

Da: *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*, a cura di M. Bandini e R. Maggio Serra, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 20 dicembre 1985 - 10 febbraio 1986), Fabbri, Milano 1985, pp. 49-71.

Appunti per una storia degli anni Sessanta attraverso una collezione

Mirella Bandini

Nel riprendere in considerazione il clima culturale e artistico italiano dei primissimi anni Sessanta - periodo nel quale si è formato il Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea - appare evidente un suo carattere di persistenza dell'impegno intellettuale rivolto alla formazione di una "nuova cultura", collettiva e unificante, che puntava sul binomio cultura e civiltà (progresso): valori e ideologie che avevano già contraddistinto il secondo dopoguerra, e che appaiono ancora in questo periodo prolungarsi nella finalità della "ricostruzione nazionale".

Sono gli anni detti del "miracolo economico", della grande trasformazione del mondo industriale e della rimessa in questione dei tradizionali rapporti di forza delle classi; il progresso tecnico è un nuovo elemento con il quale deve misurarsi non soltanto la forza intellettuale, ma soprattutto l'atteggiamento operaio, in quanto la crescita dei processi produttivi è la risultante di una razionalizzazione complessiva dell'organizzazione del lavoro. Prende infatti forma in questo periodo quella che alcuni hanno chiamato la "società postindustriale" (Alain Touraine), che altri hanno definito neo o post-capitalismo, e sul piano politico la cosiddetta tecno-democrazia (Maurice Duverger).

Dopo il neorealismo, l'artista e lo scrittore ricercano, negli anni Sessanta, un nuovo rapporto diretto e contrapposto con la società, nel quale permane l'impegno morale e la volontà partecipativa e aggregatrice (come nella formazione dei *gruppi* visuali o gestaltici). Per il marxismo, dopo il crollo del mito dell'Unione Sovietica nel 1956, urgeva la necessità di un rinnovamento teorico, anche alla luce di una riflessione sui problemi posti dai nuovi campi d'indagine aperti dallo sviluppo delle scienze umane, soprattutto in Italia, tra la fine degli anni '50 ed inizio degli anni '60 (oltre alla funzione svolta dalla scuola di Francoforte e dalle opere di Lukács): dall'affermazione innanzitutto dello strutturalismo, e quindi della linguistica, semiologia, psicologia, psichiatria e antropologia culturale. Come la problematica dell'industria e della tecnologia sia dominante, e recepita in ogni versante della cultura e dell'arte, è testimoniato, ad esempio, dal dibattito apparso tra il 1961 e il 1962 su una delle riviste italiane più importanti del periodo, «Il menabò», all'interno della quale, tra gli altri, emergevano le personalità di Vittorini e Calvino. Il dibattito verteva su «letteratura e industria»: la finalità era quella di provocare lo scrittore a comprendere nella sua ricerca la «verità industriale», cioè «la verità della moderna società capitalistica», dal momento che, scrive Vittorini, «la verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto»¹. Questa volontà di adeguarsi ad una nuova realtà economica e sociale attraverso nuovi mezzi conoscitivi che non potevano essere sorretti dalla cultura umanistica storicista e idealista tradizionale, ma da una nuova di tipo tecno-scientifico, è alla base del dibattito letterario da cui nasce lo *sperimentalismo* neoavanguardistico del Gruppo '63 (che emblematicamente prende appunto il nome dall'anno culminante del "miracolo economico", il 1963).

¹ Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il menabò», 1961, p. 20.

Le esperienze di questi giovani intellettuali tendono non soltanto al superamento della letteratura realista e impegnata degli anni 1945-1956, ma anche del crocio-gramscianesimo diffuso nel dopoguerra². Simili posizioni in campo letterario, si accompagnano a quelle nuove in campo politico (nel '62-63 in Italia vi è l'avvento dei primi governi di centro-sinistra con Fanfani e Moro), e in campo teorico, mediante una ripresa della tematica marxista riletta in chiave critica, si tende a scavalcare a sinistra la linea predominante nel movimento operaio³.

In quest'ottica, durante tutti gli anni Sessanta, vi è stata una ininterrotta preparazione delle lotte operaie e studentesche che avverranno alla fine di questo complesso decennio. Vi emerge l'attività della rivista «Quaderni rossi» o più esattamente i primi tre numeri di essa (apparsi a Torino tra il 1961 e il 1963 con la direzione di Raniero Panzieri), che tendeva a spezzare la strategia dello sviluppo equilibrato del sistema e a recuperare tra i proletari una coscienza di classe, e quindi l'esigenza rivoluzionaria.

L'esperienza di «Quaderni rossi» e successivamente di «Classe operaia», a sua volta, delinea una nuova figura dell'intellettuale, diverso da quello dell'immediato dopoguerra che appariva dotato di una funzione ideologica autonoma: esso ormai integrato nei meccanismi produttivi, «sprofonda nel proletariato» e quindi si investe di un nuovo mandato sociale⁴.

Il termine *sperimentale* che connota, oltre quelle letterarie, le esperienze artistiche di quegli anni - in special modo le ricerche visuali, in relazione alle innovazioni tecnologiche e industriali del periodo è strettamente collegato alla frenetica ricerca culturale del "nuovo" che contrassegnava questi anni e all'impiego di nuovi materiali (plexiglas, alluminio, polistirolo) di uso tecnologico. Queste esperienze sono rivelatrici dei fattori di trasformazione delle attitudini, del gusto, della percezione, degli intellettuali, degli artisti italiani e del pubblico, a seguito di mutate condizioni di vita sociale in cui il rapido processo di industrializzazione, lo sviluppo sempre maggiore dell'immigrazione, la crescita dei consumi individuali iniziava ad imprimere un ritmo sempre più accelerato di modificazione culturale.

Specificatamente, e all'interno di queste spinte e contraddizioni che connotano i primi anni Sessanta, è da annoverarsi anche il concetto stesso di *sperimentalismo*, con il quale vengono designate le ricerche più nuove del periodo in campo artistico, letterario e musicale.

Di lontana ascendenza surrealista (il gruppo di Breton negli anni Venti concepiva infatti l'arte come *esperienza* creativa parte della vita, e quindi con una dimensione sociale e politica) il concetto di sperimentalismo e di ricerca era stato rilanciato negli anni tra il 1948 e il 1951, dal gruppo *Cobra*, uno dei più importanti del primo dopoguerra europeo, che si denominava anche *Artistes Libres Expérimentaux*. Nell'omonima rivista, gli artisti di questo movimento internazionale insistono sul carattere di stretta connessione tra azione e sperimentazione, «in quanto lo sperimentalismo è comune al campo scientifico come a quello estetico». Dopo lo scioglimento di *Cobra*, Jorn e Constant in Italia danno vita, con Gallizio, ad un altro sodalizio internazionale di artisti, che nella stessa denominazione ne riprende e ne allarga, principi: il *Laboratorio Sperimentale di Alba* (1955-1960).

Al concetto di sperimentalismo si collega quello di gruppo: la proliferazione di gruppi, con relative dichiarazioni programmatiche ed interconnessioni ideologiche tra loro, contraddistinguono infatti i

² Cfr. *Gruppo '63*, Milano, Feltrinelli, 1964, che raccoglie i testi del dibattito svoltosi a Palermo nell'ottobre 1963 tra Anceschi, Angelo Guglielmi, Barilli, Bartolucci, Dorfles, Balestrini, Filippini, Giuliani, Giuseppe Guglielmi, Pagliarani, Porta, Sanguineti, Spatola.

³ Su questa problematica cfr. Romano Luperini, *Marxismo e intellettuali*, Padova, Marsilio, 1974; Massimo Teodori, *Storia delle nuove sinistre in Europa (1956-1976)*, Bologna, Il Mulino, 1976.

⁴ Romano Luperini, *op. cit.*

primi anni Sessanta; essi auspicano una possibile convergenza fra procedimenti artistici e procedimenti scientifici, agiscono in nome collettivo, accendono polemiche, tendono ad uno stretto legame tra artisti e società; ma come epigoni di una concezione di progettazione tecnoscientifica in via di superamento, si estinguono poi rapidamente.

Nel clima culturale di questi anni, appare un fortunatissimo testo di Umberto Eco, *Opera aperta*, del 1962, un libro di ampia risonanza, promotore di un dibattito che avrebbe investito la società culturale italiana degli anni Sessanta, quale di lì a poco avvenne con l'uscita de «Il menabò 5» e l'inizio dell'attività del Gruppo '63.

Il primo consenso al testo di Eco è dato significativamente dallo storico dell'arte Eugenio Battisti su «Il Mondo» dello stesso anno: egli scrive che se nella vita culturale, per una sorta di compensazione interna «i problemi non vengono sufficientemente trattati in una scuola (gli Istituti di Storia dell'arte), suscitano discussione altrove»⁵. Battisti, intellettuale torinese vivacissimo, aperto alle problematiche artistiche più avanzate e diversificate che dibatteva dalle pagine de «Il Mondo» (e che nel 1963 avrebbe ampliato sulla rivista «Marcatré» da lui fondata e diretta a Genova, e che si rivelerà una delle più importanti del decennio), era allora docente di Storia dell'arte all'Università genovese.

Nei tre anni di insegnamento in questa città, tra il '62 e il '65, Battisti impresse all'ambiente culturale e artistico genovese un dinamismo fino ad allora sconosciuto, specialmente sul versante dell'arte contemporanea.

Il suo nome, oltre ad essere legato alla creazione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea nel dicembre 1963, è connesso a tutta una serie di iniziative nuovissime nel settore, quale la collaborazione attiva tra artisti, critici, gallerie (come La Polena), mediante conferenze e mostre simultaneamente presentate e discusse anche nel corso da lui tenuto all'Università.

Il libro di Eco proponeva un nuovo approccio estetico dei fenomeni artistici dei primi anni Sessanta - la letteratura sperimentale, la musica seriale, la pittura Informale, l'arte cinetica, il *nouveau-roman*, il film dopo Antonioni e Godard - basato su una dialettica serrata tra i temi critico-filosofici e quelli scientifici⁶. La "poetica dell'opera aperta" nelle arti visive comprende, oltre l'Informale già in fase di superamento, anche le prime prove di arte visuale o "programmata" (così denominata dallo stesso Eco nel '62) considerata come "un campo di possibilità" in una intrinseca dialettica tra opera e apertura⁷.

Secondo una sua nota definizione, la condizione generale di tutte le opere aperte è il carattere di *metafora epistemologica*, ovvero di risoluzioni strutturali affini a quelle delle nuove metodologie scientifiche.

Sul concetto di opera aperta/museo aperto nasce il Museo Sperimentale nel '63, mediante la formula della donazione da parte degli artisti e come «raccolta permanente destinata a esercitazioni didattiche» nell'Università di Genova, per volontà di Eugenio Battisti che si avvale, in questa prima fase, di un comitato direttivo per gli inviti formato dai nomi di noti critici italiani, da Umbrò Apollonio a Renato Barilli, Germano Beringheli, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Gian Alberto Dell'Acqua, Gillo Dorfles, Angelo Dragone, Oreste Ferrari, Nello Ponente e con la collaborazione di note gallerie italiane, in particolare di Cadario, Centro, Naviglio, Schwarz di Milano, Malborough e Obelisco di Roma, Polena e Rotta di Genova.

⁵ Eugenio Battisti, *Pittura e informazione*, in «Il Mondo», 17 luglio 1962.

⁶ Il saggio di Umberto Eco, *L'opera aperta nelle arti visive*, apparve anche nel numero unico di «Il Verri» dedicato all'Informale (n. 3, giugno 1961).

⁷ Umberto Eco, testo in catalogo mostra *Arte Programmata*, Milano, Negozio Olivetti, 1962.

In questo complesso lavoro, Battisti è coadiuvato da Ezia Gavazza, sua assistente (oggi titolare di Storia dell'arte all'Università di Genova) e da Germano Celant, uno tra i suoi studenti più attivi e interessati.

Quando fu donata alla Città di Torino nel 1965, la raccolta constava di circa cento opere di 95 artisti italiani, che fino alla mostra del 1967 alla Galleria Civica d'Arte Moderna torinese, e successivamente fino al 1969, si accrescerà per donazioni raggiungendo le attuali 360 opere di 260 artisti. Ecco l'elenco dei 95 artisti appartenenti al nucleo formato da Battisti a Genova: Accardi, Alfieri, Alimandi, Baj, Baldi, Bargoni, Barisani, Bartoli, Bergolli, A. Biasi, G. Biasi, Biggi, Boille, Bompadre, Bonalumi, Borella, Bugli, Calò, Capogrossi, Carmi, Carreri, Carrino, Castellani, Chianese, Cioni, Dangelo, Depero, Del Pezzo, Del Pozzo, De Alexandris, Derusticis, Donzelli, Drago, Esposito, Fabro, Fergola, Fieschi, Finzi, Foglia Manzillo, Fontana, Foppiani, Frascà, Fusi, Gajani, Glattfelder, Graziani, Guarneri, Icaro, Lacquaniti, La Regina, Lastraioli, Lattanzi, Loffredo, Lora-Totino, Luca, Malquori, Marchegiani, Mari, Marinucci, Masi, Massironi, Mauri, Mesciulam, Mondino, Morandini, Moretti, Nigro, Nikos, Ori, Pace, Paladino, Palumbo, Paolini, Plessi, Pompa, Pozzati, Rambaudi, Ravotti, Recalcati, Reggiani, Rimondi, Rossello, Rotella, Sanfilippo, Santoro, Scanavino, Scheggi, Spagnoli, Stirone, Strazza, Uncini, Venturi, Vacchi, Villa, Virduzzo.

Conseguentemente, è opportuno innanzitutto riflettere sui criteri di formazione della prima raccolta, nata nel '63 e protrattasi fino al '65 sotto l'illuminata volontà di Battisti, e che rappresenta la "neoavanguardia sperimentale" del periodo, unitamente alla presenza di personalità degli anni Cinquanta che ne testimoniano le coordinate storiche. Scorrendo i nomi degli artisti che compongono l'attuale raccolta, notiamo come il congruo accrescimento successivo - più di una triplicazione della collezione - sia avvenuto, dopo il passaggio alla Galleria d'Arte Moderna torinese e mediante l'intelligente continuità di interessi di Vittorio Viale, Luigi Mallè e Aldo Passoni, esattamente sul tracciato delle correnti artistiche che Battisti aveva delineato fin dall'inizio a Genova. Vale a dire che, fino al '69 il Museo Sperimentale cresce sull'impostazione datagli da Battisti nel '63.

Nella sua crescita continua, esso rispecchia fedelmente (pur essendoci delle lacune, anche vistose) la situazione artistica di punta della prima metà degli anni Sessanta. Dobbiamo infatti rilevare come la continuità delle donazioni avvenga fino all'aprile 1967, data della mostra alla Galleria Civica torinese; da qui al '69 le acquisizioni diminuiscono e sono di scarsa importanza.

