

Opere moltiplicate, opera aperta

Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta

Marta Previti

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract In the early 1960s, groups of artists begin to develop collective research in kinetic art and visual perception. By combining art, industrial design and technology, these 'aesthetic operators' lay the foundations for a multiplied art, made for everybody. The aim of their work is to open art to a genuine democratization process since the viewer would interact with these manipulable objects. However, this point of view questions the art myth of the 'unique and unrepeatable' artwork, which is replaced by the 'open work', produced in series by an interdisciplinary team. Moreover, the theory of anonymity and the multiples increase the critical debate concerning the concept of authenticity. The paper proposes a reflection on the diffusion of multiplied art during the 1960s. Through the analysis of the archival documents – some previously unpublished – the study identifies the crucial passages in which the experimentations of programmed Italian artists have embraced the democratic ideology of seriality.

Keywords Multiples. Open work. Programmed art. Seriality. Collective work.

Sommario 1 Premessa e contesto. – 2 Arte programmata: le opere moltiplicate. – 3 Serialità e divulgazione nelle *Nove tendenze*. – 4 Arte democratica per educare alla visione. – 5 Conclusione.

1 Premessa e contesto

Nel dibattito su *La ricerca estetica di gruppo* organizzato all'Istituto Nazionale di Architettura a Roma nel dicembre 1963, alla presenza di Giulio Carlo Argan, Corrado Maltese, Emilio Vedova e Bruno Zevi, il ventiseienne Manfredo Massironi, a nome del Gruppo N, sosteneva convintamente:

I risultati che proponiamo, non sono decorativi, non sono collezionabili, non potranno acquistare un carattere di investimenti perché si possono fare in un numero qualsiasi di copie, rifiuta-

no il mercato per la funzione che ha di piazzare una merce che non dovrebbe avere nessuna prerogativa per essere tale.¹

L'incontro avviene nel pieno svolgersi della polemica sulle ricerche artistiche di gruppo, scoppiata a seguito della vittoria *ex aequo* dei Gruppi N e Zero alla IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino.² Ad accendere il dibattito sono gli articoli di Giulio Carlo Argan apparsi sul quotidiano *Il Messaggero*, dove il critico si schiera fermamen-

¹ Massironi 1964, 11.

² Cf. Dasi, Zanelli 1963.



Peer review

Submitted	2021-07-06
Accepted	2021-08-19
Published	2021-12-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Previti, M. (2021). "Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta". *Venezia Arti*, n.s., 30, 97-114.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/007

te a sostegno del lavoro collettivo portato avanti dai gruppi, che lui riconosce come reazione sintomatica alla massificazione dell'individuo, vittima del sistema capitalistico.³ In difesa delle cosiddette ricerche 'gestaltiche' egli ne sottolinea il lungimirante rapporto con la scienza e le nuove tecnologie, il carattere progettuale e sperimentale, come anche la dimensione partecipata, volta a contrastare lo stato di alienazione dell'individuo contemporaneo.

Com'è noto, la costituzione di gruppi di ricerca è uno dei fenomeni più significativi del secondo dopoguerra e si verifica in tutta Europa tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta. Un sentimento condiviso di rinnovamento e di democratizzazione dell'arte genera un processo contro l'assolutismo dell'opera e a favore del lavoro collettivo. Si assiste così in Francia alla formazione del gruppo Motus - che si riorganizza poco dopo nel Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) - mentre in Germania si definisce il Gruppo Zero e in Spagna troviamo l'Equipo 57. Anche in Italia vengono fondati, tra il 1959 e il 1960, i Gruppi N e T e successivamente il Gruppo MID, il Gruppo Uno e il Gruppo 6.⁴

È in questo clima di grande fermento che il 26 settembre 1963 viene inaugurato a Verucchio il XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte.⁵ Il lucido pensiero di Argan fa da filo con-

ducente all'intero incontro che, animato da interventi e polemiche, si contraddistingue per il serrato scambio di vedute di artisti e critici. Tra le accuse mosse ad Argan prima fra tutte è il suo 'favoritismo' verso le nuove tendenze cinevisuali e i gruppi che, come rimprovera l'artista veneziano Emilio Vedova, si sottraggono dalle responsabilità dell'artista sotto l'ala dell'anonimato, «nel nome di un 'industriale' ottimistico, dove si confonde Olivetti con Karl Marx». ⁶ E in effetti, in prima analisi, i capisaldi di queste emergenti configurazioni artistiche sono il rifiuto della concezione di opera come *unicum* e l'anonimato, prerogative che si addicono al design industriale piuttosto che all'arte, da sempre legata indissolubilmente alla maestria della mano e alla firma dell'artista. A corroborare le ragioni della coalizione in gruppi è la relazione dal titolo «Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee» con cui il Gruppo N, il Gruppo T ed Enzo Mari intervengono al convegno, proponendo «un tipo di relazione policentrica»⁷ per una ricerca non limitata all'esaltazione dell'artista isolato e solitario, ma rivolta alla condivisione dei risultati visivi ottenuti. La questione sui gruppi non si conclude in questa sede ma prosegue sulle pagine dell'*Avanti!*, che tra l'ottobre e il dicembre 1963 diventano terreno di scontro tra critici⁸ e artisti, in un incalzante avvicinarsi di articoli di denuncia su «le tentazioni della critica».⁹

2 Arte programmata: le opere moltiplicate

Nel 1963 la breve stagione dei gruppi di ricerca cinevisuali si trova nel momento di maggior vitalità, grazie a una serie di eventi artistici che sotto l'eti-

chetta di 'Arte cinetica'¹⁰ favoriscono la loro ascesa.¹¹ Il Convegno di Verucchio si tiene infatti a distanza di un anno dalla famosa mostra itinerante

³ Tra l'agosto e il novembre 1963 Giulio Carlo Argan pubblica su *Il Messaggero* una serie di articoli sulle ricerche artistiche di gruppo. I contributi sono stati ripubblicati in Mussa 1976.

⁴ Sulla storia dei gruppi nati intorno agli anni Sessanta si vedano Mussa 1976; Meloni 2020.

⁵ Per una ricostruzione storica sullo svolgimento del Convegno di Verucchio del 1963 si rimanda a Boragina 2017.

⁶ Vedova 1963, 201.

⁷ Gruppo N, Gruppo T, Mari 1963.

⁸ Al dibattito prendono parte Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Giuseppe Gatt, Carla Lonzi, Corrado Maltese, Filiberto Menna, Guido Montana, Giancarlo Politi, Nello Ponente, Marcello Venturoli e Marisa Volpi.

⁹ In occasione del XII Convegno di Verucchio alcuni artisti si schierano contro il pensiero di Argan, inviando alla segreteria del convegno una lettera dal titolo *Le tentazioni della critica*. Gli artisti firmatari sono Gastone Novelli, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Toti Scialoja, Carla Accardi, Pietro Consagra, Antonio Corpora, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni (cf. Novelli et al. 1963).

¹⁰ La bibliografia sull'argomento è molto vasta; in tale sede ci limitiamo a indicare solo alcuni riferimenti: Barret 1970; Brett 1968; Parola 1969; Popper 1968; Arnauld, Guigon 2005.

¹¹ Già nel 1964 la XXXII Biennale d'Arte di Venezia sancisce l'amara sconfitta dell'Arte cinetica, offuscata dalla travolgente Pop art dell'artista americano Robert Rauschenberg. L'anno successivo il MoMA di New York celebrerà le ricerche ottico-cinetiche con la mostra *The Responsive Eye* e nel 1966 Julio Le Parc otterrà il primo premio alla XXXIII Biennale d'Arte di Venezia. Questi isolati eventi non riusciranno però a riscattare gli artisti cinetici coalizzati in gruppi, avviluppati da tensioni interne e dalle scome conseguenze dell'anonimato.

