



Alessio Fransoni

## La “fragile idea”: Enzo Mari e la *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche (Nova tendencija 3, Zagabria 1965)*



### Abstract

Il movimento internazionale Nuova tendenza dal 1963 al 1965 raccoglie gli esponenti migliori di quell'area di ricerca denominata arte cinetico-programmata. Dopo due anni di conflitti e divergenze la mostra *Nova tendencija 3* a Zagabria (1965) si propone di fare definitivamente chiarezza su compiti e strategia del movimento. Qui si dibattono due questioni correlate: il rapporto avanguardia/pubblico e lo "statuto" dell'opera, le quali si dispiegano rispettivamente nella scelta del tema e del programma generale della mostra - *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche*, dove "ricerca" sta per "ricerca estetica" - e nell'esito del concorso per un'esemplificazione (oggettuale) da prodursi in serie. Nell'organizzazione della manifestazione ha un ruolo determinante Enzo Mari.

L'analisi del contributo di Mari a *Nova tendencija 3* e del progetto vincitore del concorso - lo *Strumento visuale* di Michel Fadat - costituisce un'opportunità di esercizio storiografico e metodologico, in cui si pone al centro del discorso storico un momento di crisi, per provare a stabilire nuove modalità di relazione tra il piano formale delle opere e il contesto, e a riconsiderare l'eredità problematica e controversa di tutta l'esperienza di Nuova tendenza.

Between 1963 and 1965 the international art movement known as New tendency has gathered the best representatives belonging to the area of art usually defined as “programmed and kinetic art”. After two years of conflicts and divergences, the exhibition *Nova tendencija 3*, organised in Zagreb in 1965, aimed at fully clarifying the tasks of the movement, as well as its strategy.

Within such context, two main interrelated issues have arisen: the relationship between the avant-garde and the audience, and the status of the “gestaltic” object; both issues became explicit in the choice of the theme and of the plan of the exhibition - *Divulgation of the exemplifications of the research*, - where “research” refers to the “aesthetic research” - as much as in the outcome of the contest aimed at awarding a mass-produced (object-related) *exemplification*. Within the framework of this event’s organisation, Enzo Mari has definitely played a key role.

Both the investigation of Mari’s contribution to *Nova tendencija 3*, as well as the examination of the award-winning project, - Michel Fadat’s *Visual Instrument* - allow us to efficiently propose historiographical and methodological analyses, which consider the very core of the historical discourse as marked by a crisis, in order to attempt the establishment of new connections between the formal dimension of objects and the context, along with the reassessment of the problematic and controversial legacy transmitted by the whole New tendency.



Carissimo Matko [...] Tu dici che le idee migliori e le più vitali sono di solito le più fragili e che ogni pratica deve contare su questo. Io penso invece che quando sono vere sono le più forti e ogni pratica deve contare su questo (Mari, E., 'Lettera a Matko Meštrović, 29 marzo 1963', Archivio della collezione Marinko Sudac, Zagreb).

Così scrive Enzo Mari a Matko Meštrović nel marzo 1963, ed è proprio un'idea "fragile" quella che informa e sostiene la trasformazione del gruppo di partecipanti a una mostra d'arte internazionale che si tiene a Zagabria - *Nove tendencije* - in movimento organizzato: una *Nova tendencija* - al singolare - che raccoglie gli esponenti migliori di quell'area di ricerca denominata arte cinetico-programmata e che prende corpo, si sviluppa e si esaurisce nell'arco del triennio 1963-1965. Il 1965 è anche l'anno di massima esposizione internazionale di quell'avanguardia, con la mostra *The Responsive Eye* al MoMA, alla quale segue una rapida fase discendente. Per Lea Vergine (1983) i giochi finirebbero ben prima, e già al 1963 sarebbe chiuso il «momento più vivo» (Vergine, 1983, p. 18). Riteniamo tuttavia che non si possa liquidare il 1965 come anno di una celebrazione *ex post*. Tale non è la mostra americana, nel suo equivoco sistema di confronti che risulta alla fine del tutto funzionale all'inquadramento e valorizzazione di proposte statunitensi. La risposta europea alla mostra del MoMA è proprio *Nova tendencija 3* a Zagabria, allestita dal 13 agosto al 19 settembre 1965 in tre sedi - la Galerija suvremene umjetnosti, il Muzej za Umjetnosti i Obrt, il Centra za Industrijsko Oblikovanje - , cui è demandato il compito di fare "chiarezza" su compiti e strategia del movimento con le sue tre sezioni: una rassegna storica di idee ed opere, una raccolta di contributi scritti che illustrino il tema generale, e un concorso per la realizzazione di una *Esemplificazione della ricerca* da produrre in serie.