Notiamo infatti come il maggior numero di presenze sia quello appartenente alle "nuove tendenze" visuali, programmate o gestaltiche del periodo; ovvero i *gruppi* di giovani artisti, come il Gruppo Uno di Roma; il Gruppo N di Padova; il Gruppo Tempo 3 di Genova; il Gruppo Atoma di Livorno, insieme a presenze isolate come Castellani, Scheggi, Bonalumi, Morandini, Mari, Glattfelder con altri; tutti artisti partecipanti alle mostre più importanti del periodo, quali il XII Premio Lissone del 1961, la IV Biennale di S. Marino del 1963, il XV Premio «Strutture di visione» di Avezzano, la XXXII Biennale di Venezia del 1964, e che apriranno il dibattito condotto principalmente da Giulio Carlo Argan nei Convegni Internazionali di Verucchio dei medesimi anni. L'altro cospicuo numero di artisti, che può essere letto in contrapposizione al primo, è quello rappresentato dalla corrente denominata "nuova figurazione": una poetica legata a esiti informali, anche di matrice surrealista, e che mescolava simboli con il realismo "grottesco" dei nuovi *mass-media*. Dal '63, nella collezione sono presenti i nomi più rappresentativi del momento, partecipanti alle mostre principali del periodo, quali «Alternative Attuali» all'Aquila del '62 e del '65; e che vanno da Recalcati, Vacchi, Bergolli, Fergola, Fieschi, Scanavino a Biasi, Strazza, Rossello, Donzelli, Drago, Nikos, Pozzati, Marinucci e altri.

Accanto a questi due filoni, Battisti si è assicurato un gruppo nutrito di opere di artisti della generazione precedente operanti negli anni Cinquanta, che hanno la funzione di inquadramento

storico alle ricerche, più giovani, e che vanno da Fontana, Capogrossi, Accardi, Sanfilippo a Nigro, Baj, Calò, Rambaudi, Barisani (fino a due Depero degli anni Trenta donati da Rocco Borella).

Le prime ricerche oggettuali o di *reportage* sociale del periodo (maturate prima dell'esplosione della pop art inglese ed americana), sono rappresentate da opere di Rotella, Del Pezzo, Carmi, Luca (Castellano), Marchegiani, Mesciulam, Moretti, Ori e Plessi, allora lette nell'ambito della "nuova figurazione".

La continuità delle ricerche astratte, con tendenza a identificarsi idealmente nella progettualità architettonica e industriale secondo la temperie del periodo, o nel segno/scrittura di ascendenza concreta, è presente con opere di Cioni, Lattanzi, Dangelo, Mauri, Lora-Totino, De Alexandris. Questo primo nucleo del Museo Sperimentale è arricchito infine dalla documentazione tempestiva delle ricerche artistiche più nuove e di rottura, che Battisti ha saputo cogliere in primissima battuta: con un'opera di Fabro ('63), una di Paolini ('65), due di Mondino ('65) e una di Icaro ('65).

Qual è dunque la situazione dell'arte italiana nel 1963, anno indubbiamente cruciale, che è anche la data di formazione del Museo Sperimentale e della rivista «Marcatré» a Genova e, ampliando, di sodalizi di artisti, di scrittori come il Gruppo '63, e di molta musica sperimentale?

L'anno 1963 è sull'orlo dello spartiacque tra ideologie, valori di ricostruzione e di aggregazione (tipica è la formazione dei Gruppi) che sono il retaggio del secondo dopoguerra, e i fermenti critici di rinnovamento e di rottura ideologica e linguistica che si coaguleranno negli ultimi anni del decennio.

Il 1963 è anche il punto massimo della fiducia nel progresso industriale, e di una ottimistica paritetica integrazione tra metodologia scientifica e metodologia artistica; elementi che già nel 1960 hanno segnato il superamento della poetica dell'Informale, e hanno animato le ricerche sull'arte visuale e cinetica dal 1957 in poi.

Tra le prime mostre dell'anno in questione, quella curata da Maurizio Calvesi e da Dario Durbè a Livorno, nell'ambito del VII Premio Modigliani, dal titolo «L'Informale in Italia fino al 1957», ha la funzione di storicizzare una poetica che ha influenzato tutte le manifestazioni artistiche del secondo dopoguerra. Nel 1961 se ne era del resto già avviata una precisa analisi storica con il numero unico dedicato a «L'Informale» de «Il Verri» (n. 3), con saggi a carattere generale di Argan, Barilli, Crispolti, Eco.

Ma la mostra più importante dell'anno 1963, anzi la "nuovissima" dall'inizio degli anni '60 e che aprirà un dibattito tra i più accesi del decennio, è quella che si tiene nell'estate a San Marino, la IV Biennale Internazionale d'arte, dal significativo titolo «Oltre l'Informale». Presidente delle due commissioni degli inviti e dei premi, è Carlo Giulio Argan (affiancato da Palma Bucarelli, Vicente Aguilera Cerni, Umbro Apollonia, Giuseppe Gatt e Pierre Restany). La mostra si articola su tre differenti filoni che rappresentano rispettivamente le tendenze più avanzate del momento: le nuove ricerche visuali, il neodada e il *nouveau-réalisme*, la nuova figurazione. I gruppi italiani sono rappresentati dal Gruppo N, Gruppo T, Gruppo Uno; tra gli stranieri il Gruppo Zero, Equipo 57, Le Parc, Morellet, Yvaral. Il Primo Premio sarà infatti diviso tra il Gruppo N di Padova e il Gruppo Zero di Düsseldorf.

Accanto a questo filone internazionale predominante, è delineato il versante oggettuale dei *nouveaux-réalistes* francesi, e dei neodadaisti. La pop americana è rappresentata soltanto da Chamberlain e si affermerà nella Biennale dell'anno successivo, il 1964. È però presente la "nuova astrazione" americana con Morris Louis e Kenneth Noland.

Tra gli italiani, oltre la citata presenza dei cinetici, notiamo i "nuovissimi" artisti romani Angeli, Festa, Schifano, Kounellis; tra i milanesi Castellani (a rappresentanza di «Azimuth»), Dadamaino, Mari; e inoltre Dorazio, Novelli, Perilli, Tancredi, Turcato, Colla. La nuova figurazione è rappresentata, tra gli altri, da Arroyo, Bergolli, Guerreschi, Pozzati, Romagnoni, Trubbiani.

Eugenio Battisti a Genova, che seguiva attentamente le ricerche più nuove «Oltre l'Informale», riesce a ottenere opere dello stesso periodo in dono da artisti che espongono a questa mostra di San Marino (si può dire simultaneamente, poiché il Museo Sperimentale si forma dal dicembre '63); rispettivamente da Bergolli, Alberto Biasi, Biggi, Carmi, Carrino, Castellani, Del Pezzo, Frascà, Lattanzi, Loffredo, Mari, Massironi, Mauri, Nigro, Nikos, Pace, Pozzati, Rotella, Santoro, Uncini. Carrino dona il «Costruttivo alfa» del '63 e Biggi il «Continuo 79» del '62, due tra i loro pezzi più significativi esposti in mostra; e così Carmi, con «Appunti sul nostro tempo» del '62, anch'esso esposto. Tra gli altri, Pace, Pozzati, Rotella e Santoro donano opere coeve a quelle esposte nella Biennale⁸.

L'importanza e la tempestività di questa mostra va misurata in rapporto a quelle che, negli anni compresi tra il '60 e il '64 la precedono e la seguono: in essa ad esempio, viene ampiamente messa in evidenza, con il riconoscimento del Primo Premio, la "nuova tendenza" programmata o gestaltica che nel 1961 a Zagabria, alla Galerie Suvremene Umjetnosti, nell'esposizione internazionale dal titolo «Nove Tendencije» (a cura di M. Mestrovic) era rappresentata per l'Italia da Biasi, Castellani, Chiggio, Costa, Landi, Massironi, Manzoni e Dorazio.

Nello stesso anno 1961, il XII Premio Lissone Internazionale per la Pittura, che si prefigurava come una importante rassegna «della pittura non figurativa dal dopoguerra ad oggi» con in catalogo testi di Argan, Apollonia e Restany, comprendeva anche una «sezione Informativo-Sperimentale dedicata ad alcuni nomi nuovi e a giovani dell'ultima generazione, operanti in gruppo o isolatamente»⁹. Proprio in questa sezione sperimentale aggiuntiva italiana espongono il Gruppo N (Biasi, Chiggio, Costa, Landi, Massironi) che in questa occasione pubblica la sua prima dichiarazione di poetica; il Gruppo T (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi, Varisco), il Gruppo Milano 61 (Bonalumi, Castellani, Dadamaino, Manzoni). Insieme a Lo Savio, Festa, Schifano, Uncini, Castellani, Giulio Paolini espone per la prima volta una sua opera, «Senza titolo» del 1961.

Restany, nella rassegna della pittura internazionale da lui curata, presenta i *nouveaux-réalistes* francesi e i neodada americani, con il giapponese Gruppo Gutai, e tra gli altri, Twombly e Kounellis.

L'apertura verso le nuove ricerche, prudentemente dichiarate «sezione informativo-sperimentale» avviene a latere, quasi in sordina.

Due anni dopo, a San Marino, queste correnti nuove sono ormai delineate e coraggiosamente poste in primo piano. A questa risoluzione hanno anche concorso diverse situazioni createsi negli anni immediatamente precedenti, a Milano, con la mostra «La nuova concezione artistica» nel 1960 nella galleria Azimuth con Castellani, Klein, Manzoni ed esponenti del Gruppo Zero di Düsseldorf, e a Padova, ove per interessamento di Massironi e di Biasi (che nello stesso anno fondano il Gruppo N) la mostra viene aperta al Circolo del Pozzetto. Ancora a Milano nel '60, accanto al manifesto e alle mostre del *nouveau-réalisme* di Restany alla galleria Apollinaire, avviene la prima mostra, Miriorama I, del Gruppo T appena formatosi, alla galleria Pater.

Nel '62, ancora a Milano, alla galleria Danese, grande esposizione del Gruppo francese GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel); e al negozio Olivetti, «Arte Programmata» (arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta) organizzata da Bruno Munari con testo di Umberto Eco. Vi partecipano il Gruppo T, il Gruppo N, il GRAV, Mari, Munari e Alviani.

⁸ Dopo il 1965, quando il Museo Sperimentale diverrà parte delle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, sarà integrato con altre opere di artisti esponenti a questa Biennale di San Marino, quali Baruchello, Bueno, Carena, Dadamaino, De Vecchi, Guerreschi, Kounellis, Schifano.

⁹ Il XII Premio Lissone, a differenza della IV Biennale di San Marino, non è una mostra di tendenza, ma una rassegna orientata su presenze storiche quali Burri, Fontana, Fautrier, Pollock, Vedova, fino a Melotti, Perilli, Rotella, Veronesi, Strazza (nella sezione della pittura italiana curata da Apollonio). Argan nella prefazione generale al catalogo dichiara che «scopo dichiarato del Premio è di mettere a confronto le tendenze che rappresentano un contributo oggettivo alla problematica della pittura attuale».

Nel '63, le situazioni si infittiscono e vengono più complesse: a Milano, alla galleria Cadario, una grande mostra dal titolo «Oltre la pittura oltre la scultura» presenta un panorama internazionale dei gruppi; a Firenze, alla galleria Quadrante appare il futuro Gruppo Uno con Biggi, Carrino, Frascà, Pace, Santoro e Uncini in una mostra dal titolo «Sei pittori romani», che si aprirà successivamente alla galleria Rotta di Genova. A Zagabria, si tiene la seconda edizione di «Nove Tendencije», la cui versione italiana «Nuova Tendenza 2» sarà aperta alla Fondazione Querini Stampalia di Venezia l'anno successivo, con introduzioni di Apollonia, Mazzariol, Bettini, Mestrovic.

Anche rispetto alle grandi rassegne delle Biennali di Venezia di quegli anni, la mostra di San Marino del '63 appare precorritrice. La XXX grande Biennale del '60 può ancora essere annoverata tra le Biennali storiche del dopoguerra¹⁰; la XXXI, del '62, presenta per lo più, nel Padiglione italiano, artisti ancora operanti nella poetica dell'Informale e nella nuova figurazione¹¹. Dopo la mostra di San Marino e il Convegno di Verucchio del '63, la XXXII Biennale di Venezia del '64 subisce un rapido processo di aggiornamento, specialmente per la sezione italiana; mentre gli Stati Uniti presentano in due sedi gli artisti più importanti del neodada e della pop art. I Premi vanno a Rauschenberg, Kemeny, Cascella, A. Pomodoro, Soto, Novelli.

La sezione curata da Maurizio Calvesi nel Padiglione italiano, illustra le esperienze più giovani; come egli dichiara, si tratta di un panorama «indicativo, per quanto possibile aggiornato e distribuito fra le tendenze, che siano "oltre-informali" "post-informali", o tuttora informali, o semplicemente diverse e indipendenti».

In essa sono rappresentate le correnti che costituiscono l'uscita dall'Informale: la nuova figurazione, l'arte oggettuale; e quella gestaltica, secondo la nuova denominazione data all'arte visuale da Argan in quel periodo, in riferimento alle teorie della *gestaltpsychologie*, o psicologia della forma. I nomi degli artisti sono quelli che ricorrono nella Biennale di San Marino, e nel Museo Sperimentale, come si accrescerà a Torino subito dopo il 1965: Fieschi, Sanfilippo, Strazza, Rossello, Recalcati, Del Pezzo, Pozzati, Fioroni, Maselli, Schifano, Alviani, Castellani, Mari, il Gruppo N e il Gruppo T. Calvesi nel suo scritto introduttivo fa notare come talune strumentalità di linguaggio, in questo caso il senso veloce, «fino a mimare il reportage» dell'informazione visiva derivata dalla pop art, accomunino poetiche dialetticamente opposte, come ad esempio, gli sfondi di paesaggio in Recalcati e in Schifano. Ciò ad indicazione di come le ricerche italiane in questo settore abbiano modificato il senso di queste nuove strumentazioni di linguaggio, adattandole a poetiche tra loro divergenti¹².

In questa Biennale, indubbiamente la più importante degli anni Sessanta, vi era anche una sezione dedicata all'«Arte d'oggi nei Musei», a cura di Argan, con opere eseguite dopo il 1950 entrate a far parte di raccolte pubbliche. A rappresentare l'Italia, con la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma era stata scelta la Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, allora diretta da Vittorio Viale, con 14 opere da Hartung a Licini, Manessier, Soulages, Tobey, Léger, Mastroianni. La Galleria torinese si era riaperta nel 1959 in un nuovo, grande edificio appositamente progettato, che allora rappresentava uno dei più moderni e razionali complessi museografici esistenti. In quattro anni e mezzo dalla sua riapertura, si erano succedute in essa, senza interruzione, ben 23 rassegne, alcune

¹⁰ Nella XXX Biennale di Venezia del 1960, accanto a una mostra storica sul Futurismo, curata da G. Ballo, il Padiglione italiano ospitava i più bei nomi degli artisti degli anni Cinquanta, da Burri a Dorazio, Guttuso, Moreni, Scanavino, Zigaina, Consagra, Leoncillo, Spazzapan; e una personale di Fautrier. I Premi furono assegnati a Fautrier, Hartung, Vedova e Consagra.