Arte programmata (1962),¹² curata da Bruno Munari e Giorgio Soavi e finanziata dalla ditta Olivetti.¹³ Ad accompagnare l'esposizione è un catalogo intitolato *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* introdotto da un testo di Umberto Eco che, insieme all'articolo «La forma del disordine»¹⁴ pubblicato sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1962*, resta uno dei saggi più illuminanti sulla straordinaria operazione di rinnovamento messa in atto dall'arte programmata.

La mostra promossa dalla Olivetti è rivoluzionaria non soltanto per essere la prima manifestazione italiana di portata internazionale sull'arte cinetica, ma per i valori di cui si è caricata nel tempo: il rapporto tra arte e industria, l'identificazione di un filone tutto italiano del cinetismo e l'esplicito riferimento alle «opere moltiplicate». I multipli, gli oggetti cioè riproposti in serie, non solo contrastano l'ideale dell'opera 'unica e irripetibile', ma tolgono il velo a quell'aura di sacralità che tradizionalmente circonda le opere d'arte. Di fronte a questi lavori Umberto Eco pone una domanda emblematica, seguita da una riflessione che potremmo considerare esemplificativa per tutta l'arte contemporanea: «non è pittura, non è scultura, ma almeno è arte? [...] In realtà è sempre molto pericoloso elaborare una definizione dell'arte e poi vedere cosa vi rientri e cosa no».¹⁵

Altrettanto interessante risulta il glossario che a completamento del catalogo definisce i concetti di «arte cinetica», «opera aperta», «opere moltiplicate» e «arte programmata». In particolare, occorre evidenziare la spiegazione di «opera aperta»:

Forma costituita da una 'costellazione' di elementi in modo che l'osservatore possa individuarvi, con una 'scelta' interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi.¹⁶

La locuzione «opere moltiplicate» viene accompagnata invece dalla seguente definizione:

Opere progettate dall'autore per essere prodotte in varie copie, usufruendo delle tecniche industriali. Non quindi riproduzione approssimativa di un 'pezzo unico' originale, come normalmente avviene nelle stampe d'arte.¹⁷

L'opera aperta non viene pertanto 'contemplata' dallo spettatore ma 'fruita' per essere compresa in tutti i suoi significati multiformi e indefiniti, soggetti a infinite possibilità interpretative.¹⁸ Al concetto di apertura si associa quello di moltiplicazione, con il quale non si sottintende la riproduzione di un'altra opera originale, migliore e più costosa, ma di un oggetto artistico progettato per essere replicato tante volte quante ne richiede il mercato.

La mostra *Arte programmata* si situa così in una zona ibrida tra industrial design e arte, non soltanto per la stretta connessione con la ditta Olivetti, ma anche per i materiali utilizzati e per la possibilità di manipolare le opere [fig. 1].

A colmare la lacuna esistente sulle origini e lo sviluppo dei multipli è l'indagine intrapresa da Guido Ballo (1976) nel suo esaustivo volume *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*. Il suo contributo tiene conto di tutte le fasi storiche legate alla circolazione dei multipli, riconoscendone l'evidente esplosione negli anni Sessanta, a seguito della crisi dell'oggetto e dell'affermarsi del provvisorio:

non si tratta più del 'capolavoro' eterno - perché anche l'arte è relativa alle varie civiltà, alle varie epoche alle quali risponde - ma di opere che possono vivere nelle case di oggi (le quali, a loro volta, sono case provvisorie, in serie, prefabbricate) e che possono un giorno essere messe da parte, col mutare continuo del gusto.¹⁹

L'interferenza tra design e arte implica inoltre una commistione di linguaggi che rendono meno netta la distinzione tra multipli del design e multipli d'arte. A quest'altezza cronologica la legittimità dei multipli d'arte non sembra essere ancora assimilata, tanto che il catalogo della mostra *Arte programmata* provvede a fornire un compendio per il visitatore sull'ar-

¹² La mostra viene inaugurata il 15 maggio 1962 nello *showroom* Olivetti di Milano e trasferita poi nelle sedi di Roma e Venezia; è poi allestita alla Galleria La Cavana di Trieste, a Düsseldorf, a Londra e in alcune città americane.

¹³ Riguardo alla mostra *Arte programmata* si consigliano i seguenti testi: Meneguzzo 2000; 2012; Meneguzzo, Morteo, Saibene 2012.

¹⁴ Cf. Eco 1961.

¹⁵ Eco 1962, s.p.

¹⁶ Munari, Soavi 1962, s.p.

¹⁷ Munari, Soavi 1962, s.p.

¹⁸ Eco [1962] 2016.

¹⁹ Ballo 1976, 142.

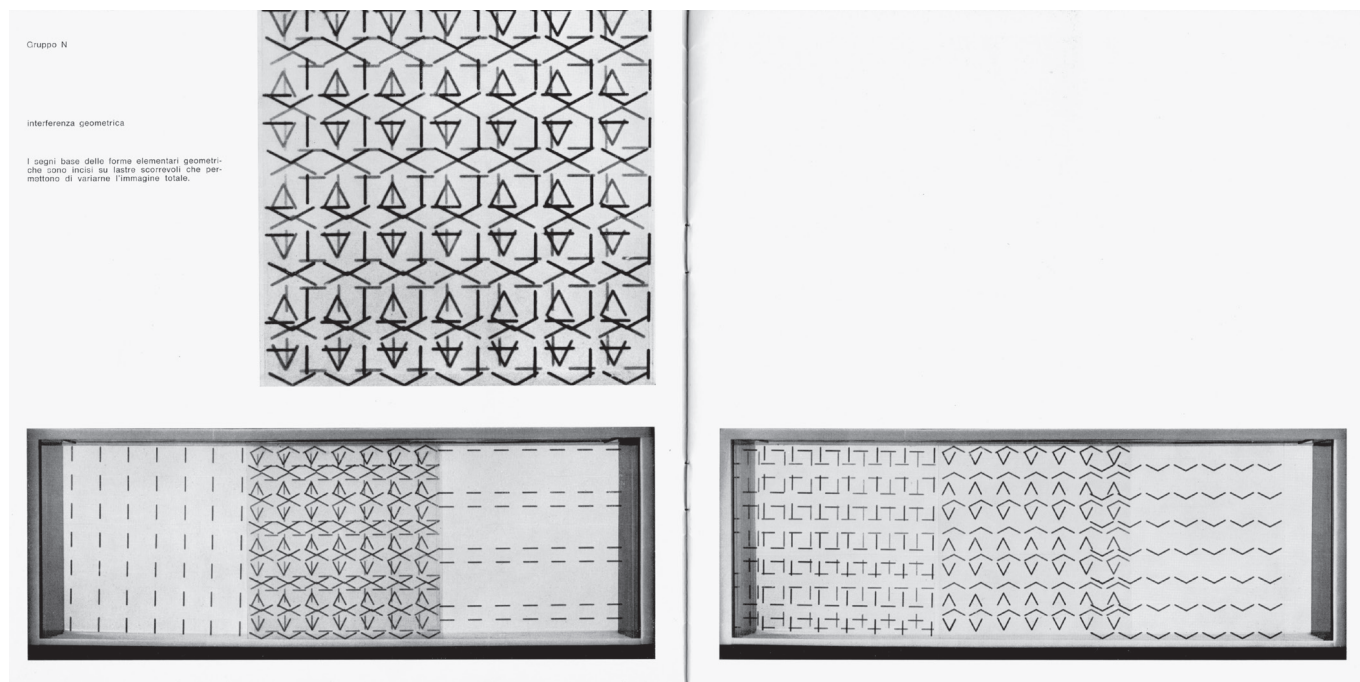


Figura 1 Gruppo N, *Interferenza geometrica*. 1962. Dal catalogo della mostra *Arte programmata* (Munari, Soavi 1962)

gomento. A complicare le cose sono la presenza non soltanto di artisti che lavorano individualmente, come Bruno Munari ed Enzo Mari, ma anche la partecipazione dei Gruppi N e T, che presentandosi in *équipe* allontanano il visitatore dall'idea di trovarsi all'interno di un'esposizione d'arte. In particolare, il Gruppo N di Padova - costituito da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi - si delinea come uno dei gruppi più radicali, ideando le opere collettivamente e rifiutandosi, nelle fasi di maggiore coesione,²⁰ di apporre la firma dei singoli artisti sull'oggetto, identificandosi pienamente sotto la dicitura 'N' [fig. 2].