Il punto cruciale sembra esattamente questo: l'istanza del "vero", evocata nella lettera di Mari, non salva l'idea "fragile" dal suo destino, ma ne accelera il corso. Le prime proposte di formare un movimento internazionale erano nate nelle riunioni che seguirono la prima manifestazione di *Nove tendencije* (1961), in quella fase la convergenza su alcuni punti sembrava piuttosto spontanea. La svolta decisiva - laddove il "fragile" viene immediatamente a cozzare con il "vero", o con l'idea di un "vero" - si ha però successivamente all'inaugurazione della seconda edizione nell'agosto del 1963, quando i membri del costituendo movimento riuniti a Zagabria, nel tentativo di precisare linee di poetica comune, danno corso alle prime

“epurazioni”. Nel primo e unico numero del *Bulletin* di Nuova tendenza viene riportato l'elenco dei membri esclusi a seguito di quelle riunioni, con accanto la motivazione: se Dorazio viene escluso per il suo eccessivo attaccamento all’“esecuzione sensibile” e altri perché ritenuti legati ancora al “problème formel de l’art constructiviste” come Carlos Cruz-Diez e Julije Knifer, altri ancora come Martha Boto, Hector Garcia-Miranda, Rudolf Kämmer, Heinz Mack, Aleksandar Srnec, Helge Sommerrock, Miroslav Šutej, Günther Uecker vengono esclusi, appunto, per una non meglio specificata mancanza di “chiarezza”: «pas de clarté du problème traité» (*Nouvelle Tendance – Recherche continue* 1963, p. 146). Lo stesso Almir Mavignier, animatore della prima edizione di *Nove tendencije*, alla pubblicazione del bollettino reagisce lasciando il movimento e commentando:

Ecco il risultato catastrofico dell'intenzione di alcuni artisti di trasformare Nuova Tendenza in un sindacato i cui regolamenti devono classificare, orientare, ed eliminare i gruppi o gli artisti indipendenti, controllando la divulgazione dei loro lavori e, in maniera indiretta, la creazione dei loro lavori. Se si crede che l'artista [...] debba considerare se “la chiarezza della sua posizione” sia in armonia con l'opinione dei “coordinatori”, non siamo molto lontani dal realismo socialista (Mavignier 1963, p. 280, traduzione nostra).

Nel tentativo di definire la specificità di un'area di ricerca, incuneandosi tra le “esclusioni”, il movimento più che darsi una definizione condivisa, riesce piuttosto a pronunciarsi su cosa non è. Ma non si tratta semplicemente della solita storia di un'avanguardia che si irrigidisce, si burocratizza e, alla fine, muore. Tutta la storia di Nuova tendenza e dell'arte cinetico-programmata sembra segnata sin dall'inizio da una contraddizione interna: quanto più il linguaggio si rende scientifico al fine di ridefinire con la massima chiarezza possibile il ruolo dell'artista e lo statuto dell'opera, tanto più questi perdono connotati, e si trovano sospesi in uno stato di indecidibilità.

La resa dei conti sembra essere proprio *Nova tendencija 3*, nella concezione e organizzazione della quale ha un ruolo determinante Enzo Mari, all'epoca uno dei quattro coordinatori internazionali del movimento insieme a Meštrović, Julio Le Parc, Gerhard Von Graevenitz. In questa occasione Mari partecipa non come artista, ma come organizzatore della manifestazione insieme a Radoslav Putar, Vjenceslav Richter e ancora Meštrović.