¹¹ Tra le presenze nel Padiglione italiano alla XXXI Biennale del '62, ricordiamo Capogrossi, Dova, Morlotti, Calò, Santoro, Perilli, Giò Pomodoro, Barisani, Bergolli. Nei Padiglioni stranieri: Manessier, Messager, Nevelson, Riopelle. I Premi furono assegnati a Giacometti, Morlotti ex aequo con Capogrossi, Calò ex aequo con Milani.

¹² Maurizio Calvesi, *Gruppi di opere: sculture e pitture*, in catalogo XXXII Biennale di Venezia, 1964, p. 131.

delle quali famose, come le mostre di Bacon, Richter, Balla, Spazzapan, Casorati e del Secondo Futurismo¹³.

Nei primi anni Sessanta la Galleria torinese era dunque in Italia l'organismo più vivo di cultura e di promozione artistica: di conseguenza il più consono a ricevere la collezione del Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea che Battisti, in procinto di partire per l'America nel '65 (e non essendo la Città di Genova in grado di accoglierla) donerà alla Città di Torino. Vittorio Viale continuò l'opera di Battisti nel mantenere e ampliare i contatti con gli artisti per la donazione delle opere; operazione condotta quindi dal suo successore, Luigi Mallè e dal conservatore Aldo Passoni, fino alla grande mostra del 1967 nella stessa Galleria ove fu mostrato un Museo Sperimentale notevolmente ampliato con la presenza di ben 206 artisti.

La IV Biennale di San Marino è strettamente collegata al XII Convegno Internazionale di Verucchio, che si apre nel settembre 1963, due mesi dopo. Il Convegno, presieduto da Argan, è rivolto ad artisti, critici e studiosi d'arte.

Tra le relazioni, ricordiamo quelle di Aguilera Cerni, Francastel, Spirito, Ceccato, Restany, Assunto, Gatt, Ponente, Menna, Tomassoni; tra gli interventi, quelli di Barilli, Carluccio, Gruppo Uno, Massironi, Gruppo Tempo 3, Le Parc, Mestrovic, Popper, Vedova¹⁴.

Nel Convegno, prevalentemente, è dibattuto il rapporto arte-scienza: vi partecipano attivamente i critici curatori della mostra di San Marino, in primis Argan, con tutti i gruppi invitati, che espongono agli studiosi di varie discipline le modalità operative, estetiche e sociologiche della loro ricerca. Contemporaneamente, Argan pubblica sul quotidiano «Il Messaggero» quattro elzeviri sulle ragioni poetiche di gruppo e sull'arte gestaltica, che scateneranno polemiche tra artisti e critici specialmente sull'«Avanti!», e che si protrarranno fino al gennaio 1964.

La posizione di Argan, di pieno appoggio critico alle correnti gestaltiche, è contestata da un documento di un gruppo di noti artisti romani, tra cui Novelli, Perilli, Sanfilippo, Turcato, Accardi, Dorazio, Angeli, Festa, Schifano, Rotella, Leoncillo, Fioroni, Fazzini, che confutano la sua «perentorietà di giudizio e addirittura di sistemazione storica», negando quindi «che chiunque possa fare storia prima che storia sia fatta».

Fin dal suo primo apparire, agli inizi degli anni Sessanta l'arte cinetica e visuale era stata seguita attentamente dalla critica. Tra i primi in Italia ad occuparsene con Argan, sono Gillo Dorfles, Umbro Apollonia, Carlo Belloli, Filiberto Menna, Eugenio Battisti; nel '62 Umberto Eco enfatizza l'aspetto "programmato" di tipo matematico, che connota sia le ricerche cinetiche sia le ricerche visuali, sottolineando i "campi di accadimenti", nei quali è possibile possano verificarsi dei processi casuali.

La polemica sulle interpretazioni delle tendenze di gruppo verte su un duplice binario: indagine storica e analisi estetica, rispettivamente sostenute non solo da critici, estetologi, sociologi, scienziati, ma soprattutto dagli stessi artisti dei gruppi, agguerriti studiosi di problematiche estetiche e scientifiche, come testimonia il lucido intervento di Manfredo Massironi sull'«impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee» tenuto al Convegno.

¹³ Vittorio Viale, *Arte d'oggi nei Musei. Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, ibidem*, pp. 15-16.

¹⁴ Cfr. *Atti del XII Convegno Internazionale Artisti Critici e Studiosi d'Arte*, Rimini, 1964. Il Convegno si articolava in tre sezioni: a) per critici e artisti, «Arte e libertà»; «L'impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee»; b) per filosofi esteti e sociologi, «Poetiche ed estetica nel pensiero contemporaneo»; «Arte e società contemporanea»; «L'educazione estetica e i suoi strumenti»; c) per psicologi e scienziati, «Le più recenti ricerche sperimentali nel campo dell'espressione artistica».

Mentre le indagini storiche partivano dal costruttivismo e dalla Bauhaus, le analisi estetiche si articolavano sulla fenomenologia di Husserl, sulla teoria della *Gestalt* di Wertheimer, Köhler, Koffka, Katz¹⁵.

La possibilità dell'esperienza estetica in una società tecnologica era del resto al centro della riflessione di filosofi come Max Bense, Abraham Moles, e di studiosi come Frank Popper, il cui pensiero, insieme a nuove discipline come la cibernetica e la psicologia gestaltica, era il supporto ideologico di queste sperimentazioni percettive e progettuali.

Nella critica d'arte italiana dei primi anni Sessanta, la cui militanza nella stretta contemporaneità e a fianco dell'artista è conquista recente, insieme ad una nuova terminologia orientata verso una nomenclatura filosofica, scientifica e linguistica che rinnova globalmente una critica d'arte di tipo letterario e legata a schemi purovisibilistici, Giulio Carlo Argan è stato uno dei più lucidi, attenti e acuti protagonisti. Oltre a essere promotore di manifestazioni, mostre, e a presiedere giurie di premi, dalle colonne di un quotidiano («Il Messaggero») e dalla direzione di un Convegno (il XII di Verucchio), egli, che fin dal 1950 aveva sostenuto le tesi gestaltiche della Bauhaus nel suo libro su Gropius, congiuntamente dibatte, polemizza, instaura un interesse vivissimo per le correnti artistiche più nuove di tipo razionalistico.

Argan in quel periodo è anche il teorico della cosiddetta "morte dell'arte": riprendendo un noto pensiero filosofico hegeliano, egli enuncia che l'arte contemporanea tende a identificarsi con il proprio concetto, esaurendosi come prassi e dandosi come pura teoresi. Da qui il suo interesse per l'atteggiamento progettuale e critico delle correnti gestaltiche. Del resto egli ha sempre dichiaratamente letto l'ideologia puristica del razionalismo come «una disperata difesa contro lo spaccio dell'irrazionalità trionfante»¹⁶.

Ricerca gestaltica è il titolo di uno degli elzeviri di Argan, del '63, su «Il Messaggero» (24 agosto), che evidenzia nitidamente alcune problematiche generatesi in quel periodo: l'esperienza come patrimonio comune; il carattere cooperativo dei gruppi nell'esigenza di una ricerca collettiva; l'aspirazione alla progettazione per l'industria, tendente a riconoscere nel prodotto industriale un valore pari a quello dell'architettura, pittura, scultura; il riconoscimento nei nuovi materiali e nella macchina, dei mezzi operativi della "nuova arte". L'accento viene messo sul processo, sulla progettazione: proprio per questo) sottolinea Argan in un successivo articolo la corrente gestaltica è *sperimentale*, in «quanto sperimenta il processo che dovrebbe condurre al valore».

La formazione e l'emergenza dei gruppi sono stati i caratteri più vistosi di questi anni: al chiuso individualismo che caratterizzava l'artista informale si contrappone l'ideologia di gruppo. Su *Le ragioni di gruppo* Argan pubblica un altro elzeviro nel '63 su «Il Messaggero» (21 settembre), ove privilegiando la corrente gestaltica che tende a inserire una problematica estetica in quella tecnologica in pieno sviluppo, la contrappone alle altre del periodo che raggruppa sotto la denominazione di *reportage*: «Prima di dire quale tipo di collettivismo sia quello dei gruppi gestaltici, bisogna vedere quale tipo di individualismo sia quello predicato e praticato dalle correnti che li contrastano: il cosiddetto *realismo d'oggetto*, il dubbio *pop-art* americano, l'altrettanto ambigua *nuova figurazione*. Senza entrare nel merito dei valori e nemmeno delle intenzioni, è

¹⁵ Per un'analisi storico-critica dell'arte visuale e cinetica negli anni Sessanta, cfr. «Il Verri», n. 22, ottobre 1966, numero unico dedicato all'*Arte Programmata* con interventi di G. Dorfles, M. Bense, P. Bonaiuto, G. Richey, W.G. Seitz, F. Menna, G. Alviani, G. Anceschi, D. Boriani, G. Colombo, G. De Vecchi; Italo Mussa, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Roma, Bulzoni, 1976; Piergiorgio Dragone, *Arte Programmata*, in AA. VV., *Ricerche visuali dopo il 1945*, Milano, Unicopli, 1978, pp. 121-205; il catalogo della mostra *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1953-1963*, a cura di Lea Vergine, Milano, Mazzotta, 1984.

¹⁶ Giulio Carlo Argan, *Questi non sono i morti*, in «L'Espresso», 2 dicembre 1984.

possibile raggruppare queste correnti in una vasta categoria che può chiamarsi di *reportage sociale*»¹⁷.

L'ordinamento della IV Biennale di San Marino, questi elzeviri da una parte, e l'attacco ad Argan di un gruppo di artisti romani dall'altra, accendono una polemica alla fine del '63 su «La Fiera letteraria» (a seguito di un'inchiesta condotta da Giancarlo Politi) e sull'«Avanti!», nella quale, su opposte fazioni, si scontrano i critici d'arte e gli artisti italiani più impegnati del periodo¹⁸. Questo dibattito assume toni accesi, che ricordano quelli degli anni '48 e '49 intorno al realismo e all'astrattismo, periodo nel quale era maturato l'impegno civile dell'intellettuale, specialmente di sinistra, insieme a quello dell'artista; e che aveva immesso nel linguaggio della critica d'arte un contenuto politico. Così come allora, agli inizi degli anni Sessanta, e specialmente in Italia, non esisteva ancora per l'artista il dirigismo di mercato che ne pianifica il successo: egli continuava ad avere (ancora per poco) un "ruolo politico", nei piccoli clan degli intellettuali, nella formazione dei comitati dei premi, nelle giurie delle mostre. Argan, già nel discorso finale pronunciato al Convegno di Verucchio del '63, e in uno degli articoli conclusivi della polemica sull'«Avanti!» all'inizio del '64, pone dei dubbi sulla intrinseca carenza ideologica delle correnti gestaltiche; e sulla possibile connivenza di esse con la tecnocrazia industriale: che è proprio il punto sul quale esse entreranno in crisi alle prime avvisaglie generalizzate delle rivendicazioni libertarie che sfoceranno nel maggio francese¹⁹.

Questa polemica dimostrava come il rapporto tra l'arte e la critica si profilasse già allora difficile: la critica da una parte assumendo un'attitudine di impegnato intervento, e l'arte dall'altra inserendo nel proprio processo «momenti di critica» con la formulazione di poetiche e la rivendicazione della consapevolezza, anche sul piano sociale e politico, della propria funzione. Per Argan si poneva, soprattutto, il problema della sopravvivenza dell'arte in un mondo essenzialmente tecnologico.

Le poetiche dei gruppi gestaltici

Il clima milanese della fine anni Cinquanta - inizi anni Sessanta era uno dei più vitali in Italia, attraverso un pluralismo di presenze e di tendenze, dominato dalla personalità di Fontana, dall'attività dei nucleari Baj, Dangelo e Joe Colombo, delle prime esperienze di Manzoni e di Castellani con la rivista e la galleria «Azimuth»; di Agnelli, di Nigro, di Munari e Mari; e i contatti con il Gruppo Zero di Düsseldorf. Ricordiamo inoltre, la presenza di Yves Klein, attraverso le mostre dei *nouveaux-réalistes* curate da Pierre Restany alla Galleria Apollinaire; e critici d'arte come Gillo Dorfles, Guido Ballo, e gli stessi Vincenzo Agnelli ed Emilio Tadini.

Nel complesso, si trattava di una problematica artistica caratterizzata da una serrata analisi del linguaggio, indagato nella sua struttura percettiva e di funzione. Dal soggettivismo, legato a una

¹⁷ Su *Le ragioni di gruppo*, Argan ancora ivi scrive: «che cosa significa, nella situazione artistica presente, la comparsa non più soltanto di correnti o tendenze, ma di gruppi organizzati di ricerca e di lavoro, spesso contrassegnati soltanto da un numero, una lettera, una sigla? Non è, la metodologia di gruppo, esclusiva della ricerca scientifica e tecnologica? E dove andranno a finire la scoperta personale e quel valore di qualità estetica che molti ritengono espressione della più squisita personalità?... È estremamente importante, in un momento in cui i tempi del deprecato processo di "massificazione" si accelerano paurosamente, sapere se siano possibili esperienze e attività estetiche non individuali. La corrente gestaltica risponde e dimostra che sono possibili, ma come esperienze di gruppo e non di massa».

¹⁸ Tra questi critici d'arte e artisti ricordiamo: Nello Ponente, Giuseppe Gatt, Pietro Consagra, Marcello Venturoli, Corrado Maltese, Piero Dorazio, Nino Franchina, Gastone Novelli, Antonio Corpora, Giulio Turcato, Toti Scialoja, Giuseppe Santomaso, Antonio Sanfilippo, Carla Accardi, Maurizio Calvesi, Achille Perilli, Marisa Volpi, Alberto Roatto, Filiberto Menna, Emilio Vedova, Carla Lonzi, Giorgio De Marchis. I più importanti testi di questa polemica, compresa nel periodo tra il 24 agosto 1963 e il 3 gennaio 1964, sono ripubblicati in appendice sotto il titolo *Le polemiche sui gruppi*, in Italo Mussa, *Il Gruppo Enne*, cit., pp. 351-379.

¹⁹ Giulio Carlo Argan, *Le ragioni di G.C Argan*, in «Avanti!», 3 gennaio 1964.

crisi dei valori storici che l'Informale aveva rivelato, si tende all'oggettivazione del fare artistico, tendente all'esclusione della forma e dell'immagine.

Si andava spezzando una determinata e univoca concezione della pittura, verso una "libera dimensione" (Castellani), attraverso l'eliminazione dei confini concreti della pittura, unita all'oggetto e all'ambiente (come nei *combine-paintings* di Rauschenberg, e negli *environments*). Si analizzava la struttura stessa dell'arte, e la pratica della pittura; insieme ad una messa a fuoco nuova del rapporto autore-opera e autore-spettatore. A Milano, Castellani e Manzoni nel 1958-1959 dibattono queste tematiche sulla loro rivista «Azimuth».

L'oggettivazione del quadro a elemento autonomo e neutro avviene in quegli anni in modi diversi, secondo un'indagine diretta sia sulla sua struttura interna, sia sul complesso di relazioni, percettive e spaziali, in cui è immerso. La superficie si unisce al supporto, che può divenire aggettante con la funzione di articolare l'opera nello spazio reale dell'ambiente; oppure protrusioni e inflessioni ne contraddicono il valore di superficie piana come luogo di rappresentazione. L'assoluta monocromia inoltre (ottenuta mediante l'assunzione della tela grezza, o con l'uso di vernici e smalti industriali, che nella loro fisicità negano ogni possibilità di pittoricismo) ne aumenta il valore spazio-temporale di serialità e infinibilità²⁰.