La peculiarità di questi sperimentatori risiede proprio nell'importanza che attribuiscono al prototipo o al progetto, che dev'essere preciso e collaudato per fornire un prodotto pronto all'esecuzione.

A validare questa linea di condotta è anche la corrispondenza tra gli organizzatori e gli artisti per la riuscita della mostra *Arte programmata*: dall'Archivio Storico Alberto Biasi - in cui si conserva gran parte della documentazione relativa all'attività del

Gruppo N - proviene, al riguardo, una lettera del 1962, in cui Bruno Munari richiede agli artisti di presentare oggetti finiti, ma anche progetti la cui realizzazione sarebbe stata affidata a «bravissimi esecutori»²¹ remunerati dalla ditta Olivetti e sottoposti alla supervisione dello stesso artista milanese [fig. 3].

Questo processo, che delega la fase di esecuzione ad altri soggetti, comporta certamente un trasferimento di responsabilità che tuttavia non lede l'integrità degli ideatori, il cui obiettivo resta quello di educare alla visione e di raggiungere più frutti possibili. Appare opportuno a questo punto constatare come tutti questi fattori - *in primis* l'anonimato e la serialità delle opere - entrino in conflitto con il mercato dell'arte, i cui cardini si sostengono sull'autorialità e sullo stile dell'artista. La collaborazione interdisciplinare tra più operatori e l'impossibilità di distinguere una copia da un originale diventano gli strumenti con cui sfaldare quel meccanismo che per secoli ha legato a una figura univoca l'atto di creazione dell'opera.

²⁰ Il Gruppo N si costituisce a Padova nel 1960 e si scioglie già nel 1964 per incomprensioni e problemi irrisolti tra i suoi membri. In questi anni partecipa alle più importanti esposizioni di arte cinetica in Italia e all'estero. Per un approfondimento sul Gruppo N si veda Mussa 1976; Feierabend, Meloni 2009.

²¹ ASAB, b. 2, fasc. 9, lettera di Bruno Munari al Gruppo N, s.d. [1962].



Figura 2 Opere Gruppo N. 1961. Fotografia di alcune opere esposte nelle *Mostre a puntate* presso lo Studio N. Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

bruno munari milano via vittoria colonna 39 tel. 465.158

cari amici del gruppo N , la mostra olivetti è QUASI conclusa, manca poco. la olivetti vuole da me un preventivo di spesa ; essa acquisterà tutte le opere, stamperà un catalogo e un invito, metterà a disposizione il negozio vuotato e rivestito (le pareti) di qualcosa di uniforme (tela o plastica opaca). io proporrò due tipi di compensi secondo se l'autore fornisce l'opera finita o soltanto (come è possibile) il disegno costruttivo lasciando alla olivetti , sotto la mia sorveglianza, la esecuzione dell'opera da parte di

un artigiano fidato. la olivetti desidera che gli oggetti siano ben finiti e, se hanno un meccanismo che questo non si guasti durante la mostra, essa dispone di bravissimi esecutori abili in qualunque materiale che potrebbero costruire l'oggetto.

se l'autore fornisce solo il disegno costruttivo avrà un compendio di circa cinquantamila lire. nell'altro caso non più di centomila.

la mostra si farà probabilmente in aprile ma occorre avere un mese prima la foto dell'opera o meglio l'opera da fotografare, ed i testi per il catalogo.

il catalogo conterrà riproduzioni di ogni opera esposta, un articolo di umberto eco sul tipo di quello dell'almanacco bompiani, alcune pagine con notizie su tutti gli artisti nel mondo che lavorano in questo senso.

il catalogo e l'invito saranno impaginati da un noto grafico (munari).

si pensa di dare alla mostra , anche per giustificare l'intervento olivetti e per lasciare liberi i gruppi T e N di presentarsi con le loro precisazioni, il titolo di ARTE PROGRAMMATA nel senso che queste opere nascono da una precisa programmazione dalla quale prendono infiniti (o vari) aspetti.

rispondetemi subito, per favore, se siete d'accordo per il compenso, ditemi se mandate il progetto o l'opera, se vi va bene il titolo generale, mandate vostri testi programmatici del gruppo da pubblicare.

pensavo anche di mettere nel catalogo, sotto ad ogni foto di opera, una didascalia esplicativa ~~più~~ più chiara possibile sulla natura dell'oggetto rappresentato, sul come funziona e come si guarda.

ditemi chi di voi espone e che cosa. non c'è molto tempo da perdere.

naturalmente non è necessario fare un nuovo oggetto, se ne avete già uno pronto po siamo esporlo oppure rifarlo tecnicamente meglio se occorre.

saluti a tutti -
rispondete subito - MUNARI

Figura 3 Bruno Munari, Lettera al Gruppo N. s.d. [1962]. Dattiloscritto. ASAB, b. 2, fasc. 9. Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

3 Serialità e divulgazione nelle *Nove tendencije*

Riprodurre opere originali è un'attività da sempre esistita e che continua ancora oggi a sfidare il mercato dell'arte contaminato da copie - dichiarate - o falsi, magistralmente eseguiti a danno dei collezionisti. Sul tema Walter Benjamin aveva annunciato: «In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta da uomini ha sempre potuto essere rifatta dagli uomini» - proseguendo - «La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza».²² Lo stretto legame con la tecnologia ha favorito indubbiamente la propensione degli artisti cinetici verso la moltiplicazione degli oggetti, pratica inaugurata già con *Le Mouvement*, la mostra organizzata nel 1955 alla galleria parigina Denise René.²³ Circostrivendo il raggio di indagine alle esperienze cinetico-visuali dei primi anni Sessanta, si registra la costituzione di una nuova generazione, quella delle *Nove tendencije*,²⁴ nate a Zagabria nel 1961 in seno alle lungimiranti visioni del critico serbo Matko Meštrović, dell'artista brasiliano Almir Mavignier e del direttore croato della Galleria d'arte contemporanea di Zagabria Božo Bek. Uno degli aspetti più peculiari di questo movimento è quello di riunire sia gruppi sia artisti indipendenti provenienti da diversi paesi. Le *Nove tendencije* - che dal 1963 si coalizzano sotto l'etichetta ancora più aggregante di *Nouvelle Tendence. Recherche continue*²⁵ - sono costituite da ricercatori, o ancor meglio operatori estetici, che conducono le loro sperimentazioni nel campo della percezione visiva utilizzando materiali moderni e servendosi talvolta delle nuove tecnologie. Prima di tale sodalizio questi artisti non avevano avuto esperienze condivise, nonostante stessero parallelamente elaborando comuni esiti visivi ed eguali linee di ricerca.²⁶ Tra i punti d'incontro che li uniscono c'è la volontà di andare oltre l'Informale, quindi oltre il

Tachism e l'*Action Painting*, verso soluzioni coerenti con le trasformazioni sociali e tecnologiche dei loro tempi. Per superare l'ingombrante movimento dell'Informale si avverte la necessità di sovvertire i principi guida dell'arte tradizionale, quindi dell'artista considerato come singolo, dell'opera autentica e della preminenza dell'individuo sulla collettività. La fitta rete di relazioni intessuta dalle *Nove tendencije* unisce artisti e critici, che si confrontano costantemente sul programma da seguire e sulle decisioni da prendere. In queste argomentazioni partecipa comprensibilmente anche Umbro Apollonio che, in un carteggio conservato nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, tiene un interessante scambio di opinioni con Enzo Mari. Nel gennaio 1965, l'artista milanese invia una lettera ad Apollonio per coinvolgerlo nella mostra *Nova Tendencija 3*:

Spero di essere riuscito ad impostare il problema con sufficiente chiarezza nonostante le mie ingenuità letterarie [...]. La prego quindi di partecipare nel modo che riterrà più opportuno sia nella sua qualità di storico, sia divulgando questo programma e sia sopra tutto nella sua qualità di critico - favorevole o meno. Ritengo che la sua partecipazione sia di estrema importanza per la buona riuscita della manifestazione.²⁷

In allegato, Mari invia il dattiloscritto redatto per il catalogo della manifestazione, in cui espone le difficoltà che si celano dietro la divulgazione di queste ricerche sperimentali. Per dimostrare i risultati raggiunti non sono bastevoli né i supporti fotografici, né quelli cinematografici: «scartati questi mezzi, attualmente non resta al ricercatore che quello di riprodurre personalmente di volta in volta copie della sua esemplificazione».²⁸ Tuttavia, consape-

²² Benjamin [1936] 2000, 20.