Riteniamo l'analisi di *Nova tendencija 3* un luogo privilegiato di esercizio storiografico e metodologico, in cui si pone al centro del discorso storiografico un momento di crisi, per provare a stabilire nuove modalità di relazione tra il piano

formale degli oggetti e il contesto, e a riconsiderare l'eredità problematica e controversa di tutta l'esperienza di Nuova tendenza.

A Zagabria si dibattono due questioni correlate: il rapporto avanguardia/pubblico e lo statuto dell'oggetto "gestaltico", le quali si dispiegano rispettivamente nella scelta del tema e del programma generale della mostra - *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche*, ove "ricerca" è naturalmente "ricerca estetica" - e nell'esito del concorso.

Nella sua recensione alla mostra apparsa su *La Fiera Letteraria*, Lea Vergine pone una domanda difficilmente eludibile: cosa differenzia le opere cinetico-programmate «dalle esercitazioni di psicologia sperimentale reperibili in qualsiasi sede di istituto» o dalle macchine che «si trovano in bella mostra nelle sale dei musei di scienza e tecnica?» (Vergine 1965, p. 11).

*Nova tendencija 3* prova a rispondere a questo interrogativo in due modi. Da una parte affronta la questione su un piano "metalinguistico": la manifestazione, cioè, "parla" di problemi di linguaggio, in termini di corretta comprensione e rapporto con il pubblico. Questa prospettiva trova il suo specifico momento nella "riunione di lavoro" tra tutti i partecipanti, che si tiene nel castello di Brezovica qualche giorno dopo l'inaugurazione, il 18 agosto, durante la quale viene discussa, come precisa Umbro Apollonio, la «necessità di adeguare il linguaggio alla nuova realtà sul piano estetico» (eds. Meštrović & Putar 1965, p. 165).

La seconda risposta è data ridefinendo la natura propria dell'esemplificazione, spostando l'accento sugli aspetti di funzione/produzione/distribuzione/smercio, e su questo punto il contributo di Mari appare decisamente interessante.

È infatti il suo scritto, *Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche*, ad aprire i lavori - comparso nel bando di partecipazione spedito ai membri di Nuova tendenza e pubblicato nell'introduzione al catalogo della mostra - e a determinare in primo luogo questo spostamento di accento. Premesso che, per la loro natura, le esemplificazioni di una ricerca sulla percezione visiva richiedono per la gran parte dei casi un modello tridimensionale, Mari evidenzia subito che la realizzazione di modelli funzionanti richiede un impiego di competenze e mezzi industriali difficilmente alla portata degli operatori, da cui la diffusione nelle mostre di oggetti realizzati con materiali scadenti, fragili e che vanno spesso incontro a guasti. Ai fini della divulgazione le soluzioni economicamente sostenibili, secondo Mari, sono due. La prima è la "musealizzazione" di un modello tecnicamente perfetto, realizzato evidentemente con risorse straordinarie. La seconda proposta è più radicale e suona così:

Integrazione completa nel mondo industriale, intendendo con ciò non solo l'utilizzazione delle sue tecniche e strumenti (cosa che in parte avviene già), ma anche i suoi aspetti economico-sociali per quello che riguarda la divulgazione.

Questa integrazione dovrebbe permettere al ricercatore di fare veramente il ricercatore e non l'artigiano, l'agente pubblicitario, lo spedizioniere, il commerciante, in quanto, devolvendo queste funzioni ai rispettivi esperti, egli, oltre alla ricerca pura, si dovrebbe occupare unicamente della progettazione esecutiva, della quale in ultima analisi se ne potrebbe incaricare un tecnico.

Utilizzando il procedimento della ripetizione in serie si ha l'evidente vantaggio di ammortizzare il costo delle attrezzature e degli stampi sulla totalità degli esemplari prodotti, attrezzature e stampi comunque indispensabili per la perfetta esecuzione di un unico esemplare (Mari 1965, p. 345).