Udo Kultermann, presenta nello stesso anno 1960 nel Museo di Leverkusen, la mostra a tema «Monochrome Malerei», con la partecipazione degli italiani Fontana, Castellani, Lo Savio, Manzoni.

L'attivazione percettivo-ambientale delle "Superfici" di Castellani viene letta per lo più in quel periodo nell'orientamento delle ricerche visuali, vivissime allora a Milano per i contatti (suoi, di Manzoni e di Fontana) con il Gruppo Zero di Düsseldorf. Fontana in particolare è molto vicino alla nuova generazione di artisti, che segue con attenzione: egli presenta infatti la mostra «Miriorama 10» del Gruppo T nel 1961 alla Galleria La Salita di Roma, sottolineando come queste opere siano il risultato di ricerche tendenti a usare il tempo come mezzo plastico assieme allo spazio: «[...]esse] escono dalle categorie usuali e sono realizzate con materiali e mezzi offerti dalla stessa civiltà attuale, propongono un'arte che nella variazione è continuamente immessa nel presente, un'arte che rifiuta la pretesa e usurata assolutezza dell'immagine per evidenziarne la relatività...»²¹.

Il *Gruppo T* con Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, si era formato a Milano nel 1959 (Grazia Varisco entrerà nel '60; il gruppo si scioglierà poi nel '66). Nel Museo Sperimentale le opere del Gruppo T, una collettiva del 1967, e un'altra, di De Vecchi, dello stesso anno, entrano in occasione della mostra del '67 alla Galleria d'Arte Moderna.

La loro dichiarazione di poetica, la prima tra quelle di gruppo, è redatta in occasione della mostra Miriorama I nel gennaio 1960 alla galleria Pater di Milano. Brevissima, concisa, essa è articolata sulla considerazione della «realtà come continuo divenire di *fenomeni* che noi percepiamo nella variazione». Ravvisando nell'arte una tendenza a esprimere la realtà nei suoi termini di divenire, essi considerano l'opera «come una *realtà* fatta con gli stessi elementi di quella realtà che ci circonda» e quindi in continua variazione di colore, forme, luce.

²⁰ Su questa problematica, cfr. anche Mirella Bandini, *L'indagine critica al quadro, di artisti operanti intorno all'anno Sessanta*, in «Data», n. 10, Milano, 1973, pp. 92-97.

²¹ Queste dichiarazioni di Fontana si inseriscono nella continuità della sua poetica, iniziata nel 1946 con il *Manifesto Bianco* («Viviamo l'era della meccanica. Il cartone dipinto e il gesso eretto non hanno più ragione di esistere... oggi la conoscenza sperimentale sostituisce la conoscenza immaginativa») e che si sviluppa attraverso i successivi manifesti Spaziali redatti a Milano nel 1947, 1948, 1951, 1952. In essi, viene ribadita la «contiguità» di scienza e arte («gli artisti anticipano gesti scientifici, i gesti scientifici provocano sempre gesti artistici»), nella quale l'artista «spaziale» non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé. L'arte nuova contiene le quattro dimensioni, in continua variabilità, dell'esistenza: «il colore, l'elemento dello spazio, il suono, l'elemento del tempo ed il movimento».

Si coglie in queste enunciazioni la vicinanza di questi giovani artisti alle posizioni di Fontana; un suo «Taglio» è esposto in questa mostra accanto alle loro opere collettive, assieme ad opere di altri artisti che riassumono le loro coordinate culturali, quali Manzoni, Munari, Tinguely, e scritti di Gabo e Moholy-Nagy.

Le opere del *Gruppo N* (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi), formatosi a Padova nel 1960, e che si scioglierà nel '64, sono rappresentate al Museo Sperimentale da un'opera di Biasi del '64, e da un'altra di Massironi dello stesso anno; l'opera di Chiggio, del '66, entrerà successivamente.

L'esordio del Gruppo N avviene a Padova, nel dicembre '60 e nella propria sede, con una mostra "a porte chiuse" alla quale, come hanno dichiarato, "nessuno è invitato a intervenire". All'invito è unito un testo che annuncia l'attività delle prossime mostre di artisti italiani e stranieri (come una personale di Dadamaino nel '61, presentata da Piero Manzoni), e chiede una «società nuova per un'arte nuova»: «il barcollante esistenzialismo della pittura informale è soltanto un ricordo: la non-tecnica del gesto gli ha sbarrato la strada per sempre, dischiudendo un orizzonte estetico ove l'oggetto artistico può anche configurarsi in un'affermazione come questa: *nessuno è invitato a intervenire*».

Da questo anno ha inizio una importante attività didattica nello Studio N, con mostre di maestri da Balla a Fontana, Burri e Pollock; e con una manifestazione di *Musica Sperimentale* (aprile 1961), con musiche di Bussetti, Pousseur, Cage, Young, Metzger, eseguite al Teatro Verdi di Padova da Grossi, Gelmetti e Zaffiri, mentre la spiegazione strumentale viene illustrata da Chiggio allo Studio N. Si instaura così una nuova dialettica tra musica sperimentale e ricerche visuali, alla quale si aggiungerà l'anno successivo una rassegna di "poesia concreta". La musica sperimentale può essere programmata, attraverso un calcolatore elettronico, con ricerche interdisciplinari, quali per l'appunto l'oggetto visivo e sonoro.

La dichiarazione di poetica del Gruppo viene presentata per la prima volta insieme a opere realizzate collettivamente, nella sezione di ricerche "informativo-sperimentale" al XII Premio Lissone 1961. Due sono i punti importanti di questa concisa dichiarazione: la definizione di "disegnatori sperimentali", e il rifiuto dell'individualismo per "un'etica collettiva". Pariteticamente alle opere, l'esperienza diviene patrimonio comune, come per il Gruppo T; anche se nella dichiarazione si sottolinea che l'esperienza è difficilmente controllabile e catalogabile. Obiettivo principale è l'etica collettiva: più avanti, essa si concretizzerà per il Gruppo N, il più politicizzato per la ricerca di una interdipendenza tra indagine estetica e ideologia politica, nell'ottica marxiana della nuova sinistra, e in un nuovo rapporto tra la società e l'arte.

Manfredo Massironi, fra gli altri componenti, è stato quello che ha più lucidamente analizzato la condizione dei gruppi di ricerca visuale: in una conferenza, tenuta a Roma nel '73, ha ripercorso la situazione dalla fine degli anni Cinquanta, di reazione all'Informale, fino alla fine del decennio («il primo atto fu di rifiuto e negazione: rifiuto del colore a favore della monocromia; rifiuto della composizione a favore della ripetibilità uniforme di elementi; rifiuto del sentimento e della possibilità di poterlo comunicare, a favore della razionalità; rifiuto del mito della creazione artistica per considerare invece tale attività un atto di ricerca; rifiuto delle tecniche tradizionali a favore di nuovi materiali che si presentavano più stimolanti e informativi dal punto di vista visivo»).

Il Gruppo N, sottolinea Massironi, si era dato un ordinamento interno molto preciso, secondo il quale tutte le opere prodotte dovevano essere firmate collettivamente, le scelte e le decisioni prese insieme, e l'attività di ricerca «doveva nascere dalla collaborazione e dall'analisi dei risultati progressivamente raggiunti». Uno dei problemi più dibattuti fu quello relativo al rapporto arte-società, nel tentativo di «definire gli ambiti di azione anche politica, che avrebbero dovuto portare un mutamento della situazione esistente giudicata negativa e deformante».

Ma dal '64, entra in crisi lo stesso principio metodologico di lavoro collettivo. Se da un lato, in questo stesso anno, molti operatori visuali partecipano alla XXXII Biennale di Venezia, dall'altro l'esplosione della pop art nella stessa mostra «attenuerà notevolmente le illusioni di primato, nel campo artistico, che molti "visuali" avevano sperato di poter monopolizzare»²².

Nel '66 il Gruppo N, come quasi tutti gli altri, si scioglierà. Le ragioni di tale disintegrazione, scrive ancora Massironi, sono molteplici: «mancanza di integrazione tra le varie personalità; non differenziazione dei ruoli; difficoltà psicologiche e economiche; non sufficiente elaborazione ideologica».

Vi era stato un tentativo «di impostare un metodo di comunicazione che possa diventare parte della struttura sociale di una società senza classi»; la finalità, utopica, era quella di agire nell'ambito della scuola, della progettazione ambientale, e della ricerca scientifica. Tra i gruppi gestaltici italiani, o meglio, ritenuti tali dalla critica del tempo, il *Gruppo Uno* formatosi nel '63 a Roma con Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini, è il più anomalo, per la diversità di poetiche fra gli artisti componenti, che si aprono a ventaglio nella direzione delle ricerche più avanzate del periodo; e il più discusso, per le implicazioni teoriche che ne scaturiscono.

Il Gruppo Uno è rappresentato con un cospicuo numero di opere (ventitré) al Museo Sperimentale, dagli artisti donate a Battisti. Prima della dichiarazione di poetica, all'inizio del '63, il Gruppo si presenta sotto la denominazione, di "sei pittori romani" alla galleria Quadrante di Firenze. La "diversità" delle ricerche di questi artisti fra di loro è sottolineata in catalogo dagli scritti di Argan, Palma Bucarelli e Ponente, che contemporaneamente affrontano la problematica della aggregazione e della ricerca di gruppo, che poi nello stesso anno '63 diverrà il centro del dibattito alla Biennale di San Marino e al Convegno di Verucchio.

La loro formazione avviene nell'ambiente artistico romano, ove la personalità di Burri era un referente fondamentale per i giovani; in questo periodo inoltre la novità delle strutture a bande cromatiche di Dorazio aveva suscitato una notevole incidenza. Tutti e sei tendevano infatti a un nuovo linguaggio visivo, non necessariamente di tipo gestaltico come il Gruppo T o il Gruppo N: se Biggi ricerca un *continuum* ottico attraverso il "puntinato", Carrino e Uncini compiono una delle ricerche più interessanti degli anni '60 sui nuovi materiali, quali rispettivamente il polistirolo, il cartone e il cemento armato in relazione all'ambiente; mentre Pace e Santoro, con un atteggiamento più mentale propongono interventi minimi sulla tela, il primo con segni a percorso continuo, il secondo con assorbimenti di colore-luce.

Le stesse opere vengono subito dopo esposte, per interessamento di Battisti, alla galleria Rotta di Genova; il catalogo si avvale di interventi di Giuseppe Gatt e Franco Sessi, oltre un testo dello stesso Battisti, nel quale si inizia a parlare già di Gruppo Uno.

La dichiarazione di poetica di questi artisti, dal titolo *Ragioni di un gruppo* verrà letta al Convegno di Verucchio, nel settembre '63, dopo la loro partecipazione alla Biennale di San Marino. «Il Gruppo», si legge in essa, «non è la definitiva soluzione di tutti i problemi sociali impliciti in una data soluzione storica; difatti non vogliamo fare rivoluzioni come era negli schemi dell'Art Nouveau... [ma] partecipare attivamente alla volontà e all'azione di ricostruzione dopo la *tabula rasa* dell'Informale».

Facendo inoltre riferimento alle affermazioni fatte da Argan nel suo libro intorno a Gropius e la Bauhaus, i componenti del Gruppo Uno ribadiscono che «la collaborazione è di per se stessa un fatto sociale».

Riguardo al rapporto arte e scienza, arte e industria, il Gruppo Uno, che si scioglierà nel '66, allineandosi nell'ideologia degli altri gruppi, precisa come essi aspirino «a partecipare all'industria,

²² Manfredo Massironi, *Ricerche visuali*, testo di una conferenza tenuta il 25 febbraio 1973 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, in «Arte e Società», Roma, 1973.

alla civiltà della forma, prima della progettazione, tentando di ridurre i processi meccanici». La posizione del Gruppo, che alla Biennale di San Marino aveva presentato opere diverse tra loro e diverse dall'indirizzo puramente gestaltico, provoca un intervento di Nello Ponente sull'«Avanti!» (22 ottobre 1963) dal titolo *Convergenze e contrasti ideologici nelle ricerche artistiche attuali*, e che si inserisce nel lungo dibattito critico sul coevo Convegno di Verucchio.

Pur essendo d'accordo in linea teorica con Argan, dichiara Ponente, non è possibile accettare soltanto un aspetto della situazione artistica del momento, cioè quella gestaltica.

Basandosi sulla posizione, diciamo eclettica, del Gruppo Uno, Ponente si domanda fino a dove le correnti gestaltiche divergono da quelle chiamate del "realismo d'oggetto", come la Biennale di San Marino ha largamente dimostrato. «Il Gruppo Uno», si chiede Ponente, «fino a che punto ha a che fare con il Gruppo N o con il GRAV? Le opere di Carrino fino a che punto sono lontane dal "realismo d'oggetto"? La serialità dei quadri di Biggi quanto ha a che fare con la differente serialità dei quadri di Mari o di altri? E ancora, le opere di Morris Louis, partecipano o no di una ricerca gestaltica"»

La discussione resta quindi aperta e, conclude Ponente, «non pare sia giunto il momento in cui sia possibile codificare dei principi». Nella collezione sono presenti altri gruppi formati in quegli anni, come il *Gruppo 63*, sorto a Roma nel 1963 e formato da Lucia Di Luciano, Lia Drei, Francesco Guerrieri. La loro prima mostra fu tenuta a Roma nel '63 alla galleria Numero; sulla rivista «La Vernice» appare nello stesso anno la dichiarazione di poetica, nella quale si enuncia una metodologia di "divisione del lavoro" per gli artisti riuniti nel gruppo di ricerca, e orientato verso una collaborazione con gli architetti²³.

Ancora nel '63, si forma a Genova il *Gruppo Tempo 3* (1963-1965) con Giancarlo Bargoni, Attilio Carreri, Arnaldo Esposito, Riccardo Guarneri, Gianni Stirene. Alla fine del '64 aderirà anche Giorgio Bompadre. La loro dichiarazione di poetica è stata letta, e pubblicata negli Atti del Convegno di Verucchio del '63; essa è contemporanea alla prima mostra di gruppo tenuta alla galleria XXII marzo di Venezia, con presentazioni di Battisti, Germano Beringheli e Giuseppe Gatt²⁴.

L'anno 1963 è anche quello della formazione del *Gruppo Sperimentale d'Arte di Torino* (1963-1966), a seguito dell'attività di ricerca di due giovani artisti, Giorgio Nelva e Giuliano Giuliano, sul rapporto arte-società tecnologica. Nel '64 aderiscono al gruppo Mario Bonello e Rinaldo Nuzzolese, e poco dopo ne esce Giuliano. L'impostazione iniziale delle loro ricerche è

²³ Nello stesso anno al Convegno di Verucchio, il Gruppo 63 si presenta diviso in «Binomio Sperimentale P» (Drei, Guerrieri) e «Operativo R» (Giovanni Pizzo, a cui si aggiungono Carlo Carchietti e Franco Di Vito). Al Museo Sperimentale sono presenti solo opere del «Binomio Sperimentale P», con un'opera della Drei del '67 e un'altra di Guerrieri del '65. In entrambe viene attivamente sperimentata la fenomenologia della visione attraverso l'uso di bande di colore e di serie numeriche.