²³ Gli artisti che espongono alla Galerie Denise René sono Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely. In occasione della mostra, Victor Vasarely redige le sue «Notes pour un manifeste», un testo in cui l'artista ungherese si oppone al postulato di opera 'unica e irripetibile', in ragione di un'opera riproducibile e comprensibile universalmente, di un'arte cioè 'democratica'. Ancora nel 1968, per l'introduzione alla sua mostra personale presso la Galleria del Cavallino a Venezia, egli sviluppa un discorso interamente incentrato sui multipli. Si vedano Vasarely 1955; 1968.

²⁴ Sulle *Nove tendencije* si consigliano: Rickey 1964; Rosen 2011; Rubino 2012.

²⁵ In un'intervista Matko Meštrović ha ripercorso, insieme a Ilaria Bignotti, la storia delle *Nove tendencije* e delle molteplici denominazioni attribuite al movimento croato (Bignotti 2013).

²⁶ A testimoniarlo è Almir Mavignier: «La più grande sorpresa della prima mostra fu una sorprendente somiglianza tra gli esperimenti intrapresi da artisti di differenti paesi, e questo nonostante il fatto che essi sapessero poco l'uno dell'altro, e in realtà spesso non si conoscevano l'un l'altro. Fu la manifestazione di questo fenomeno a Zagabria che ci rese consci, per la prima volta, dell'esistenza di un movimento internazionale, in cui l'arte stava scoprendo un nuovo concetto focalizzato sulla sperimentazione sulla ricerca ottica riguardo a superficie, struttura e oggetto» (Mavignier 1970, s.p.; trad. dell'Autrice).

²⁷ ASAC, FS, fasc. 17.

²⁸ ASAC, FS, fasc. 17. Il testo di Mari, oltre ad essere pubblicato in lingua francese nel catalogo *Nova Tendencija 3* (1965), è apparso nella traduzione italiana sulla rivista *Marcatré* (1965).

vole del grande dispendio di energie che comporta questo procedimento, egli suggerisce l'apporto di materiali e strumenti industriali per una riproduzione in copie degli oggetti.

Umbro Apollonio, in una lunga lettera di risposta indirizzata all'artista, ragiona sulla serialità e sulla diffusione della conoscenza attraverso l'arte:

Ma N.T.3 sarà poi su questa linea auspicata, se si preoccupa di massima degli aspetti economici e sociali che possono favorire l'esistenza e, quindi, la prosecuzione delle ricerche sulla percezione visiva? [...] Ad ogni modo N.T.3 vuole occuparsi della divulgazione. D'accordo: le fotografie servono pochissimo; il cinema però può servire molto di più [...] Anche per la pittura tradizionale il problema della divulgazione era difficile: una foto, anche a colori, non sostituisce l'originale. Ma sempre abbiamo giudicato sugli originali: sia andandoli a vedere nelle mostre o nei musei, sia andandoli a vedere sui muri nel caso di affreschi o mosaici. [...] È sempre l'originale che conta, l'originale reale, e se viene riprodotto in serie, come una posata, è sempre originale, allo stesso modo che gli esemplari di un'incisione sono sempre originali.²⁹

Con queste parole, Apollonio assume una posizione chiara sulla sua concezione di 'originale' e di 'riproduzione in serie': in entrambi i casi, infatti, l'oggetto ha valore artistico perché è reale, tridimensionale, anche quando viene replicato in più esemplari.

Ma il problema di fondo è completamente diverso: la ripetizione di Rauschenberg o di Del Pezzo è come la copia di un Raffaello o di un Picasso, mentre alla base del concetto di una creazione di Mari o di Getulio si trova proprio la sua ripetibilità ovvero l'idea che l'unicità non è indispensabile. Ma se questo è vero, come io penso, come la mettiamo allora con un concorso che prevede l'edizione di soli 55 esemplari? Il concorso doveva prevedere una edizione in mille o più esemplari, il cui costo sarebbe stato ridotto e quindi la divulgazione dell'oggetto sarebbe stata tanto più vasta, com'è, appunto, nei principi di queste ricerche.³⁰

L'esempio che pone il critico triestino, paragonando le opere di Robert Rauschenberg e di Lucio Del Pezzo a quelle di Enzo Mari e Getulio Alviani, esemplifica con coerenza la differenza tra la riproduzione di un'opera ideata per essere concepita come unica e di un'altra già progettata per essere sottoposta a un processo di moltiplicazione in serie. Nel primo caso, si tratterebbe di una 'copia', nel secondo caso invece della creazione di più esemplari originali. Ed è proprio tale principio che fa da cardine alle opere delle *Nove tendencije*, anche se - accusa Apollonio - talvolta questo viene tradito, per limitare il numero di esemplari e, di conseguenza, di fruitori.

Ma una delle problematicità che segna questo movimento è legata al suo stesso assetto interno: come far coesistere ideologie di artisti che lavorano in gruppo e di altri che, al contrario, conducono le loro ricerche singolarmente? Lavoro collettivo e anonimato costituiscono un terreno scivoloso per il circuito dell'arte e sono elementi che trovano spazio nei dibattiti e nelle riunioni di questo movimento, che nel 1963 decide di verbalizzare intenti e prospettive, stampando dei bollettini periodici³¹ per affrontare il

danger de sous-estimer le rôle du spectateur au profit de l'œuvre en soi;
en conséquence, on a été d'accord pour affirmer les caractéristiques à l'opposé de ces dangers: primauté de la recherche, dépersonnalisation, communication œverte [sic], travail collectif, développement d'un ensemble d'idées visualisées et théoriques communes qui pourrait amener à l'œuvre anonyme.
[...] la 'N.T. recherche continue', animée par un besoin de clarté, développe chez ses composants une autre attitude: la communication qui s'établit entre eux s'oppose à l'isolement de l'artiste unique, qui produit des œuvres uniques.
sous cet angle, la 'N.T. recherche continue' considère l'œuvre non définitive, l'œuvre multipliable, la distanciation au niveau de la réalisation, la clarification du problème traité, l'activation du spectateur, l'appréciation

²⁹ ASAC, FS, fasc. 17.

³⁰ ASAC, FS, fasc. 17. Il riferimento è al *Concorso per un progetto per la produzione in serie di un'esemplificazione di ricerca visuale* indetto contestualmente a *Nova Tendencija 3*. Il vincitore, ossia Michel Fadat, avrebbe ottenuto come premio la produzione in serie in una tiratura limitata del suo oggetto visuale, ad opera della Galleria Danese. Si veda Mari 1965.