È questo un tema ovviamente già presente in Nuova tendenza: già due anni prima Meštrović dichiarava che gli artisti più "progrediti" di questa corrente erano coloro che avevano «voluto includere nei problemi del loro lavoro e delle loro ricerche non solo le immagini scientifiche del mutato quadro del mondo, ma anche le esigenze pratiche derivanti dalle leggi di produzione» (Meštrović 1963, s.p.).

L'enunciazione teorica è ora sviluppata in proposta pratico-operativa. Mari esplicita tutti i pericoli insiti nel confrontarsi con l'industria: lo scontro con le ragioni di un mercato esteso e con la concorrenza, le esigenze di vendita, che possono privilegiare quelle esemplificazioni che rispondono ai gusti consolidati del pubblico, scartando le più innovative e "difficili", e ancora il rischio di dover rinunciare ad alcune ricerche solo perché non sono in grado di autofinanziarsi. Ma soprattutto viene evidenziata la contraddittorietà interna fra le esigenze di quantità della produzione in serie e l'estensione effettiva del pubblico, cioè l'effettività delle pratiche di ricezione/consumo cui questa produzione sarebbe destinata:

Premesso che per questo tipo di produzione non esiste un'utilizzazione pratica di qualsiasi tipo, e in un certo qual modo neppure un senso decorativo, la quantità dei pezzi prodotti in serie dovrà essere necessariamente limitata, in quanto attualmente solo una piccola categoria di persone è in grado di apprezzare una "merce" di questo genere. Occorrerà quindi trovare quei tipi di organizzazione che oltre ad avere buone possibilità di realizzazione tecnica e canali di distribuzione

appropriati possano unire ai fini puramente commerciali quello del prestigio culturale (Mari 1963, p. 345).

L'integrazione completa con il mondo dell'industria è la via che Mari persegue con decisione sin dagli anni '50, ma la sua idea di integrazione si era sviluppata in quella situazione *sui generis* che era l'azienda Danese, editore d'arte e di design. Sicuramente è quello il modello di organizzazione che ha in mente, quando scrive queste righe, anche se è un modello difficilmente replicabile con altri attori. La Danese di quegli anni è infatti non solo un'azienda, ma uno speciale "laboratorio" in cui imprenditore e designer - in quel caso Mari e Bruno Munari - cooperano in un regime di corresponsabilità decisionale, e in cui il doppio livello di attività dell'azienda - vendita diretta e promozione culturale - offre possibilità uniche alla ricerca e alla produzione sperimentale.

Del resto proprio le ricerche realizzate alla Danese erano state oggetto della prima mostra di Mari a Zagabria, al Muzej za Umjetnosti i Obrt: *Enzo Mari. Vizualna istraživanja, strukture, design*, dal 19 ottobre al 4 novembre 1962, per la cura di Meštrović, con la quale aveva avuto l'occasione di far conoscere in Jugoslavia la sua opera così come si dispiegava in diversi settori, dall'arte alla progettazione di oggetti d'uso e di giochi per bambini.

Un ulteriore aspetto notevole dell'avventura Danese è che, anche quando per ragioni di tipo economico, un oggetto non veniva prodotto in grande serie, la dimensione della progettazione industriale, nonché quella sociale e culturale dello *standard*, rimanevano criteri guida, elaborati in senso formale e processuale in oggetti di "piccola serie", ossia di produzione sostanzialmente artigianale «connotata industrialmente» (Mari 2001, p. 57). Insomma alla Danese l'industria è anche fattore linguistico, indipendentemente dall'estensione del mercato potenziale.