²⁴ La dichiarazione di poetica del Gruppo Tempo 3 ribadisce ampiamente il concetto sociale di gruppo: essi precisano che «aderire ad un'idea gestaltica non significa produrre opere gestaltiche, oggetti prodotti con materiale dell'industria», in quanto aderiscono alternativamente a «un'idea gestaltica del fare, come è stata delineata recentemente da Argan e da Gatt». Il Gruppo Tempo 3 ha scelto questa denominazione in quanto, dopo aver sperimentato l'Informale e il Concretismo «i due movimenti fondamentali dell'arte contemporanea», vogliono esperire una terza dimensione "attraverso un problema di sperimentazione formale" che non necessariamente si inserisca in un'ottica tecnologica. Bargoni ricerca il dato seriale mediante elementi cromoluministici; Carreri saggia l'estensione virtuale degli assorbimenti di colore sulla tela; Esposito, con rilievi volumetrici sulla superficie, sperimenta l'ambiguità della visione; Guarneri ribadisce la monocromia luministica; Stirene verifica le modulazioni timbriche in progressioni geometriche. Questi artisti sono rappresentati al Museo Sperimentale con nove opere complessive appartenenti al periodo di gruppo, già donate a Battisti nel '63-64.

precisata nella dichiarazione di poetica, dal titolo *Ragioni di una scelta*, pubblicata in occasione della mostra di gruppo alla galleria Al Ponte di Torino nel '64²⁵.

Nell'inverno 1963-1964 si forma a Livorno il *Gruppo Atoma* (1964-1966), per iniziativa di Giorgio Bartoli, con la collaborazione di Mario Graziani, Renato Lacquaniti, Renato Spagnoli. La dichiarazione di poetica è del '64, in occasione della mostra alla galleria Numero di Firenze²⁶; nello stesso anno gli artisti, con gli altri gruppi, partecipano al XV Premio di Avezzano «Strutture di visione».

L'ultimo dei gruppi gestaltici, formatosi in quegli anni e presente al Museo Sperimentale con un'opera collettiva del '64, è il *Gruppo MID*, creatosi a Milano nel 1964 con Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca, Alberto Marangoni²⁷.

Tutte queste dichiarazioni di poetica, che coprono per larga parte i più importanti gruppi gestaltici italiani, hanno a loro volta punti di contatto con quelle dei famosi gruppi internazionali di quegli anni: come ad esempio il Gruppo Equipo 57, il Gruppo Zero, il GRAV, l'Anonima Group, il Gruppo Divzenie. L'osmosi ideologica avveniva attraverso le mostre «Nove Tendenze», tenutesi a Zagabria nel '61, '63, '65, ove gli artisti jugoslavi si confrontavano con quelli europei, e soprattutto i gruppi internazionali tra loro.

Se il 1963 è l'anno di massima crescita dei gruppi, il 1964 vive ancora in parte di questo clima utopico; a Parigi, al Musée des Arts Decoratifs, la rassegna «Nouvelle Tendance» presenta, accanto ai gruppi europei, i Gruppi N e T, Alviani e Mari; per la prima volta entrano in scena gli "ambienti" con la finalità di coinvolgere lo spettatore nell'opera.

A Palazzo Torlonia di Avezzano, nell'estate 1964, si apre la mostra «Strutture di visione» nell'ambito del XV Premio, coordinata da Giuseppe Gatt. A un anno di distanza dalla IV Biennale di San Marino, la situazione artistica, dopo l'impulso dato dal coevo Convegno di Verucchio, appariva fortemente indirizzata verso le ricerche gestaltiche. Se la Biennale di San Marino rappresentava un ventaglio aperto di ricerche nell'ottica di sperimentazione «Oltre l'Informale», il XV Premio di Avezzano è una mostra specificatamente di tendenza gestaltica. Nel riconsiderarlo oggi, tale

²⁵ Il termine *sperimentale*, ripetutamente in quegli anni ricorrente nei gruppi di ricerca, è da questi artisti assunto nella denominazione di gruppo dato ad esso da Argan, vale a dire a contrassegnare «un'attività impostata sullo studio dei mezzi di comunicazione visiva e dei fenomeni gestaltici». Altri punti programmatici della dichiarazione di poetica sono: «la ricerca di una relazione costruttiva e attuale fra attività creativa e comportamento sociale», puntualizzata particolarmente nel rapporto arte-tecnologia; e «d'attività coordinata di gruppo». Questa partecipazione a una ricerca collettiva - impegnata in una «giusta integrazione» della metodologia scientifica nel comportamento umano - non esclude però per il Gruppo Sperimentale d'Arte di Torino la possibilità di un comportamento espressivo individuale e autonomo. Nel primo periodo Giuliano si dedica a ricerche strutturali e architettoniche; Nelva a ricerche con strutture tissurate e a combinazioni virtuali multiple; Bonello dipinge campi cromatici a forme compenetranti; Nuzzolese studia rarefazioni dello spazio pittorico ed effetti ottico-cinetici. Di questi artisti sono presenti al Museo Sperimentale nove opere, comprese tra il 1963 e il 1966.

²⁶ Il Gruppo MID, tuttora attivo nel campo del *design*, è nato come studio di ricerche visive e di oggetti, sperimentando fenomeni stroboscopici sulla progettazione di ambienti, e non con ambizioni totalizzanti come gli altri gruppi. Nella prima dichiarazione di poetica, pubblicata nel catalogo della mostra alla galleria Il Centro di Napoli nel '65, la ricerca di gruppo viene definita «ipotesi di lavoro» che tende ad una «razionalizzazione della comunicazione visiva a livello artistico». Si auspica un carattere cooperativo tra i gruppi, per «dimostrare l'oggettività al livello del metodo». L'ottica è di tipo didattico, mentre all'ambiguità artistica si contrappone il rigore del design.

²⁷ In essa, si dichiara che «la nostra posizione di gruppo vuole e deve essere un atto di fede per scavalcare la carente finalità ideologica dell'artista di oggi, e il suo annichilirsi continuo in posizioni agnostiche nei confronti di concetti e temi che investono in prima persona l'uomo e la sua storia». Graziani e Spagnoli, nel Gruppo, tendono all'«oggettualizzazione del segno» (come ha scritto Lara-Vinca Masini nel '66), ovvero delle lettere dell'alfabeto, quali «simboli» più diretti della comunicazione. L'operazione avviene, a differenza di altri artisti operanti nel campo dei «segni» simbolici, non attraverso la letteratura e la poesia (concreta), ma nella traduzione visiva della loro carica espressiva formale. Bartoli e Lacquaniti lavorano invece su strutture visive dinamiche puntinate, con un senso continuo e rotatorio di virtualità cinetiche. Il Museo Sperimentale possiede del Gruppo Atoma quattro opere del periodo, già donate a Battisti nel '64.

tendenza vi appare al suo punto massimo di ascesa: proprio da questo anno ne inizierà la parabola discendente²⁸.

Tutti i gruppi presenti al Museo Sperimentale, partecipano al Premio. Sempre nel '64, a Genova alla galleria La Polena, la mostra «Proposte strutturali plastiche e sonore», promossa da Umbro Apollonio e ordinata da Germano Celant, presenta un gruppo di operatori visuali, quali Alviani, Anceschi, Sorella, Boriani, Castellani, Colombo, De Vecchi, Mari, Gruppo N, Scheggi, Varisco insieme a proposte strutturali sonore di Gelmetti e Grossi.

La mostra propone la verifica di una nuova interazione fra gli schemi di strutturazione plastico-visuale e quelli di strutturazione auditiva, per una comune sperimentazione di ricerca nei diversi settori dell'operatività artistica del periodo. La mostra si trasferirà a Firenze nello stesso '64, al Centro Proposte diretto da Lara-Vinca Masini, e successivamente a Palermo, Roma, Napoli, Milano e Torino (alla galleria Il Punto nel '65).

Accanto ai gruppi che nel '63-64 erano i più importanti in Italia, Battisti si era assicurato opere di artisti che operavano isolatamente, come Castellani, Fontana, Nigro, i milanesi Bonalumi e Morandini che, con l'estroflessione delle superfici monocrome ricercavano un'attivazione ambientale; di Mari e Scheggi, personalità complesse e autonome di ricercatori, di Glattfelder e di Rocco Borella sperimentatori di strutture cromatiche.

Con il passaggio del Museo Sperimentale a Torino, le ricerche gestaltiche si arricchiranno, per donazione, negli anni '65-67, fino a costituire il nucleo più numeroso della collezione: per nominare gli artisti in mostra, con opere di Getulio Alviani, Marina Apollonio, Mario Ballocco, Nino Calos, Gaetano Pesce, Dadamaino, Franco Grignani, Ugo La Pietra, Ettore Spalletti, Nanda Vigo, Carlo Alfano, Cruz-Diez, Marcolino Gandini, Piero Fogliati.

Nel '66, cessate le polemiche intorno ai gruppi, e attutito l'interesse per l'arte gestaltica a vantaggio di nuove tendenze, avviene una sorta di riflessione su di esse, che precede la grande crisi che avverrà nel '68. In questo anno si spezza l'allineamento società-industria (la "società industriale") che era l'utopia progressista del secondo dopoguerra italiano, nell'impegno di ricostruzione capitalistica. Il '68, instaurando un processo all'industria, e alla possibilità della società di mettersi in rapporto con l'industria, ha definitivamente messo in crisi l'apparato teoretico dei gruppi gestaltici che si basava su questi presupposti.

In questo clima, alcuni noti artisti già appartenenti a gruppi o a filoni dell'arte visuale, come De Vecchi, Massironi, Mari, Boriani, Le Parc, oppure ad altre tendenze, come Castellani, Gilardi, Buren, Simonetti, e tutti al culmine della notorietà, dal '68 assumono posizioni di radicale dissenso nei confronti sia della propria pratica artistica, sia nei rapporti con la società²⁹.

Uno dei documenti più validi di storicizzazione dell'arte programmata, è il numero unico de «Il Verri» (dall'omonimo titolo) pubblicato nell'ottobre 1966. Esso comprende testi di Gillo Dorfles sull'arte programmata; di Max Bense sulla teoria dei segni come fondamento della nuova estetica; di Paolo Bonaiuto sulla possibilità di indagine fenomenologica fondamentale dei problemi ed esperienze di progettazione visuale; di George Rickey sulla morfologia del movimento nell'arte cinetica. Di William C. Seitz, è stato ripubblicato il testo per la mostra «The Responsive Eye» del '65 a New York; di Filiberto Menna, una indagine critica sulla situazione in atto delle esperienze cinetiche e visuali in Italia.

²⁸ Questa rassegna comprende anche un omaggio a Veronesi: il catalogo contiene testi di Gatt, Argan, Battisti, Dorfles, Menna, Tempesti, Apollonia, Calvesi, Mazzariol, Ponente, Tomassoni, cioè dei critici che più si sono occupati in quegli anni di arte programmata.

²⁹ Sul dissenso di questi artisti, le loro testimonianze, cfr. in particolare Lea Vergine, *Attraverso l'arte - pratica politica/pagare il '68*, Roma Arcana, 1976, e della stessa autrice, il testo in catalogo della mostra *L'ultima avanguardia Arte programmata e cinetica 1953-1963*, cit.

La nuova figurazione. La nuova astrazione

Nei primi anni Sessanta le ricerche gestaltiche si contrapponevano ad altre di ampia incidenza, che Argan e Calvesi in modi diversificati chiamavano di *reportage*: il "realismo d'oggetto" (o correnti oggettuali), e la "nuova figurazione".

Nel Museo Sperimentale notiamo come Battisti abbia riservato larga parte ad opere della nuova figurazione: negli anni della formazione della collezione - 1963-1964 - questa corrente pittorica era largamente presente in Italia, oltre che nella XXXI Biennale di Venezia del 1962, in importanti mostre come «Nuove prospettive della pittura italiana» a cura di Francesco Arcangeli, a Bologna nello stesso anno. E ancora nel '62 in «Alternative attuali» al Castello dell'Aquila, a cura di Enrico Crispolti; e in «Nuova Figurazione», a Firenze nel '63.

La denominazione deriva probabilmente dalla *figuration narrative* francese, termine introdotto in Francia da Michel Ragon nel '61³⁰: una poetica che alla fine dell'Informale ne proponeva un'interpretazione "organica", con reminiscenze surrealiste e figurative, che coniugano insieme dimensione della memoria e simbologia visionaria, mescolati a elementi realisti desunti dai segnali e dal linguaggio della nuova iconografia metropolitana.

Da qui il termine *reportage*, con cui la nuova figurazione veniva accomunata da Argan alle correnti oggettuali, che nei primi anni del Sessanta iniziavano a svolgersi parallelamente. Del resto era molto difficile in quegli anni distinguere ciò che era neofigurativo da ciò che andava profilandosi in chiave pop: ad esempio, alla grande mostra alla galleria La Strozzeria di Firenze nel '63 sulla nuova figurazione, partecipavano Novelli, Perilli, Rotella, Schifano, Vacchi (presentati da Calvesi) accanto a Matta e ad esponenti del disciolto Gruppo Cobra, insieme a Marinucci, Recalcati (presentati da Crispolti), e a Baj, Crippa, Del Pezzo, Dangelo, Persico (presentati da Dorfles).

Nel '63, anno che sempre più si determina come spartiacque nella situazione artistica degli anni '60, oltre la corrente gestaltica, l'unica definita criticamente appariva la nuova figurazione. A testimonianza, nella collezione di Battisti, sono presenti gli artisti più "esposti" del periodo: Aldo Bergolli, Guido Biasi, Luigi Boille, Bruno Donzelli, Drago, Sergio Fergola, Giannetto Fieschi, Bernardino Marinucci, Nikos, Concetto Pozzati, Antonio Recalcati, Mario Rossello, Emilio Scanavino, Guido Strazza, Sergio Vacchi, Enrico Baj, Renato Barisani, Enrico Bugli, Carlo Cioni, Carlo Del Pozzo, Silvio Loffredo, Salvatore Paladino, Franco Palumbo, Venturino Venturi, Antonio Virduzzo, Carlo Gajani, e ancora Sergio Dangelo, Lucio Del Pezzo, Alberto Moretti, Bruno Di Bello, Plinio Mesciulam.

Nel giugno '62, un mese prima della mostra «Alternative attuali» a L'Aquila, che conferma questa tendenza, si apre al Palazzo di Re Enzo a Bologna la mostra «Nuove prospettive della pittura italiana», nella quale appare preponderante il filone del naturalismo e della nuova figurazione, rispetto alle esperienze neodada e neogeometriche³¹.

Molte fra queste presenze, faranno poi successivamente parte del Museo Sperimentale a Torino, come Carena, Adami, Pisani, Marotta, Sterpini, De Vita, Guerreschi.