³¹ Dopo l'organizzazione delle esposizioni a Zagabria, Parigi, Venezia e Leverkusen, nel 1965 le *Nove tendencije* subiscono una battuta d'arresto a causa di tensioni interne. Quello del 1963 sarà il primo e unico bollettino diffuso dal movimento.

en termes plus justes de l'acte créateur' et la transformation de l'activité plastique en recherche continue sans autre préoccupation que de mettre en évidence les premiers éléments pour une autre considération du phénomène artistique.³²

4 Arte democratica per educare alla visione

Nel fascicolo speciale «Dopo l'Informale» de *Il Verri* Gillo Dorfles si rivolge alle *Nove Tendencije*, richiamandole a non trasgredire i principi guida del movimento:

che essi abbiano il buon senso e l'onestà di non spacciare per unicum (ossia per 'quadro-da-appendere-alla-parete' come esemplare irripetibile e sacro) quelli che debbono essere soltanto i modelli-capostipiti, ossia i prototipi riproducibili in serie, iterabili (e smerciabili a modico prezzo) secondo i noti procedimenti della produzione industriale.³³

La breve citazione dell'articolo di Dorfles ci introduce in una delle questioni più frequenti che hanno interessato la storia dei multipli d'arte, cioè la realizzazione di falsi multipli. In *Codice ovvio*,³⁴ lo stesso Munari distingue gli esemplari pianificati per comunicare incondizionatamente un fatto estetico da quelli progettati per cavalcare l'onda del collezionismo. La sottile differenza che sussiste tra queste due tipologie di oggetti si riconosce quando ci si imbatte in multipli a edizione limitata che vengono venduti alla stregua di opere d'arte di valore, oppure quando opere originali, non progettate all'inizio per essere moltiplicate, vengono riprodotte per tornare sul mercato.

Per gli operatori cinevisuali la *small utopia*³⁵ di un'ars moltiplicata³⁶ consiste invece, come si è già messo in luce, nel creare un'arte democratica, fru-

Leggendo le disposizioni impartite alle *Nove tendencije*, appare chiaro il concetto di *œuvre anonyme, non définitive* se concepito come funzionale a rendere visibili i risultati delle ricerche di questi operatori estetici che, lavorando in gruppo, tendono alla perfettibilità delle loro opere.

ibile a tutti. L'intento - potremmo dire - 'pedagogico' con cui essi si pongono di fronte al loro lavoro, ridefinisce il ruolo dell'artista che diventa un tramite, un mediatore di conoscenza. In quest'ottica, un metodo di indagine collettivo è più funzionale al raggiungimento dell'obiettivo finale e alla maggior diffusione del messaggio [fig. 4].

Consequenziale è l'operazione di divulgazione intrapresa nel corso degli anni Sessanta da alcune gallerie private che si adoperano per rendere visibili gli esiti raggiunti da questi sperimentatori. Ecco allora che i multipli risultano il miglior veicolo di comunicazione, sia per il loro prezzo contenuto, sia per la qualità di essere poco ingombranti e facilmente manipolabili.

Dopo il caso isolato della Galerie Denise René a Parigi³⁷ e dell'operazione di Vasarely, negli anni Sessanta è cruciale l'azione intrapresa dalla Galleria Danese di Milano, specializzata in oggetti di design, che d'accordo con Bruno Munari, Enzo Mari e il Gruppo T, inizia una produzione di multipli d'arte. Già coinvolta dalle *Nove tendencije* in occasione della mostra organizzata a Zagabria nel 1965, la Galleria Danese sposa il pensiero rivoluzionario di Munari di un'arte 'portatile'³⁸ e diventa un vero e proprio «laboratorio sperimentale per il design»³⁹ e non solo. In particolare, Bruno Danese e la moglie Jacqueline Vodoz si fanno promotori e interpreti delle nuove ricerche cinevisuali, prediligendo la produzione di oggetti realizzati con materiali industriali poco costosi rispetto a lussuosi mobili di de-

³² *Nouvelle Tendence* 1963.

³³ Dorfles 1963, 4.

³⁴ Munari 1971.

³⁵ Celant 2012.

³⁶ *Ars multiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945* è il titolo di una mostra organizzata al Wallraf-Richartz Museum di Colonia nel 1968. Germano Celant si ispirerà a quest'esposizione per la mostra *The Small Utopia. Ars Multiplicata* organizzata alla Fondazione Prada di Venezia nel 2012.

³⁷ Sempre a Parigi, nel 1959, Daniel Spoerri conduce il progetto *Edition MAT*, rivolto alla produzione in serie di opere realizzate da altri artisti. A partecipare sono Agam, Albers, Bury, Duchamp, Mack, Roth, Soto, Tinguely e Vasarely. Per approfondimenti si veda Vatsella 1998.

³⁸ Nel 1958 Munari presenta le sue *Sculture da viaggio* alla Galleria Montenapoleone con un testo di cui è utile riportare questo passo: «Queste sculture da viaggio hanno la funzione di creare in una anonima stanza d'albergo o in un ambiente dove si è ospitati un punto di riferimento dove l'occhio trova un legame con il mondo della propria cultura. Esse fanno parte, assieme alla pittura da proiettare a luce polarizzata, di un nuovo modo dell'arte, che meglio si adatta alla vita d'oggi» (Munari 1958).

³⁹ Proverbio 2013.

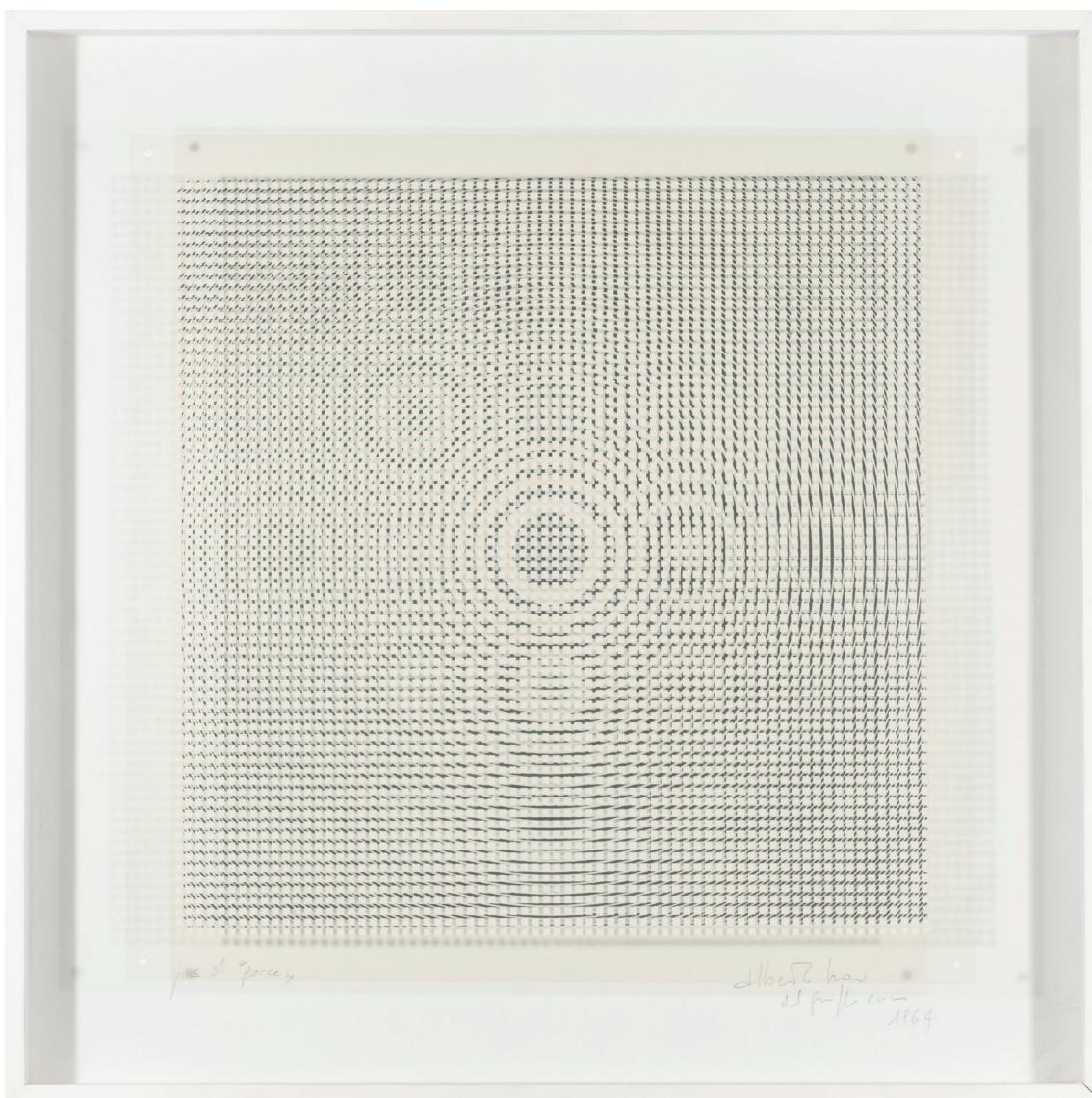


Figura 4 Alberto Biasi, *Dinamica visiva S6*. 1964. Doppia serigrafia su cartoncino e PVC trasparente, 65 × 65 cm. Collezione privata