I medesimi problemi sono in gioco nell'organizzazione del citato concorso, che risente ancora fortemente dell'influenza di Mari. È lui stesso a scrivere il bando e a coinvolgere la Danese nell'iniziativa: il progetto vincitore verrà prodotto dall'azienda in una tiratura di 55 esemplari. Importante sarà inoltre l'apporto di Mari dall'interno della Danese per risolvere alcuni problemi tecnici connessi alla realizzazione del multiplo. Il bando fissa le modalità di presentazione, che devono comprendere tutti gli aspetti, dai disegni esecutivi, alle indicazioni per la riparazione, all'analisi dei costi. Verrà premiato «quel progetto che oltre ad essere l'esemplificazione di una *ricerca reale*, sarà il più aderente ai limiti tecnici ed economici indicati» (Mari 1963, p. 346).

Il concorso di *Nova tendencija 3* si configura pertanto come l'ultima occasione di chiarimento di un problema di definizione: realizzare l'oggetto per eccellenza, che non sia semplicemente "opera d'arte" moltiplicata, ma esemplificazione di una ricerca

estetica divulgata per mezzo della produzione in serie. Partecipano 22 artisti, per complessivi 29 progetti, tra i quali Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Gruppo Effekt, Gerhard Von Graewenitz, Gruppo MID, Ivan Picelj, Otto Piene, Juraj Dobrović, Ed Sommer, Grazia Varisco e Nanda Vigo. Le difficoltà di inquadrare scopi e modi della ricerca e lo statuto dei suoi “risultati” emerge subito progetti presentati: proposte molto eterogenee, sostanzialmente non rispondenti al tema.

Il premio va a un ricercatore francese sconosciuto, Michel Fadat, per il suo *Strumento visuale*, che consente l'analisi dei rapporti di luce, colore e forma generati dalle diverse posizioni reciproche che possono assumere delle forme di cartoncino alluminizzato fissate su asticelle mobili, illuminate da tre fonti di luce orientabili. La giuria giudica questo oggetto meritevole del primo premio in quanto meno di altri è soggetto all'esigenza di ottenere un mero effetto estetico.

Una precisazione delle motivazioni che hanno portato alla premiazione si trova in un commento scritto a quattro mani da Mari e Lea Vergine pubblicato sul numero 1 della rivista *Lineastruttura*:

Non è che si tratti di “oggetto d'arte” e neanche del risultato di una ricerca condotta a livello estetico: piuttosto di uno strumento per operazioni di tipo estetico che implica una funzione didattica senza per questo escludere una certa componente ludica che può, in molti casi, sollecitare per prima l'uso dell'oggetto. Infatti chi lo manovra può dar luogo a campi di esperienza diversi, dove un certo rapporto di forma e colore in relazione allo spazio e alla luce può essere analizzato e compreso. In tal modo un episodio percettivo si trasforma in un atto di appercezione e, attraverso la coscienza di ogni possibile variazione (volontariamente operata) del campo di esperienza si può arrivare ad uno stato di consapevolezza della situazione fenomenica data (Mari & Vergine 1966, p. 29).

Mari inoltre è tanto convinto del valore della proposta di Fadat che nel 1967 realizzerà un oggetto significativamente intitolato *Omaggio a Fadat*: uno “strumento di verifica” di volumi virtuali, tracciati da serie di lampadine installate su un complesso di lastre di plexiglas parallele, la cui accensione è comandata attraverso una pulsantiera.

Stando alle parole di Mari e Vergine l'attivazione del dispositivo atto a produrre il fenomeno avrebbe come scopo ultimo il passaggio da un'esperienza percettiva ad una propriamente “appercezione”. È uno dei canoni più o meno condivisi della poetica

“gestaltica”.

Osservando lo *Strumento visuale* di Fadat, si nota che il gioco di riflessi e combinazioni si dà in un luogo specifico dell'apparato - il piano di innesto delle asticelle - mentre rimangono massimamente visibili, se non addirittura ingombranti o ostentati, degli elementi che giudicheremmo “accessori”: in particolare i corpi illuminanti con i loro lunghi bracci flessibili. È una cosa comune a molti oggetti di questo genere, tuttavia qui è evidente al massimo grado.