Tra i giovani critici che presentano questa mostra di giovani artisti, Renato Barilli in un ampio saggio in catalogo svolge, quale necessaria premessa alla enunciazione critica in atto, una riflessione sull'Informale, poetica nella quale era particolarmente impegnato a livello critico. Pur

³⁰ Cfr. Sandra Pinto, in catalogo della mostra *Due decenni di eventi artistici in Italia 1960-1970* (a cura di Giorgio De Marchis), Prato, Palazzo Pretorio, 1970. Nel 1962, alla galleria Mathias Fels di Parigi, si tenne una mostra dal titolo «Une Nouvelle Figuration», con artisti da Alechinsky a Baj.

³¹ I critici responsabili delle scelte sono: Barilli, Calvesi, Courir, Crispolti, Emiliani, Ferrari, Tadini, Tassi. Tra gli espositori: Adami, Angeli, Bendini, Bergolli, Carena, Del Pezzo, De Vita, Festa, Guerreschi, Lo Savio, Marotta, Peverelli, Pozzati, Recalcati, Romagnoni, Rotella, Scanavino, Sterpini, Strazza, Trancredi, Uncini, Vacchi, Zigaina.

trattandosi di artisti operanti nella nuova figurazione, scrive Barilli, «l'informale domina ancora sullo sfondo». Accanto a residui informali, specialmente di carattere esistenziale, per Barilli emergono elementi surrealisti, specialmente quelli più atti al "racconto", flessibili e mutevoli; ed è palese l'influenza di Bacon (una sua grande mostra si era tenuta alla Galleria d'Arte Moderna di Torino nel '62), non tanto in chiave espressionista, quanto per «l'opportunità di un accostamento al reale». Questo rapporto con il reale è il punto su cui più insiste Barilli, che ravvisa «uno dei tratti più nuovi del momento... in una fame di oggettività, assieme alla propensione per un racconto distinto e specifico»³².

Enrico Crispolti, un altro giovane critico molto impegnato sulle ragioni della nuova figurazione, organizza, con Antonio Bandera, nello stesso 1962, la mostra «Alternative attuali» all'Aquila.

Dall'influenza del neodada americano, rapidamente diffusosi in Europa, soprattutto a Parigi (*nouveau-réalisme*), Crispolti in catalogo rileva la formazione di due tendenze, antitetiche fra loro: la prima, l'*assemblage* di oggetti; la seconda, «la costruzione di macchine semoventi» che sconfinano nell'ambito del rilancio del neoconcretismo. La feticizzazione dell'oggetto empirico conduce ad un rapporto limitato con la fenomenologia del reale; per Crispolti la ricerca più valida del momento è quella articolata su una *imagerie* simbolica, ovvero sull'«oggetto a capacità magica».

Proprio su queste "alternative attuali" di "possibilità di relazione" fra la simbolizzazione e l'oggettivazione, egli costruisce in questa mostra dei raggruppamenti di polarità problematiche, che sono denominati, tra l'altro, «simbolo e magicità oggettiva», «magicità, figure e forme allarmanti», «ipotesi di lirismo»³³. I nomi degli artisti vanno da Adami a Guerreschi, Romagnoni, Pezzati, Aricò, Baj, Rotella, Carena, fino a Morris Louis e Kenneth Noland.

Nella seconda edizione di «Alternative attuali» a l'Aquila nel '65, che può definirsi una mostra ancora più allargata della prima sul tema della nuova figurazione internazionale, Crispolti in catalogo fa il punto sulla nuova situazione determinatasi dopo l'esplosione della pop art alla Biennale di Venezia del '64. Se la pop art, egli annota, e ancora più recentemente l'op art intervengono a «esaltare un'assottigliatissima e esilissima misura di presente... quello dei *mass media* e delle dirette mitologie quotidiane», nella nuova figurazione invece il prelievo delle immagini quotidiane avviene in una «dinamica del reale», in cui il «peso della storia», «l'ipotesi avveniristica», «la favola e l'ironia», la «prospettiva visionaria», la «dimensione della memoria» giocano un ruolo esistenziale per «l'ipotesi di un nuovo racconto».

Un altro interessante testo di un critico d'arte che in quegli anni si occupava attivamente delle «ultime tendenze dell'arte d'oggi» (è questo il titolo di un suo fortunatissimo libro, uscito da Feltrinelli nel 1961) è quello di Gillo Dorfles, nel catalogo della mostra internazionale «La nuova figurazione» alla galleria La Strozzi di Firenze nel '63. Esso verte sull'opera di cinque artisti - Baj, Crippa Del Pezzo, Dangelo, Persico - da lui invitati alla rassegna.

Lara-Vinca Masini, critico d'arte molto attento alle nuove situazioni, e che nel '67-68 collaborerà con Aldo Passoni e Vittorio Fagone alla formazione, sul modello dello Sperimentale torinese, del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea di Livorno, presenta in questo stesso catalogo i fiorentini Bueno, Loffredo, Moretti e Venturi, con «ricerche che più si allontanano dall'ambito dell'astratto e mirano al recupero dell'immagine individuabile».

Un altro giovane critico d'arte del periodo, Maurizio Fagiolo, autore del volume *Rapporto 60* edito nel '66, nel tracciare le coordinate della situazione artistica italiana della prima metà del decennio, giudica invece la nuova figurazione «una corrente nata vecchia... da molte parti si attendeva con

³² Gli scritti di Renato Barilli del periodo sono raccolti nei volumi *Informale Oggetto Comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979.

³³ Gli scritti di Enrico Crispolti del periodo sono raccolti nel volume *Ricerche dopo l'Informale*, Roma, Officina, 1968.

ansia il declino dell'Informale per proporre una restaurazione di vecchie immagini». Molto giustamente, riconosce soltanto due tendenze-guida del periodo: le ricerche visuali o gestaltiche, e la corrente che definisce *figurazione novissima* (neodada, pop art, *nouveau-réalisme*, neometafisica)³⁴. Nel Museo Sperimentale è dunque rappresentata una notevole testimonianza della nuova figurazione, nella quale era confluita anche tutta una ricerca in chiave neodada (e che oggi, per una più corretta lettura storica, in mostra è riaccostata alle correnti oggettuali).

Accanto a opere nettamente neofigurative come quelle di Bergolli, con ampi corridoi prospettici di derivazione baconiana, alle mitologie saviniane di Vacchi, all'Informale "organico" di Recalcati, alle strutturazioni simboliche e fitomorfe di Rossello, sono presenti le trasposizioni oniriche dei segnali metropolitani di Drago, la matericità oggettualizzata di Nikos, il segno lirico di Scanavino, la sottile rarefazione astratta di Strazza, il "racconto" espressionista-metafisico di Fieschi, la visionarietà di Donzelli, le figure allarmanti di De Vita e di Guerreschi, l'ironia grottesca di Pezzati, le contaminazioni macchiniste e organiche di Trubbiani, il simbolismo cromatico di Fergola.

Con questi artisti è ben rappresentato nella collezione per iniziativa di Battisti, il *Gruppo 58* di Napoli (denominato anche «scuola di Napoli») con Guido Biasi, Bruno Di Bello, Lucio Del Pezzo, Luca (Luigi) Castellano, Mano Persico, Sergio Fergola, ai quali poi si aggiungono Enrico Bugli, Carlo Del Pozzo, Salvatore Paladino, Franco Palumbo (mancano nella collezione, del Gruppo, Colucci e Venditti). Su questo gruppo esce nel 1965, sul n. 14-15 di «Marcatré», un ampio servizio a cura di Lea Vergine, dal titolo *La situazione delle arti - Inchiesta a Napoli*, con interviste agli artisti; esso è illustrato con le opere da essi donate al Museo Sperimentale di Torino³⁵.

Nell'ambito dei gruppi, allora definiti nella nuova figurazione, è presente, quasi al completo, al Museo Sperimentale anche il primo *Gruppo 70* di Firenze, formatosi in questa città nel 1963, principalmente con (Antonio) Bueno, Vinicio Berti, Gualtiero Nativi, Carlo Cioni, Silvio Loffredo, Alberto Moretti, Riccardo Guarneri, e gli scultori Venturino Venturi e Marcello Guasti (nella collezione mancano Berti e Nativi).

A questo raggruppamento si erano uniti poeti sperimentali, Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Silvio Ramai, Sergio Salvi, e musicisti, anche elettronici, con Arrigo Benvenuti, Sylvano Bussotti, Giuseppe Chiari e Pietro Grossi³⁶. Al secondo Gruppo 70, formatosi a Firenze poco dopo il primo e sempre nel '63, che propone un rapporto ancora più serrato tra pittura, musica, poesia, cinema e spettacolo, appartengono Elio Marchegiani, Luciano Ori, Franco Lastraoli, Roberto Malquori, Luciano Lattanzi, presenti nella collezione di Battisti.

Collegata più alle ricerche visuali che alla nuova figurazione, è riconoscibile una continuità delle ricerche astratte, con tendenza a identificarsi idealmente nella progettualità architettonica e industriale, apportandovi intrinseche qualità puristiche e mentali, oltreché percettive; oppure risolvendo nel rapporto ambientale una fluidità segnica di retaggio informale.

In questo ambito, che può essere denominato nuova astrazione, fanno parte del Museo Sperimentale alcuni artisti, tra i quali ricordiamo, per il rigore di ricerca, personalità come Arturo Bonfanti, Luigi Veronesi, Antonio Calderara, Piero Rambaudi, e Adriano Parisot, e per originalità ed eterodossia Carol Rama, rispettivamente con opere della prima metà degli anni Sessanta.

Accanto a questi, lo "spazio totale", coinvolgente in reticoli percettivi di Mario Nigro; lo spazio-luce di Claudio Olivieri; le prove giovanili di astrazione progettuale di Giorgio Griffa, Marco

³⁴ Maurizio Fagiolo, *Rapporto 60*, Roma, Bulzoni, 1966.

³⁵ Sulla formazione del Gruppo 58 di Napoli, cfr. anche Luca, *Avanguardia Sud: una testimonianza*, in «Marcatré», n. 6-7, Milano, 1964, p. 200.

³⁶ Per una mappa circostanziata della situazione fiorentina dal 1947 al 1972, cfr. l'insero *Arti visive in Toscana*, a cura di Cado Cioni, in «NAC», n. I, Bari, Dedalo, gennaio 1973.

Gastini e Carmen-Gloria Morales; e quelle, rigorosamente strutturate nella monocromia di tensioni modulari, di Gino Gorza, Sandro De Alexandris e Fabio Mauri.

Strettamente correlate alla cosiddetta nuova astrazione, ma legate da una parte alla pittura segnica e dall'altra a prove di scrittura visuale, sono presenti nel Museo Sperimentale alcuni artisti che operano tra pittura/segno/scrittura, tra i quali ricordiamo innanzi tutto personalità come Giuseppe Capogrossi, con Carla Accardi e Antonio Sanfilippo, che hanno donato opere di grande dinamicità per le aggregazioni segniche. Inoltre, la scrittura proliferante in microcosmi figurati di Magdalo Mussio, di Gianfranco Baruchello e Gianni-Emilio Simonetti; i percorsi e le trame esili e organiche (già apparentate alla nuova figurazione) di Carlo Cioni - vicino alle quali bene figurerebbero, per una certa affinità di ricerca, gli «Itinerari» di Pace, posti per necessità filologica con le ricerche degli altri membri del Gruppo Uno-; le aperte strutture rotanti e nucleari di Sergio Dangelo; il parossismo segnico a "composizione semantica" di Luciano Lattanzi; il linguaggio visuale di tipo pubblicitario di Luca; le iterazioni plastico-cromatiche di Arrigo Lora-Totino.

Le riviste; l'informazione e le principali gallerie d'arte di Genova, Roma, Milano, Torino nella prima metà degli anni Sessanta.

Tra le riviste più impegnate nel dibattito artistico sulle ultime tendenze nei primi anni '60, ricordiamo «Marcatré», «Metro», «Collage»; nella seconda metà, «Qui arte contemporanea», «Flash-Art», «b.t.», «Cartabianca», «Senzamargine», «NAC».

«Marcatré», in particolare, è la rivista più direttamente collegata al Museo Sperimentale - molte opere che ne fanno parte sono pubblicate su di essa, al centro di articoli e dibattiti sugli artisti - poiché è stata fondata e diretta da Battisti a Genova nel novembre 1963, contemporaneamente alla formazione della collezione. Inoltre, tra quelle menzionate, oltre ad essere la più completa nel campo dell'informazione, dall'arte alla musica, allo spettacolo, all'architettura, al design, alla letteratura più nuova è anche quella che ha avuto il maggior numero di pubblicazioni (62 numeri) e durata (dal 1963 al 1971)³⁷.

Nell'editoriale del primo numero, firmato da Battisti (il comitato direttivo era, con lui, formato da Diego Carpitella, Umberto Eco, Vittorio Gelmetti, Edoardo Sanguineti, Paolo Portoghesi, segretario Germano Celant), dal titolo *La tavolata e il fumoir*, viene enunciato un programma «assai modesto e elastico» d'informazione. Poiché la rivista nasce a Genova, in una situazione specifica di chiusura quale era l'ambiente ligure, con scarsa circolazione culturale, l'intento informativo è di non assistere, ma di «agire sulla situazione di oggi»³⁸.

La sensibilizzazione culturale avviata da Battisti a Genova si riflette immediatamente anche in un altro settore dell'informazione e del mercato: quello delle gallerie d'arte. Nel novembre '63 alla galleria d'arte contemporanea Rotta (di Rinaldo Rotta), si aggiunge La Polena (di Edoardo Manzoni), che inizia subito un'operazione promozionale per gli artisti genovesi, indirizzandosi verso il filone gestaltico. Nello stesso anno, si apre il Deposito di Boccadasse, per volontà di un

³⁷ La rivista «Marcatré» (1963-1971), fondata e diretta da Eugenio Battisti, fino ai n. 4-5 del 1964 è stata diretta e stampata a Genova. Dal n. 6-7, 1964 la direzione si trasferisce a Roma; è edita da Lerici, Milano, con grafica di Magdalo Mussio. Dal n. 56 (n. I, nuova serie) del 1970, la rivista cambia direttore, Emilio Grosso, e casa editrice, Ennesse. Il comitato direttivo oltre Diego Carpitella, Umberto Eco, Vittorio Gelmetti, Edoardo Sanguineti, si allarga, con altri, a Renato Barilli, Giuseppe Bartolucci, Achille Bonito Oliva, Alberto Boatto, Sylvano Bussotti, Gillo Dorfles, Filiberto Menna.

³⁸ Il «Marcatré», scrive Battisti, «vuol essere un po' la tavolata durante i congressi, o il fumoir del teatro (non il salotto letterario) ...vuol essere pettegolo, curioso, paradossale, istintivo, mutevole. E poiché data la sua mensilità, è una risposta quasi immediata a ciò che accade, vuol suggerire problemi, più che risolverli, mira cioè a rispettare quella complessità che è caratteristica, sempre, di una cultura in movimento».

gruppo cooperativo di artisti e amatori d'arte: Bruno Alfieri, Kurt Blum, Eugenio Carmi, Flavio Costantini, Germano Facetti, Carlo Fedeli, Emanuele Luzzati, Achille Perilli, Kiky Vices Vinci.