sign. Questa fortunata vicenda amplia ancor di più le prospettive di cooperazione nel campo della ricerca sperimentale, che non riguarda più soltanto artisti e designer, ma anche gallerie e aziende impegnate nelle ultime fasi del processo di diffusione dell'oggetto: la produzione e la distribuzione.

In Italia, nel corso di tutti gli anni Sessanta iniziano a sorgere centri di produzione di opere seriali come la Galleria del Deposito,⁴⁰ una cooperativa nata nel 1963 a Boccadasse (GE) dall'idea di Eugenio Carmi e della moglie Kiky Vices-Vinci.⁴¹

Secondo quanto riferisce Germano Celant a Umberto Apollonio in una lettera - verosimilmente databile intorno alla fine del 1965 - il Deposito e la Galleria Danese sono i primi finanziatori della Galleria La Bertesca di Genova:

Ai primi di dicembre si aprirà a Genova un centro di informazione artistica 'la bertesca' (nel medioevo significava galleria percorribile) che dovrebbe presentare una serie di mostre a livello internazionale, da me curate. Il centro diretto dallo stesso staff che mi procura la pubblicità vivrebbe sulla vendita degli oggetti di serie del deposito e di danese, e promuoverebbe conferenze dibattiti e mostre informative, non a scopo di lucro [...].⁴²

Celant avvia una stretta collaborazione con la Galleria del Deposito, figurando tra i soci della cooperativa e occupandosi di presentare le mostre di artisti come Marcello Morandini, Jesús Rafael Soto, Agostino Bonalumi e Umberto Bignardi.⁴³

Tra le tipologie di opere seriali, le serigrafie e le grafiche si configurano tra le più utilizzate dagli artisti cinetici, che sfruttano queste tecniche di stampa per la vivacità dei colori e per ottenere una migliore resa degli effetti ottici. Come scrive Sandro Ricaldone nel 2013, «i multipli del Deposito hanno fatto epoca per la spiccata qualità inventiva e l'intima adesione alle svolte artistiche del loro tempo». ⁴⁴ La rivoluzionaria avventura di Eugenio Carmi è for-

se tra le più avvincenti di questi anni: nata da un'utopia condivisa e collettiva, testimonia un momento storico in cui gli artisti sono pronti a cedere le loro opere-prototipi per una finalità più alta dell'arricchimento personale, ossia la condivisione del sapere. Attorno a questa pionieristica esperienza compaiono tra i tanti nomi anche quelli di Soto, Vasarely, Colombo, Alviani e Scheggi, che donano alla cooperativa di Boccadasse modelli di loro opere, consapevoli del prezzo di vendita e del processo di moltiplicazione al quale sarebbero state sottoposte.

In Italia sono molti gli esempi di realtà che contribuiscono alla legittimazione dei multipli d'arte. Basti pensare alla celebre iniziativa di Dino Gavina, fondatore tra il 1967 e il 1968 del Centro Duchamp, con sede a San Lazzaro di Savena (BO) [fig. 5]. La sua attività imprenditoriale, iniziata già dagli anni Cinquanta, si è sempre rivolta al disegno industriale e al confronto interdisciplinare, grazie a figure come Lucio Fontana, Carlo Scarpa e i fratelli Castiglioni. Il pensiero di Gavina è chiaramente leggibile tra le righe del promemoria redatto, nel 1967, in occasione del primo incontro⁴⁵ che lui organizza a Zola Predosa (BO) per annunciare a un ristretto numero di artisti l'apertura del futuro Centro Duchamp. L'ambizione del designer è sin dal principio quella di dar vita a un laboratorio riservato alla realizzazione di opere seriali per «produrre COSE UTILI O INUTILI da mettere in commercio col doppio scopo di guadagnare per tenere in piedi l'organizzazione e..... aiutare l'uomo a vivere». ⁴⁶

Con il Centro Duchamp si verifica un'altra feconda parentesi per i multipli degli operatori cinetici ai quali vengono commissionati oggetti a tiratura limitata [fig. 6]. Il loro contributo si presenta sotto forma di prodotti già finiti, di schizzi o prototipi da fornire ai tecnici per l'esecuzione. ⁴⁷

A recepire il cambiamento di rotta dell'arte nell'ultimo scorcio degli anni Sessanta è anche il gallerista Armando Nizzi che a Brescia, con il suo Centro Operativo Sincron, organizza nel maggio 1968 un congresso di due giorni dal titolo *Multipli*

⁴⁰ Sulla Galleria del Deposito si rimanda a Solimano 2003.

⁴¹ Eugenio Carmi (Genova, 17 febbraio 1920 - Lugano, 16 febbraio 2016) è tra i maggiori esponenti dell'Astrattismo italiano durante gli anni Cinquanta. Nel periodo 1956-65 è consulente artistico dell'industria Italsider. Affascinato dalle nuove tecnologie, partecipa alla XXXIII Biennale di Venezia (1966) con un'opera elettronica.

⁴² ASAC, FS, fasc. 1.

⁴³ Cuomo 2018, 88.

⁴⁴ Il testo è estralato dalla presentazione scritta da Ricaldone sul manifesto realizzato in occasione della mostra *I 50 anni della Galleria del Deposito 1963-2013* (Boccadasse, 11-19 maggio 2013).

⁴⁵ Il 16 luglio 1967 Dino Gavina invita a Zola Predosa i seguenti artisti: Getulio Alviani, Alberto Biasi, Paolo Bonaiuto, Davide Boriani, Gianni Colombo, Lorenzo Cremonini, Gabriele De Vecchi, Dino Gavina, Ennio Chiggio, Edoardo Landi, Sergio Los, Vittorio Mascacchi, Manfredo Massironi, Charles Perry, Kazuhide Takahama, Bruce Tippet, Grazia Varisco. Dal promemoria redatto a seguito della riunione si legge che gli ospiti dell'incontro sono Angel Duarte e Francisco Sobrino e che Lorenzo Enriques è assente.

⁴⁶ ASAB, b. 19, fasc. 1, *Promemoria relazione della prima riunione tenutasi a Zola Predosa il giorno 16 luglio 1967* (1967).

⁴⁷ Cf. Marchi 2018.



Figura 5

Manfredo Massironi, Dino Gavina, Gianni Colombo, Davide Boriani e Alberto Biasi all'inaugurazione della mostra *La luce* (Milano, Negozio Gavina, 1967). Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

67, articolato interamente sulla tematica del multiplo e sulle strategie di inclusione dell'individuo contemporaneo nelle attività culturali ed estetiche [fig. 7]. L'adesione di Munari al progetto è immediata ed è lui a redigere per il Centro i due *Manifesti dei multipli* (1968; 1970) che, ancora una volta, sintetizzano le peculiarità di questo strumento comunicativo:

Il Centro Operativo Sincron di Brescia, proseguendo l'operazione collettiva iniziata nel 1967, presenta cinque nuovi oggetti a funzione estetica prodotti in 250 esemplari, firmati, numerati e garantiti collettivamente.