Da un certo punto di vista sembrerebbe una traduzione paradossalmente letterale di quel principio, gravido di conseguenze “politiche”, che nella nuova estetica statistica e informazionale delineata da Max Bense stabilisce una decisiva differenza tra informazione estetica e supporto:

Il processo estetico dei segni è costantemente collegato con il processo tecnologico dei supporti e dal punto di vista di questi ultimi un'opera d'arte è sempre oggettuale. Si può rendere più incisiva questa constatazione se la si formula come segue: attraverso il processo mediatorio dei supporti, ogni processo segnico diventa un procedimento che esplicitamente *produce oggetti*, e l'opera d'arte diventa un vero e proprio oggetto, vero e proprio perché noi producendo l'oggetto ne fissiamo in modo immediato, assoluto e percepibile i limiti, cioè le delimitazioni spazio-temporali. Anche se il processo estetico dei segni si svolge in assenza di oggetti, il processo tecnologico dei supporti segnici, a esso legato creativamente e necessariamente, è comunque orientato al conseguimento di un oggetto. L'estetica statistica e informazionale separa perciò informazione estetica e opera d'arte. Generalizzando essa considera l'opera d'arte come il supporto dell'informazione estetica. L'informazione estetica è pensata qui come astratta, il supporto estetico invece può essere concepito soltanto come non astratto, come concreto, come materiale. E in questo si rispecchia senza dubbio il diverso rapporto che l'informazione e il suo veicolo, il messaggio estetico e l'opera d'arte, hanno con l'oggettualità (Bense 1974, p. 356).

Ammettendo i corpi illuminanti come parte del “supporto” - da intendersi come “medium+supporto” -, lo strumento di Fadat potrebbe essere giudicato, appunto, come un esito paradossale di quel principio, tale per cui la divaricazione tra evidenza oggettuale del supporto e luogo di produzione dell'informazione estetica, evidentemente pensata in termini di definizione teorica e di valore in Bense, si dà in maniera esasperata come fatto plastico a sé. Potremmo vedere qui una difficoltà di interpretazione: da una parte sarebbe ingenuo, facendo forza sulla loro mera

presenza visiva, includere l'oggettualità degli accessori *tout court* nella forma complessiva. Si potrebbe obiettare che sono visibili proprio perché, per mancanza di mezzi tecnici ed economici, questo oggetto rimane di fattura artigianale. Tuttavia la loro evidenza si giustifica anche rispetto a una precisa ideologia estetica, che ci costringe a considerarli: sono loro infatti a connotare, plasticamente e *drammaticamente*, senza ombra di dubbio, che l'oggetto con cui si ha a che fare è quel nuovo tipo di oggetto che - sulla scorta proprio di quelle righe di Bense - decostruisce come tale la nozione stessa e ordinaria di opera d'arte, che la faceva di fatto coincidere con la materialità del supporto. Nella dissociazione tra informazione e supporto, mantenendo quest'ultimo una sua opacità, l'oggetto si connota definitivamente come *strumento* e non *opera*. Pertanto si deve concludere che gli elementi accessori giocano un ruolo decisivo nella percezione di questo, come di altri oggetti "gestaltici" dello stesso genere, come "oggetti nel mondo". Anche quando il fenomeno plastico-luminoso è attivato, quando il centro focale dell'attenzione è manifesto, gli elementi accessori rimangono come un residuo ineliminabile, ai limiti del campo percettivo. Ci dicono che l'esperienza che si sta facendo non è un atto di sintesi - quale potrebbe essere definita l'esperienza di un'opera d'arte in generale - bensì una pratica di analisi, scandita da almeno tre momenti decisivi: costruzione/attivazione, osservazione, disattivazione.

L'istanza di "chiarezza" che in altre opere d'arte programmata si manifestava come evidenza dei processi costruttivi nella sintesi della forma, in oggetti come lo strumento di Fadat, si traduce in una scomposizione anatomica dell'atto di "verifica estetica". Il risultato paradossale è che pur risultando idealmente compreso nella *programmazione*, rimane di fatto fuori dal *progetto* quel momento di "volizione" cui Vergine accenna nella sua recensione del 1965 chiamandolo «intenzionalità di ricezione» (Vergine 1965, p. 11): se lo scopo dell'oggetto è quello di scatenare un processo di consapevolezza, non si vede chi, se non un soggetto già "consapevole", dovrebbe avvicinarvisi per azionarlo.

