFINATI DI KATHARINA GROSSE  
by / di **Paolo Mastroianni**
- 047 **PARIGI/BELLEVILLE. UN LABORATORIO DIFFUSO PER LA NUOVA SCENA FRANCESE**  
di **Edoardo De Cobelli**
- 052 **OLA VASILJEVA. THE POETICS OF OBJECTS / LA POETICA DEGLI OGGETTI**  
conversation with / conversazione con **Federica Giallombardo and / e Francesca Referza**
- 056 **ON SOME PECULIARITIES OF CONTEMPORARY BELGIAN PAINTING. WALTER SWENNEN /**  
SU ALCUNE PECULIARITÀ DELLA PITTURA BELGA CONTEMPORANEA. WALTER SWENNEN  
by / di **Barbara Garatti**
- 060 **JÜRGEN PARTENHEIMER, AN ARTIST "WANDERER BETWEEN WORLDS" /**  
JÜRGEN PARTENHEIMER, UN ARTISTA "VIANDANTE TRA MONDI"  
by / di **Pietro Tondello**
- 064 **SITUAZIONI, COREOGRAFIE E INCONTRI: TINO SEHGAL ALLE OGR - OFFICINE GRANDI RIPARAZIONI**  
di **Giovanna Manzotti**
- 068 **RENATO RANALDI. SERIOUS DEVIATIONS / SERIE DEVIAZIONI**  
by / di **Aldo Iori**
- 074 **HERE WE STAND, MASKARÀ! / ECCOCI IN PIEDI, MASKARÀ!**  
CONVERSATION WITH / CONVERSAZIONE CON **LUPO BORGONOVO**  
by / a cura di **Francesca Pagliuca**
- 079 **"CANTAMI O DIVA ..." ALL'ACCADEMIA DI SAN LUCA. LA "CASA DELLE PAROLE" DI JIM DINE**  
di **Lorenzo Pietropaolo**
- 082 **INTERROGATING THE PERCEPTIONS OF REALITY. ON MATHILDE ROSIER /**  
INTERROGARE LE PERCEZIONI DELLA REALTÀ. SU MATHILDE ROSIER  
by / di **Alberto Fiore**
- 085 **DIALETTICA DEL LIMITE. LA PITTURA DI VINCENZO SCHILLACI**  
intervista a cura di **Marta Silvi**
- 088 **ON REACTIVATION OF AN IMMATERIAL DIMENSION. GIULIO SQUILLACCIOTTI /**  
SULLA RIATTIVAZIONE DI UNA DIMENSIONE IMMATERIALE. GIULIO SQUILLACCIOTTI  
by / di **Barbara Garatti**
- 090 **LA GRAMMATICA DELLA PITTURA. TRA ESPOSIZIONI E RICOSTRUZIONI**  
di **Moirà Chiavarini**
- 094 **IN RAGIONE DEL CUBO 65/17. FORMA E DIMENSIONE CUBICA**  
di **Nicola Carrino**
- 098 **RICERCHE VISUALI**  
di **Manfredo Massironi**
- 104 **CINETICA, PROGRAMMATA E MOLTIPLICATA. UN'ARTE ANTESIGNANA.**  
OVVERO DI UN'ARTE DEMOCRATICA PER UNA VERIFICA ATTUALE  
di **Anna Guillot**
- 107 **AMBIGUITY OF THE REAL OR QUESTIONING THE CREDIBILITY OF THE IMAGE.**  
**WANG YUPING'S PICTORIAL UNIVERSE / L'AMBIGUITÀ DEL REALE O INTERROGARSI**  
SULLA CREDIBILITÀ DELL'IMMAGINE. L'UNIVERSO PITTORICO DI WANG YUPING  
by / di **Eunmi Lee**
- 110 **FOUR BOOKS**  
di **Luca Galofaro**