Il Centro Sincron intende precisare che, essendo i multipli oggetti a due o più dimensioni prodotti in un numero limitato o illimitato di esemplari aventi lo scopo di comunicare per via visiva informazioni di carattere estetico ad un pubblico vasto ed indifferenziato, le loro caratteristiche sono:

- a. il multiplo è ideato dall'autore come tale e non è perciò la riproduzione di un'opera d'arte.
- b. il materiale e le tecniche di realizzazione di un multiplo sono scelti dall'autore come il supporto più adatto per passare l'informazione estetica, indipendentemente dalla preziosità dei materiali.
- c. il multiplo tende alla serie illimitata ed al basso prezzo, indipendentemente dal valore 'commerciale' dell'autore.

- d. il basso prezzo dei multipli, strettamente calcolato sul costo di produzione, permette una grande diffusione proprio in quello strato di pubblico interessato all'oggetto e non alla speculazione.
- e. i multipli quindi non sono copie, ma esemplari d'autore.⁴⁸

L'operazione del Centro Sincron si inserisce nel *Programma Sincron 250* che coinvolge diversi artisti nella produzione seriale di oggetti pensati per essere distribuiti a basso prezzo. La consapevolezza di dover mantenere 'l'impegno morale' con cui si è aderito all'operazione, allontana tutti i ricercatori estetici da qualsiasi speculazione, che potrebbe presentarsi in occasione di incontri con collezionisti non interessati tanto al significato artistico e sociale, quanto al fattore economico. Questa condizione non è inverosimile perché, come ricorda Munari, i multipli non sono copie ma esemplari originali, che non tradiscono il concetto di autenticità.

Ripercorrendo questo denso decennio attraverso selezionate esperienze italiane (Galleria Danese, Galleria del Deposito, Centro Duchamp e Centro Operativo Sincron) emerge dunque una realtà composita e affascinante, costituita essenzialmente da idee, oggetti e persone. Contrari al culto dell'individualismo, i protagonisti di questa breve storia riconoscono la necessità di interagire con i nuovi mezzi industriali, percorso obbligato per avviare un dialogo aperto a tutta la società.

⁴⁸ Il testo di Munari è pubblicato nel secondo *Manifesto* del Centro Operativo Sincron (1970).



Figura 6 Edoardo Landi, *Quadrato + cerchio* es. 39/150. 1966. Legno dipinto e acciaio cromato, 50 × 50 × 7,5 cm. Padova, collezione privata

CONGRESSO "MULTIPLI 67"
Brescia 23-24 Maggio 1968

MOZIONE CONCLUSIVA

I partecipanti al Congresso "Multipli 67", riuniti in Brescia nei giorni 23 e 24 Maggio 1968, per considerare i significati e i modi di una operazione estetica seriale, sulla base degli "schemi per un manifesto programmatico" diffusi dalla organizzazione Sincron, riconoscono l'inutilità di pubblicare un manifesto programmatico e ritengono di dover comunicare quanto segue.

- 1) Affermano che qualsiasi attività culturale o estetica che pretenda oggi di svolgere un'azione progressista deve essere finalizzata alla formazione di individui attivi, coscienti, in grado di operare responsabilmente e creativamente in seno alla società.
- 2) Constatano l'esistenza di strutture di potere contrarie ad uno sviluppo democratico e cosciente della società. Pertanto individuano la necessità di operare criticamente contro di esse e contro quei comportamenti contraddittori che minano le possibilità di emancipazione umana: contro i miti aberranti nella vita, nella cultura, nell'arte, contro le comode consuetudini individualistiche, contro le mistificazioni di un potere autoritario.
- 3) Riconoscono la relatività e limitatezza di ogni operazione culturale che si svolga nella situazione e nelle condizioni attuali, a causa della capacità del Sistema di snaturare e piegare ai propri fini ogni azione, ogni impulso di emancipazione e progresso. L'impossibilità di agire a fondo e concretamente permane fino a quando non si abbia un cambiamento radicale del sistema di vita, a livello politico-strutturale.
- 4) Decidono tuttavia di impostare un'operazione (nel caso particolare: estetica) finalizzata nel senso precedentemente affermato, in tutti quei settori che saranno riconosciuti validi. Ruolo primario svolgerà l'attività educativo-formativa a livello di massa, soprattutto in funzione didattica. Il lavoro si articolerà pertanto nell'impostazione di gruppi di studio su argomenti specifici e coi collegamenti con organismi diversi operanti parallelamente in altri settori. Viene allegato alla presente mozione un piano operativo di coordinamento per il lavoro di alcuni gruppi di ricerca.

P.S. Gli interessati sono pregati di rinviare alla Sincron (via Gramsci 21, 25100 Brescia) la seguente mozione conclusiva firmata.

Firma:

Figura 7 Congresso «Multipli 67». Mozione conclusiva. 1968. Dattiloscritto. ASAB, b. 11, fasc. 2. Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi

5 Conclusione

Strumentalizzato e spogliato dei suoi valori originali, il multiplo appare oggi come l'emblema del sogno infranto di una generazione. Si legga questa affermazione con cautela: i multipli continuano a essere realizzati, alimentando il mercato dell'arte e concedendo la possibilità di avere un'opera originale anche a chi non può acquistare un pezzo unico. Tuttavia, a fronte dell'idea olivettiana di 'un'arte per tutti' e del principio che sta alla base delle opere moltiplicate, sembra che l'approccio teorico iniziale sia andato via via sfumando. Malgrado il tentativo di operare dall'interno del sistema di produzione, in breve tempo l'artista è stato inglobato dal meccanismo contro cui aveva lottato per anni. L'utopia, invero, è ciò a cui si aspira e che per definizione non è realizzabile. Il sistema dell'arte ha infatti riservato teche e pareti anche ai multipli, che a distanza di decenni occupano il posto riservato loro in sale espositive e sedi museali. In un'intervista rivolta a Germano Celant per la mostra già citata *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, il critico aveva dichiarato:

Il multiplo si fa pregevole come l'originale e di fatto diventa raro, al punto tale che, per sottolinearne il destino ultimo, *The Small Utopia* è strutturata come un museo archeologico, dove i reperti sono esposti in vetrine chiuse, quasi fossero tracce di una civiltà oramai giunta a termine.⁴⁹

Gli anni Sessanta sono stati «irripetibili»⁵⁰ per la rapidità con cui hanno recepito e affrontato le problematiche che li hanno caratterizzati. Vent'anni dopo l'esplosione dell'arte programmata e cinetica, Lea

Vergine aveva già parlato di «ultima avanguardia»,⁵¹ riconoscendo il merito degli artisti cinevisuali di essersi interrogati sul loro ruolo sociale e di aver reagito alle condizioni imposte dall'industrializzazione e dal mercato con un'azione collettiva e corale. L'integrazione tra progettualità e artisticità, anonimato e serialità è stata, nel corso degli anni Sessanta, ancora più profonda per l'intenzionalità di fondere, *in fine*, arte e vita. Questa necessità, che è riscontrabile sia in dichiarazioni pubbliche sia in lettere private di artisti e critici, non nasce da una 'fuga dal reale', quanto invece da un confronto continuo con la realtà.

Tuttavia, a distanza di dieci anni dal Convegno di Verucchio, nel suo intervento a una conferenza organizzata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, l'artista Manfredo Massironi testimonia così l'esito delle ricerche cinetico-visuali:

quando ci si è resi conto progressivamente del carattere utopico di queste aspirazioni, la volontà di ricerca è lentamente venuta meno, l'unico inserimento possibile si è dimostrato essere il sempre criticato e criticabile mercato d'arte che ha trasformato contenuti e opere a suo uso e consumo.⁵²

Attraverso un lavoro interdisciplinare, talvolta anonimo, l'arte programmata ha ridefinito per alcuni anni i confini dell'opera, che oltre a poter essere replicata un numero illimitato di volte (non abbandonando mai la sua autenticità), è diventata uno strumento di conoscenza per la comunità e non più appannaggio di pochi.