Lo strumento di Fadat, proprio nel suo essere "riuscito" rispetto alle direttive del concorso, evidenzia il limite intrinseco della "fragile idea" della divulgazione della ricerca. Nel momento in cui si include nell'oggetto l'analisi dell'atto di fruizione, il primo non diventa più riconoscibile, e il secondo non si riesce ad attivare. Allora la destinazione di questi oggetti, forse, non può essere un pubblico ordinario, ma solo uno di "ricercatori". Anche dal punto di vista della loro definizione si è arrivati a un punto in cui il linguaggio sembra lasciare il posto al metalinguaggio e il piano dei risultati plastici trova una curiosa corrispondenza con l'impasse della situazione teorica e politica all'interno di Nuova tendenza.

L'eredità di questo esito non può che essere problematica, e trova sviluppi se non in forme molto diverse, apparentemente lontanissime. L'approdo metalinguistico dovrà trovare una nuova modalità di relazione con l'informazione estetica. Una soluzione immediata può essere quella di introdurre il linguaggio verbale all'interno dell'unità percepita dell'oggetto. In secondo luogo sarà necessario approdare a un "salto di piano", per cui l'informazione estetica, pur non coincidendo con il supporto, dovrà includerlo come elemento significante. Ancora si potrà dare seguito all'unità "disorganica" dell'oggetto, trovando non più nell'esperimento scientifico, ma nel "teatro" una diversa ragion d'essere.

Da parte sua Mari non si rassegna a trovare ancora vie in cui un oggetto "eloquente" possa dare conto di tutte le istanze individuate nel programma di Nuova tendenza. Ma dal 1968 la sua ricerca, di fatto, si svolge quasi esclusivamente nel campo del disegno industriale, in cui il contesto di ricezione e la funzionalità data a priori, facilitano la definizione dell'atto di fruizione. Se la proposta di un'integrazione completa con il mondo dell'industria aveva finito per attirare velocemente sull'arte le contraddizioni stesse del design e dato vita a oggetti "teorici" di difficile collocazione, la sua idea che i problemi di forma nel design si alimentino dei problemi generali dell'arte è una battaglia culturale mai vinta, e che combatte da allora di progetto in progetto.

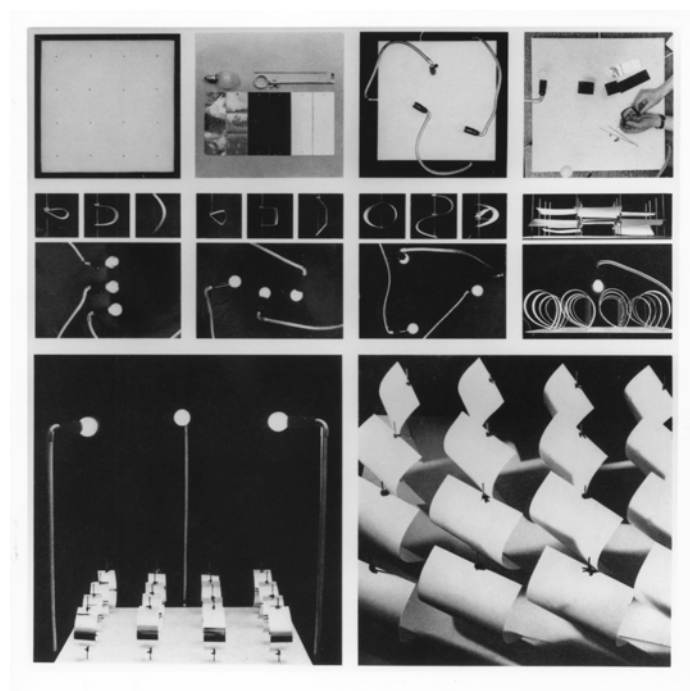


Fig. 1: Michel Fadat, *Strumento visuale*, 1965. Plastica, acciaio, cartoncino alluminizzato, lampadine, 60x60x60 cm. Edizione Danese. In basso, da sinistra, veduta totale dell'oggetto e particolare di una possibilità di combinazione. In alto particolari delle diverse componenti. Fotografia: Archivio Michel Fadat, 1965. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