Questo gruppo non si proponeva con il Deposito intenti speculativi, ma «un lavoro di aggiornamento nelle arti visuali» e di essere un punto d'incontro tra artisti e pubblico, rendendo possibile a un vasto numero di persone l'acquisto di opere di artisti contemporanei, specialmente nell'edizione grafica. Su «Marcatré» l'apertura del Deposito viene annunciata da Germano Beringheli, critico d'arte genovese che, con Ezia Gavazza e il giovane Celant, ha seguito attivamente l'operazione avviata da Battisti. A un anno dalla fondazione, il consuntivo di 12 mostre, improntate ad un filone astratto-concreto, viene steso sulla stessa rivista da Carlo Fedeli³⁹. Il Deposito di Boccadasse non ha la connotazione usuale di galleria d'arte; è sito in un locale già adibito a deposito di carbone nel vecchio porto dei pescatori genovesi. Sul suo modello, verrà aperto a Torino nel '67 il Deposito d'Arte Presente, per l'esposizione delle prime opere di arte povera.

Un altro evento culturale maturato a Genova nell'ambito dell'influenza di Battisti, è il «Premio Mario Carena», istituito a ricordo di questo collezionista - mecenate genovese, nell'ambito della XXXII Biennale di Venezia del '64 e dedicato ad un artista che «esponesse per la prima volta e con rilievo alla rassegna»; esso sarà assegnato a Carla Accardi. Era anche il periodo delle utopie urbanistiche: proprio in quel periodo era stato chiamato a Genova l'architetto Konrad Wachsmann, per il progetto di un nuovo centro direzionale a grattacieli, che polarizzava l'attenzione degli artisti. Inoltre Eugenio Carmi era allora *art-director* all'Italsider.

La crescita di interesse per l'arte contemporanea darà poi a Genova frutti importanti: nel '66 si apre un'altra galleria, la Bertesca, di Francesco Masnata, che si orienterà subito verso la pop art, e successivamente nel '67, ospiterà la prima mostra denominata di «arte povera» da Celant; con essa lavorano attivamente Emilio Prini e Renato Mambor. In questi anni, Edoardo Sanguineti è tra i fondatori della galleria Carabaga; nel '66 si apre anche la galleria Pourquoi-pas? di Martini e Ronchetti, e nel '69 l'Unimedia di Caterina Gualco.

Un documento molto interessante per la comprensione del clima artistico predominante di quegli anni, è pubblicato su «Marcatré», n. 4-5, del '64: si tratta di un'antologia del dibattito dell'INARCH tenutosi nel dicembre '63 presso Palazzo Taverna di Roma, con la partecipazione di Argan, Corrado Maltese, Massironi, Vedova, Bruno Zevi, intorno alla *Ricerca estetica di gruppo*. Esso si inserisce nella polemica in atto dopo la Biennale di San Marino e il Convegno di Verucchio dello stesso anno (del quale erano stati pubblicati gli Atti, nel primo numero del '63). Riguardo alla possibilità di un rapporto tra tecnologia e ideologia, Argan crede che esso richieda un «termine medio», quale avevano indicato Gropius e i suoi collaboratori, cioè la didattica: «è proprio attraverso questi organismi, la scuola, il museo (che poi non è nient'altro che scuola), che il rapporto tra l'attività degli artisti e il pubblico può svilupparsi e diventare più attivo»⁴⁰.

Sempre sullo stesso numero della rivista, Umbro Apollonio riprende questo tema della didattica museale, che è poi quella che Battisti stava realizzando con la sua collezione; questi "documenti" di arte gestaltica «sono da consegnarsi» alla mobilità di un sistema pubblico, prospettando un organismo variato e variabile⁴¹.

Contemporaneamente a «Marcatré», un'altra rivista italiana, «Metro» diretta a Milano e poi a Venezia da Bruno Alfieri, svolgeva dal 1960, con uno *staff* editoriale inizialmente composto, oltre

³⁹ Germano Beringheli, *Nasce il Deposito*, in «Marcatré», n. 2, Genova, 1964, p. 13; C.F., *Un anno. La Galleria del Deposito*, in «Marcatré», n. 11-13, Milano, 1965. pp. 363-364.

⁴⁰ Giulio Carlo Argan, *La ricerca estetica di gruppo*, in «Marcatré». n. 4-5, Genova, 1964, pp. 13-16.

⁴¹ Umbro Apollonio, *La continua sperimentazione*, ibidem, pp. 86-89. I suoi scritti del periodo sono raccolti nel volume *Occasioni del Tempo*, Torino, Studio Forma, 1979.

da Alfieri, da Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini, Marco Valsecchi, e con *art-director* Roberto Sambonet, una importante azione di promozione culturale nel campo delle arti visive, disegno industriale e architettura, soprattutto in direzione del neodada e della pop art americana⁴².

Di tono meno intellettuale di «Marcatré», «Metro» ha però svolto una tempestiva azione informativa internazionale per la nuova generazione di artisti italiani, negli anni in cui le gallerie e i musei non potevano ancora svolgere queste relazioni. In ogni numero, con la sigla *Metro Young*, viene presentata una documentazione completa ed esauriente su un artista giovane, ancora poco noto: nel 1961, su Robert Rauschenberg, con testi di John Cage e Dora Ashton; nel 1962, su Jasper Johns, con testi di Leo Steinberg e Gillo Dorfles; e nello stesso anno su Jim Dine.

La generazione più giovane degli artisti italiani, proprio nel '60-62, era impegnata sulla riflessione intorno all'ambiguità dell'immagine e della superficie pittorica, quale Johns in particolare tra i neodadaisti americani, e Giulio Paolini tra gli europei, andavano conducendo. L'indirizzo della rivista, prevalentemente rivolto alle tendenze oggettuali, è sottolineato anche da prese di posizioni nei riguardi della nuova figurazione, come in un articolo di Dorfles nel '63, dal titolo *Equivoci della nuova figurazione in Italia*; e nei riguardi della corrente gestaltica, nel '65, con un editoriale dal titolo *Un "futuro tecnologico" per l'arte? Le teorie di Argan e l'opinione di Metro*, nel quale si prendono le distanze dalle note posizioni del critico romano. Un'altra rivista italiana coeva a «Marcatré» e «Metro», è «Collage», trimestrale di nuova musica e di arti visive contemporanee a cura di Paolo Emilio Carapezza e Antonino Titone; diretta da Antonino Titone ed edita a Palermo. La redazione per le arti visive comprende Maurizio Calvesi, Nello Ponente, Vittorio Rubiu⁴³.

Con il testo di Lawrence Alloway, *Six Painters and the Object* (dal catalogo della omonima mostra newyorkese), sul primo numero del '63, appare un importante articolo di Calvesi dal titolo *Ricognizione e reportage*, nel quale viene data una puntuale collocazione linguistica alle tre diverse tendenze oggettuali: neodada, pop art e *nouveau-réalisme*⁴⁴. Calvesi polemizza indirettamente con Argan che aveva posto sotto un'unica etichetta di "realismo d'oggetto" le tre tendenze, accomunandole alla nuova figurazione, con la denominazione di "reportage sociale", contrapponendole all'arte gestaltica quali poli antitetici.

Calvesi intende per "arte di reportage" soltanto la pop art; e definisce arte di "ricognizione" il neodada (alla quale appartiene quella che chiama «intelligentissima metafisica di Johns») per il tentativo di «mutuare l'oggetto con l'immagine». Riguardo alla nuova figurazione, egli separa nettamente questa tendenza dalle altre in questione.

Nel Museo Sperimentale di Battisti, che riflette specularmente la complessità di questo particolare momento artistico, le tendenze oggettuali (secondo il termine con cui nel periodo esse erano designate, in riferimento alla dizione usata da Dorfles nel suo libro *Nuovi riti, nuovi miti* del '65), devono essere ricercate all'interno della nuova figurazione stessa (compreso il caso di Baj, Pozzati e Rotella). Ciò comprova come, già prima della XXXII Biennale di Venezia del '64, data dell'esplosione della pop americana, in Italia molti artisti lavorassero autonomamente intorno a un nuovo linguaggio, assai vicino a quello pop, specialmente a Roma e a Milano.

⁴² La rivista «Metro» (1960-1970), diretta da Bruno Alfieri, fino al n. II del 1966 è stampata a Milano da Alfieri editore, successivamente a Venezia. Dal n. 13, 1968 inizia una nuova serie, con un comitato di redazione formato da Bruno Alfieri, G.C. Argan, G. Dorfles. Tra i collaboratori: G. Marchiori, P. Restany, A. Jouffroy, G. De Marchis, M. Fagiolo, A. Boatto, N. Ponente, S. Pinto, F. Menna.

⁴³ La rivista «Collage» (1961-1966) diretta da Antonino Titone, è edita a Palermo. I sei numeri della prima serie non furono mai stampati, ma "parlati". Il n. 1 della seconda serie esce nel '63. Il n. 5 del 1965 è anche il catalogo della mostra *Revort I*, Palermo, Galleria d'Arte Moderna, a cura di Mario Diacono, M. De La Motte, V. Rubiu, C. Vivaldi.

⁴⁴ Esso è ripubblicato nella raccolta di scritti, del periodo, di Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, vol. II, Milano, Lericci, 1966.

Dopo il '65 a Torino, il Museo Sperimentale si arricchirà di un cospicuo numero di opere dei primi anni '60 di questi artisti romani, come Cintoli, Fioroni, Maselli, Marotta, Lombardo, Tacchi, Mambor, Grisi; con essi Rotella, e nelle nuove ricerche di linguaggio, Kounellis e Schifano (mancano Festa e Angeli). Degli artisti milanesi sono rappresentati soltanto Adami e Baj (manca Tadini); tra i torinesi, Carena, Nespolo, Gallina, Ramella, Devalle, Comba, Gambino, Gruppo CRAS, Pitzianti; nelle nuove ricerche di linguaggio, Mondino. A questi artisti vanno accostati Del Pezzo, Di Bello, Bueno, Marchegiani, Mesciulam, Moretti; con Carmi, Pisani e Plessi.

La situazione romana agli inizi degli anni Sessanta era contrassegnata da un rapporto stretto con New York, con soggiorni in America di artisti romani, e soggiorni a Roma di Rauschenberg, Stella e Twombly.

Intorno a due gallerie di tendenza, La Tartaruga di Plinio De Martiis e La Salita di Gian Tomaso Liverani, si era radunato un Gruppo di artisti denominato «scuola romana» o «scuola di Piazza del Popolo», con Angeli, Festa, Tacchi, Fioroni, Kounellis, Schifano. Altre tre gallerie, Odyssia, La Medusa, Arco d'Alibert affiancavano la nuova situazione; due critici, Cesare Vivaldi e Calvesi (che faceva parte del comitato inviti del Museo Sperimentale) seguivano questi artisti, ai quali vanno aggiunte le presenze di Lo Savio, e dal '65 di Pascali e Cerali⁴⁵.

Nel 1962, sull'Almanacco Bompiani appare un articolo di Vivaldi intitolato *Neodada, Novorealismo, Neometafisica*, nel quale si battezzava neometafisica la nuova tendenza; nel '63 su «Il Verri», n. 12, lo stesso Vivaldi pubblica il saggio *La giovane scuola di Roma*, comprendente artisti da Rotella a Mauri, Maselli, Fioroni, Festa, Kounellis, Mambor, Tacchi, Schifano.

Vi è anche un certo rapporto linguistico tra il Gruppo 63 - i nuovissimi poeti sperimentali - e le ricerche oggettuali dei giovani artisti romani: nel '63, la mostra «13 pittori a Roma» a La Tartaruga con Angeli, Festa, Fioroni, Mambor, Mauri, Rotella e altri, è stata presentata con poesie di Balestrini, Giuliani, Pagliarani, Porta e Sanguineti (su «Marcatré» molte volte appare lo stesso confronto iconografico). L'interesse alla tematica urbana (prevalentemente "segnaletica", come allora era anche chiamata) e alla nuova percezione dinamica e frammentata di essa, era diffuso nel campo letterario e narrativo europeo, come nell'*école du regard* e i romanzi di Robbe-Grillet, e nel cinema di Resnais e di Antonioni.

Tra le città italiane, Milano era nel 1960 con Parigi uno dei poli del *nouveau-réalisme*: la prima mostra del movimento, teorizzato da Pierre Restany, si tenne in quell'anno alla galleria Apollinaire di Guido Le Noci. Altre importanti gallerie milanesi del periodo sono, oltre l'Ariete di Beatrice Monti, e la galleria Schwarz di Arturo Schwarz, il Milione, l'Annunciata, Il Naviglio, la Blù, la Bergamini e la Vismara, ove Luciano Fabro tiene nel '65 la sua prima personale.

Agli inizi del decennio, la galleria Azimuth, con l'omonima rivista, ha svolto a Milano un ruolo molto importante, anche per la formazione degli artisti più giovani, come Fabro; così la galleria Pater, nel settore delle ricerche gestaltiche⁴⁶.

Torino nel 1960 rappresentava, un centro molto vivo di informazione pubblica e privata, con una Galleria Civica d'Arte Moderna attivissima diretta da Vittorio Viale, e l'apertura, in quell'anno dell'«International Center of Aesthetic Research» diretto da Michel Tapié, il famoso critico francese teorico dell'*art autre*, che si era stabilito a Torino dal '56. Questo clima fu fondamentale per la formazione dei giovani artisti che diverranno poi tra i protagonisti dell'arte povera italiana. Nel

⁴⁵ La nuova situazione "oggettuale" si era aperta alla galleria La Salita nel 1960, con la mostra «Cinque pittori Roma 60», con Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini, presentati da Restany. Sulla situazione romana dei primi anni Sessanta, cfr. in particolare Cesare Vivaldi, *Gli anni 60 a Roma e in Italia*, in «Flash-Art», n. 112, 1983; Fabio Mauri, *Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni*, *ibidem*. Inoltre, il catalogo della mostra *Il pop art e l'Italia*, a cura di Rossana Bossaglia e Susanna Zatti, Pavia, 1983, Mazzotta.

⁴⁶ Sulla situazione milanese degli anni Sessanta, cfr. anche il catalogo della mostra *Artisti in Lombardia negli anni 60*, a cura di Vittorio Fagone, Milano, Regione Lombardia, 1978.

Centro di Tapié erano mostrate le opere più rappresentative dell'action painting americana, dell'art brut, del giapponese Gruppo Gutai; alla Galleria Civica si tennero mostre di artisti internazionali da Bacon a Sutherland, Hofmann, Kline.

L'attività della galleria Notizie, aperta da Luciano Pistoì nel '57, affiancata da Crispolti, Carla Lanzi e Renzo Guasco, e con un notiziario mensile, è stata per Torino di grande informazione internazionale: accanto al Centro di Tapié, più orientato sul filone storico internazionale dell'Informale, questa galleria ha tempestivamente mostrato oltre Fautrier, Tobey, Jorn e i Cobra, Rothko, Magritte, personali di Fontana, Twombly, Castellani, Manzoni, Noland, Stella ('64); tra i torinesi, personali di Gallizio ('58), di Carena ('59), di Mario Merz ('62), Rambaudi ('62), Paolini ('65).