⁴⁹ L'intervista a cura di Marco Enrico Giacomelli è consultabile sul sito web della rivista *Artribune* (Giacomelli 2012).

⁵⁰ Barbero 2011.

⁵¹ Vergine 1983.

⁵² Massironi [1973] 1976, 63.

Abbreviazioni

ASAB = Padova, Archivio Storico Alberto Biasi

ASAC, FS = Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Storico, Carte del conservatore Umbrò Apollonio

Bibliografia

- Arnauld, P.; Guigon, E. (éd.) (2005). *L'Œil moteur. Art optique et cinétique 1950-1975 = Catalogue d'exposition* (Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 13 may-25 septembre 2005). Strasbourg.
- Ballo, G. (1976). *La mano e la macchina. Dalla serialità artigianale ai multipli*. Milano.
- Barbero, L.M. (a cura di) (2011). *Gli irripetibili anni '60: un dialogo tra Roma e Milano = Catalogo della mostra* (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 10 maggio-31 luglio 2011). Milano.
- Barret, C. (1970). *Op Art*. London.
- Benjamin, W. [1936] (2000). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Trad. di E. Filippini. Torino. Trad. di: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Paris, 1936.
- Bignotti, I. (2013). «Matko Meštrović. Di ogni processo storico bisogna analizzare convergenze e divergenze; nessun percorso storico è lineare, ma fatto di richiami e di riprese». *Ricerche di S/Confine*, Dossier 2, 147-56.
- Boragina, F. (2017). «Il convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea». Fergonzi, F.; Tedeschi, F. (a cura di), *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani = Atti della giornata di studi* (Milano, 25 ottobre 2013). Milano, 151-64.
- Brett, G. (1968). *Kinetic Art. The Language of Movement*. London.
- Celant, G. (a cura di) (2012). *The Small Utopia. Ars Moltiplicata = Catalogo della mostra* (Venezia, Fondazione Prada, 6 luglio-25 novembre 2012). Milano.
- Cuomo, R. (2018). «Dall'Arte programmata all'Arte povera. Gli esordi di Germano Celant (1965-1967)». *Piano b. Arti e culture visive*, 1(3), 86-105. <https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/8984>.
- Dasi, G.F.; Zanelli, W. (a cura di) (1963). *IV Biennale Internazionale d'Arte. Oltre l'Informale = Catalogo della mostra* (San Marino, Palazzo del Kursal, 7 luglio-7 ottobre 1963). Rimini.
- Dorfles, G. (1963). «I pericoli di una situazione», in «Dopo l'Informale», num. monogr., *Il Verri*, 12, 3-6.
- Eco, U. (1961). «La forma del disordine». *Almanacco Bompiani 1962*. Milano, 175-88.
- Eco, U. (1962). [senza titolo]. Munari, B.; Soavi, G. (a cura di), *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta = Catalogo della mostra* (Milano 15-30 maggio 1962). Milano, s.p.
- Eco, U. [1962] (2016). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Feierabend, W.V.; Meloni, L. (2009). *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*. Cinisello Balsamo.
- Giacomelli, M.E. (2012). «La piccola utopia. Germano Celant racconta la mostra veneziana». *Artribune*, 19 luglio. <https://www.artribune.com/attualita/2012/07/la-piccola-utopia-germano-celant-racconta-la-mostra-veneziana/>.
- Gruppo N; Gruppo T; Mari, E. (1963). «Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee», in «Dopo l'Informale», num. monogr., *Il Verri*, 12, 133-6.
- Marchi, A. (a cura di) (2018). *I cinetici. Dino Gavina e il Centro Duchamp = Catalogo della mostra* (Bologna 31 gennaio-28 febbraio 2018). Bologna.
- Mari, E. (1965). «Divulgation des exemplaires de recherches». Mari, E.; Putar, R.; Meštrović, M. (éds), *Nova Tendencija 3 = Catalogue d'exposition* (Zagreb, 13 août-15 septembre 1965). Zagreb. Trad. it.: «Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche». *Marcatré*, 11-13(3), 1965, 344-8.
- Massironi, M. (1964). «La ricerca estetica di gruppo». *Marcatré*, 4-5(3), 10-12.
- Massironi, M. [1973] (1976). «Ricerche visuali». Argan, G.C. et al., *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*. Roma, 50-63.
- Mavignier, A. (1970). [senza titolo]. *Tendencije 4 = Catalogo della mostra* (Zagreb, 1968-1969). Zagreb, s.p.
- Meloni, L. (2020). *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*. Milano.
- Meneguzzo, M. (2000). *Arte programmata 1962. Le immagini dell'epoca. Testo e interviste con gli artisti*. Bergamo.
- Meneguzzo, M. (2012). *Arte Programmata cinquant'anni dopo*. Monza.
- Meneguzzo, M.; Morteo, E.; Saibene, A. (a cura di) (2012). *Programmare l'arte: Olivetti e le neoavanguardie cinetiche = Catalogo della mostra* (Venezia, Negozio Olivetti, 30 agosto-14 ottobre 2012; Milano, Museo del Novecento, 7 gennaio-3 marzo 2013). Monza.
- Munari, B. (1958). [senza titolo]. *Sculture da Viaggio = Invito della mostra* (Milano, Galleria Montenapoleone, 17-30 giugno 1958). Milano, s.p.
- Munari, B. (1971). *Codice ovvio*. Torino.
- Munari, B.; Soavi, G. (a cura di) (1962). *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta = Catalogo della mostra* (Milano, 15-30 maggio 1962). Milano.
- Mussa, I. (1976). *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*. Roma.
- Novelli, G. et al. (1963). «Le tentazioni della critica». *Marcatré*, 1(1), 27-8.
- Nouvelle Tendence* (1963). *Nouvelle Tendence - Recherche continue mouvement international art visuel Bulletin*, 1 (Août). Padova, Archivio Storico Alberto Biasi, b. 10, fasc. 3.
- von der Osten, G. et al. (1968). *Ars moltiplicata: vervielfältigte Kunst seit 1945 = Ausstellungskatalog* (Köln, Wallraf-Richartz Museum, 13. Januar-15. April 1968). Köln.

- Parola, R. (1969). *Optical Art. Theory and Practice*. New York.
- Popper, F. (1968). *Origins and Development of Kinetic Art*. New York.
- Proverbio, P. (2013). «Danese 1957-1991. Un laboratorio sperimentale per il design». *Ais/Design Journal. Storia e Ricerche*, 1(1), 65-80.
- Rickey, G. (1964). «The New Tendency (Nouvelle Tendance – Recherche Continue)». *Art Journal*, 4(23), 272-9.
- Rosen, M. (ed.) (2011). *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art: New Tendencies and Bit International 1961-1973*. Karlsruhe.
- Rubino, G. (2012). *The New Tendency: Visual, Kinetic and Programmed Works of Art through Exhibitions and the Art Critique between Italy and Croatia from 1963 to 1967* [PhD dissertation]. London; Zagreb.
- Solimano, S. (a cura di) (2003). *La Galleria del Deposito: un'esperienza di avanguardia nella Genova degli anni '60*. Genova: Neos.
- Vasarely, V. (1955). «Notes pour un manifeste». *Le Mouvement*. Paris.
- Vasarely, V. (1968). [senza titolo]. *Vasarely = Catalogo della mostra* (Venezia, Galleria del Cavallino, 31 maggio-14 giugno 1968). Venezia, s.p.
- Vatsella, K. (1998). *Edition MAT: die Entstehung einer Kunstform: Daniel Spoerri, Karl Gerstner und das Multiple*. Bremen.
- Vedova, E. (1963). *XII Convegno Internazionale Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, Rimini, Verucchio, San Marino = Atti del Convegno* (Verucchio, 26 settembre 1963). Rimini, 201-11.
- Vergine, L. (a cura di) (1983). *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica, 1953-1963 = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 4 novembre 1983-27 febbraio 1984). Milano.