La galleria Il Punto di Remo Pastori svolgeva dal '62 una parallela operazione informativa, con mostre di esponenti della nuova figurazione e dei *nouveaux-réalistes*. Nel '63 ne assume la direzione il giovane Gian Enzo Sperone che, collegato con la galleria Ileana Sonnabend di Parigi, inizia a presentare a Torino i *pop-artists*: la prima personale in Italia di Lichtenstein avviene in questa galleria nel '63. Nella seconda metà del '64, Sperone apre una sua galleria in via Cesare Battisti, ove continua le rassegne internazionali.

Tra le altre gallerie, ricordiamo l'Immagine di Antonio Carena, attiva tra il '61 e il '63, ove Mondino tenne la sua prima personale nel '61 e Piero Gilardi nel '63; la Galatea, di Mario Tazzoli, che accanto a mostre di famosi pittori surrealisti, espose la prima personale di Pistoletto nel '60, e nel '63 le sue prime superfici specchianti; La Bussola, di Giuseppe Bertasso, ove Mario Merz tenne la sua prima personale nel '53; e ancora la Narciso, La Stampatori, e successivamente la Martano⁴⁷.

Attraverso questi ruoli di una nuova e aperta politica culturale pubblica e privata, Torino, specialmente nella prima metà degli anni '60, possedeva un clima artistico particolarmente vivo, d'avanguardia; e proprio per questa vitalità culturale essa accolse il Museo Sperimentale di Battisti.

Le poetiche oggettuali. Le prime proposte di Arte Povera

Negli anni dal '60 al '65 in Italia, le poetiche di derivazione neodada e pop tendono a dare all'immagine desunta dall'iconosfera urbana e consumistica una nuova dimensione oggettuale, variamente caricata di tensioni simboliche o percettive (come nel caso della nuova figurazione). Il gigantismo e il monumentalismo dell'*oggetto* e dell'*immagine* (due termini che costantemente ricorrono nella terminologia della critica, e nei titoli delle mostre del periodo), privati della sottile ironia che caratterizza la pop art inglese e americana, acquistano un valore spettrale e "neometafisico", di gusto europeo e italiano, che appare singolarmente vicino alla dimensione metafisica dei «Valori Plastici» (Vivaldi).

Tra le opere del Museo Sperimentale, l'immagine quasi monocroma dell'autostrada, con un'"anemica" impronta di colore e di segno (Schifano); l'icona fotografica di massa su tela emulsionata (Fioroni, Grisi, Lombardo, Maselli); il segnale urbano reso allarmante e spiazzato (Tacchi, Pisani, Mambor, Plessi), o la figura umana ritagliata a sagoma ripetitiva (Gallina), la natura oggettivata (i "cieli" di Carena), rappresentano indubbiamente una dimensione "altra" rispetto ai ben caratterizzati e coevi emblemi della pop inglese e americana. La focalizzazione percettiva sull'immagine è anche letta in quel periodo mediante un'angolazione visuale, addirittura tendente ad una «integrazione tra area pop e area op» (Gatt)⁴⁸.

⁴⁷ Per una ricognizione storica sugli ultimi cento anni a Torino, cfr. Angelo Dragone, *Le Arti visive*, in AA. VV., *Torino città viva. Da capitale a metropoli*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1980, pp. 541-733.

⁴⁸ Giuseppe Gatt, *Pop e op verso l'integrazione*, in «Marcatré», n. 23-25, Milano, 1966.

Gli anni '60-65 sono infatti contraddistinti da tendenze che si intrecciano variamente tra loro in quanto non ancora nettamente definite, di difficile lettura, e che si allargano in molteplici direzioni sperimentali: da questo grande cantiere uscirà poi, parallelamente al grande rivolgimento socioculturale del '68, quella che apparirà come la tendenza più determinata e di rottura: l'arte povera.

Sintomatica di questa complessa situazione, è la sezione italiana «Gruppi di opere» alla XXXIII Biennale di Venezia del 1966, nella quale Nello Ponente presenta, tra gli altri, Pistoletto, Ceroli, Devalle, Laura Grisi, Manuelli, Trubbiani, Luigi Boille, Gino Bogoni, Guarneri, Carrino, Frascà, Uncini, Bonalumi, Scheggi, Santoro, tutti artisti presenti nel Museo Sperimentale di Torino con opere coeve a quelle esposte in questa rassegna⁴⁹. Nel caso della Grisi (con «Landscape - Omaggio a Gainsborough») e di Manuelli (una «Struttura modulare») entrambe del '66, si tratta addirittura delle stesse opere esposte. Una superficie specchiante di Pistoletto del '66, e una parte della scenografia di Ceroli per il Riccardo III, del '69, entreranno successivamente a far parte delle collezioni della Galleria Civica.

Dopo la donazione da parte di Battisti, e la sua partenza per gli Stati Uniti, il Museo Sperimentale fu particolarmente incrementato in particolare dal conservatore Aldo Passoni, e da Germano Celant, che ha continuato a mantenere viva la fitta rete di relazioni con gli artisti e le gallerie, che il suo maestro Battisti aveva intessuto da Genova per tutta Italia. Così, un cospicuo numero delle presenze italiane alla Biennale del '66 vi entra ancora a far parte; come Claudio Olivieri, Sergio Dangelo, Ezio Gribaudo, Michelangelo Conte, Franco Cannilla, Antonio Sanfilippo, Eugenio Carmi.

La situazione artistica del periodo stava divenendo stagnante e ripetitiva; il settore dell'arte programmata, ove l'ideologia dei gruppi si era andata sfaldando, si allargava, distorcendosi, nella *optical art*. In questa Biennale, che è anche l'ultima (ancora con i Premi) prima della ventata del '68, i primi segnali nuovi di un rivolgimento artistico provengono da Milano (con opere di Castellani), da Torino (con opere di Pistoletto), e da Roma (con opere di Cerali).

Si rileva infatti una tendenza verso l'uniformità linguistica tra pop art-nuova figurazione - arte programmata (ora etichettata come op art) che implicava anche le nuove tecniche e i nuovi materiali.

Sarà il 1967 ad essere, come abbiamo già notato per il 1963, l'anno determinante per il decennio in corso. Nell'estate del '67, si apre a Palazzo Trinci di Foligno, contemporaneamente alla VI Biennale di San Marino sulle nuove tecniche d'immagine, la mostra «Lo spazio dell'immagine», a cura di Apollonia, Calvesi, Dorfler: una verifica portata sul tema dell'ambiente, dove dovevano confrontarsi gli artisti "visuali" e quelli "oggettuali". Tra questi ultimi, troviamo presenze nuove, come Fabro, Gilardi, Pascali, Pistoletto. Nei testi in catalogo, Calvesi sottolinea le *strutture del primario*, ovvero le strutture elementari sia fisiche sia psichiche dell'arte d'oggi; mentre Germano Celant nel suo saggio intitolato *Im-Spazio*, analizza i due diversi tipi di intervento, usati dagli artisti programmati e oggettuali in mostra, nell'organizzare e creare l'insieme ambientale⁵⁰.

Il problema che la mostra poneva era indubbiamente nell'ambito di queste ricerche più nuove, ancora chiamate oggettuali, all'interno delle quali erano radunati artisti che invece tendevano all'uscita dall'oggetto, e lavoravano su materiali che non ponevano il problema dell'oggetto;

⁴⁹ Nello Ponente, *Gruppi di opere: sculture, pitture e grafiche*, in catalogo XXXIII Biennale di Venezia, 1966, pp. 91-96.

⁵⁰ Il primo intervento, di cui sono partecipi i ricercatori programmati italiani, scrive Celant, e gli artisti americani delle strutture primarie, «è quello che considera l'*Im-Spazio* in modo che esso "produca figure" ...con moduli visuali». Nell'altro tipo di intervento, usato dagli artisti oggettuali, «le forme traggono senso non più dalla loro coordinazione ma dalla sconnessione della loro funzionalità ... l'*Im-Spazio* non è più costruito, costretto e verificato, ma è visto come "processo" ... a circolo aperto, a tempo reale, individualmente sensoriale».

materiali impoveriti, regressi al primario, non "eccitati" tecnologicamente, nei quali si tende ad evidenziare il processo del lavoro.

Altra importante mostra del 1967 è «Fuoco Immagine Acqua Terra», apertasi in giugno alla galleria L'Attico di Fabio Sargentini a Roma, a cura di Boatto e Calvesi, con Pascali, Kounellis, Bignardi, Cerali, Pistoletto, Gilardi e Schifano, nella quale viene posto l'accento sull'esaltazione tautologica degli elementi primordiali.

Quindi, a Genova nel mese di settembre si apre alla galleria La Bertesca la mostra «Arte Povera. Im-Spazio» a cura di Celant. La mostra è articolata in due sezioni: *Arte Povera* con Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini (l'artista genovese ha qui il suo esordio pubblico); e *Im-Spazio*, sezione ancora legata alle ricerche gestaltiche con Bignardi, e oggettuali con Cerali, Icaro, Mambor, Mattiacci, Tacchi.

È il decollo di una nuova situazione, che si coagula sotto la fortunata denominazione di arte "povera" e che giustamente da Genova, dove nell'ormai lontano '63 Battisti aveva indicato e rappresentato nella sua collezione le coordinate degli anni Sessanta, diverrà ad opera del suo discepolo Celant, un grande e importante momento di rinnovamento di codici linguistici, quale soltanto avvenne con il Futurismo. L'arte povera infatti, con l'arte concettuale, caratterizzerà per quasi tutto il decennio l'arte italiana degli anni Settanta. Questa mostra avvenne in un momento particolarmente fervido e stimolante che si era instaurato tra Genova e Torino: dall'aprile '67 era aperta alla Galleria d'Arte Moderna di questa città, la grande mostra della collezione del Museo Sperimentale, che si presentava duplicata rispetto al nucleo donato da Battisti, con opere di 206 artisti: un evento importante, che riassumeva le tendenze più avanzate del decennio: e tanto più significativo in quanto esse erano esposte, con un organico disegno storico, in uno spazio museale d'avanguardia quale era allora la Galleria d'Arte Moderna di Torino. In catalogo, testi di Eugenio Battisti, Germano Celant, Luigi Mallè, Aldo Passoni.

Durante l'inaugurazione, il 26 aprile, Ben Vautier del Gruppo Fluxus eseguì alcuni *events*, tra cui «Zen for Head», di Nam June Paik, consistente nel dipingere, arretrando a testa in giù, con i capelli imbevuti di colore contenuto in un secchio, una lunga striscia di carta posta sul pavimento di una sala espositiva; contemporaneamente Simonetti e Nespolo si aggiravano con cartelli dalla seguente scritta: *L'Art est inutile - Pas d'art - A bas l'art*.

Tra le donazioni più importanti, ricordiamo il plurimo di Vedova «L'assurdo diario di Berlino» del '64; una tela di Kounellis con lettere e numeri, «Z - 3», del '61; il primo lavoro di Mario Merz con il neon, «Nella strada», del '67, insieme a due dipinti, «Il saldatore», del '56 e «Circuito» del '64; due sculture di Marisa Merz del '66 a lamelle metalliche; il «Rotolo di cartone» ondulato di Alighiero Boetti del '66. Questi primi lavori di arte povera dei Merz e di Boetti, si vanno ad aggiungere a quelli già donati da Battisti: il «Buco» del '63, una delle iniziali opere di Luciano Fabro (in vetro trasparente) di tautologia dello spazio; e «174» di Giulio Paolini, del '65, un'opera già concettuale che rappresenta l'ingrandimento fotografico di un diagramma dei movimenti artistici dal 1900 al 1965, tratto da una pagina - 174 - di un'enciclopedia.

Vicino a queste, due opere di Mondino di ascendenza neodada, «Pittura d'artista» del '64, e «Bianco, giallo, arancio, rosso», con sgabello cromato, del '65; e una scultura in cemento di Icaro, «Bicilindrica», del '65.

Queste tendenze di punta erano del resto sostenute a Torino da due attivissime gallerie, quella di Gian Enzo Sperone, che nel '66 aveva presentato i «Cannoni» di Pascali, e «Arte Abitabile» di Gilardi, Pistoletto, Piacentino, e nel '67 la prima personale di Gilberto Zorio con presentazione di Tommaso Trini; e quella di Christian Stein, apertasi nel '66 con una personale di Mondino, e quindi di Schifano, seguite nel '67 dalla prima personale di Boetti presentata da Trini. Uno spazio indipendente, sulla cui formazione ha certamente influito il clima stimolante e partecipativo creato dalla mostra del Museo Sperimentale (e che lasciava presupporre una crescita), si è aperto a Torino

alla fine del 1967 con la denominazione di Deposito d'Arte Presente, sul modello di quello genovese. Situato in un ampio garage, esso nasce per volontà di un collezionista, Marcello Levi, di un artista, Piero Gilardi, con la collaborazione di un critico d'arte, Luigi Carluccio. La finalità era quella di un grande spazio al di fuori del circuito delle gallerie, ove gli artisti dell'arte povera potessero lavorare, dialogare, esporre (Giuseppe Penone vi espose i primissimi lavori), avere contatti con altri, europei e americani, proiettare film sperimentali, ed eventualmente vendere individualmente a collezionisti. Con il ritiro di Gilardi dall'attività artistica nel '68, lo spazio perse la vitalità iniziale, e si chiuse poi nel '69.

Non certo casualmente, alla connotazione di *work in progress* che designa linguisticamente la mobilità e l'apertura dell'arte povera, corrispondeva allora la finalità di accrescimento, di vitalità delle opere, di *work in progress*, del Museo Sperimentale. E come questo modello museale aperto, già nato come modello didattico nell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova (e che purtroppo dopo la mostra del '67, si cristallizzò come reperto ormai storico, tranne qualche accrescimento, nei depositi della Galleria) potesse aver inciso nella cultura artistica del tempo, è testimoniato dalla nascita nel 1968 del progetto di due Musei Sperimentali o Progressivi, quello di Livorno e quello di Cagliari. Entrambi animati dalla volontà di Aldo Passoni, furono poi realizzati rispettivamente da Vittorio Fagone, Lara-Vinca Masini, Ugo Ugo, Zeno Birolli, Antonello Negri.

In questa mostra, che avviene a venti anni di distanza dalla data di acquisizione della collezione da parte della Città di Torino, si è dovuto, per ragioni di spazio espositivo e di letture orientative, procedere ad una selezione del suo patrimonio globale. Sempre nell'ambito della ricerca di una lettura storica del decennio, si è provveduto a porre in mostra accanto alla collezione, altre opere di proprietà della Galleria Civica, di personalità come Burri, Twombly, Novelli, Tancredi, Gallizio, Dorazio, Colla, Giò Pomodoro, Cerali, Pistoletto.

Inoltre, anche in occasione di questa mostra e a suo completamento, sono stati acquistati dalla Fondazione De Fornaris, per le collezioni della Galleria torinese, «Le labbra rosse» di Pino Pascali del '64; un «Filtro-Luce» di Francesco Lo Savio del '60, un «Tappeto-natura» di Piero Gilardi del '66.

Conseguentemente, è auspicabile che, dopo questa rilettura espositiva, la collezione non debba ritornare nei depositi, ma abbia il riconoscimento di un suo spazio espositivo permanente; soprattutto perché il suo maggior intento, quello didattico, non sia stato formulato invano.