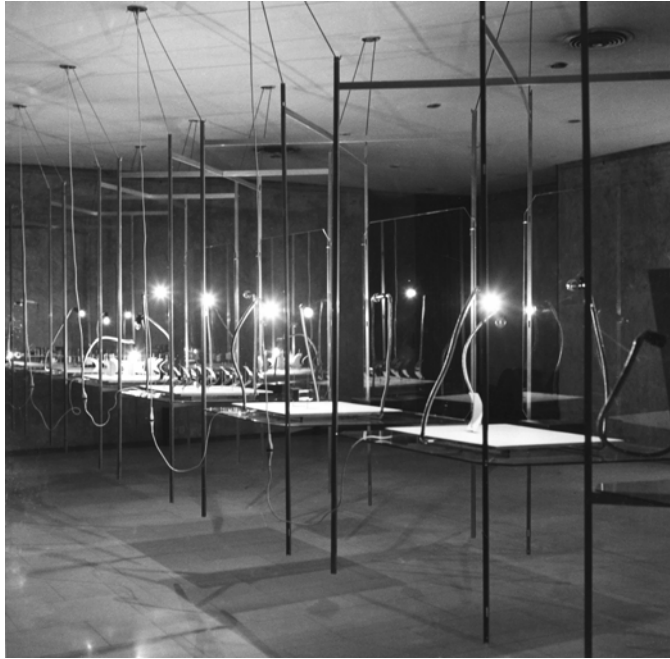


Fig. 2: Veduta della mostra *Uno strumento visuale* di Michel Fadat, Milano, Galleria Danese, 5-16 aprile 1966. Allestimento di Enzo Mari. Fotografia: D. Clari, 1966. Courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese.

## L'autore

Alessio Franson (Roma 1971) è Dottore di Ricerca in Storia dell'Arte Contemporanea (Università di Roma "La Sapienza"), e curatore indipendente. Ha sviluppato negli anni una ricerca e una lettura critica focalizzata sulle interrelazioni e i rispecchiamenti, strutturali e teorici, tra arte contemporanea e altre discipline (industrial design) e aree del sapere (economia e teoria politica). Ha svolto attività didattica presso istituzioni pubbliche (Università di Roma "La Sapienza", Facoltà di Architettura "Valle Giulia") e fondazioni (Fondazione Grosseto Cultura). Tra le mostre curate di recente (insieme ad Ilari Valbonesi) *Silenzi in cui le cose si abbandonano*, Muzej suvremene umjetnosti di Zagabria, 2012.

## Riferimenti bibliografici

Bense, M 1965, *Aesthetica*, Agis-Verlag, Baden Baden, trad. it., Anceschi G, 1974. *Estetica*, Bompiani, Milano.

Casciani, S 1988, *Arte industriale. Gioco oggetto pensiero. Danese e la sua produzione*, Arcadia, Milano.

Hoffmann, T & Kleine, R (eds.) 2007, *Die Neuen Tendenzen. Eine europäische Künstlerbewegung 1961-1973*, [catalogo della mostra], Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 28. 9. 2006 - 28. 1. 2007, Edition Braus, Heidelberg.

Mari, E 1965, 'Divulgation des exemplaires de recherches', in *Nova Tendencija 3* 1965, trad. it., 'Divulgazione delle esemplificazioni delle ricerche' in *Marcatré*, n. 11-12-13, 1965, pp. 344-348.

Mari, E 2001, *Progetto e passione*, Bollati Boringhieri, Torino.

Mari, E & Vergine, L 1966, 'Michel Fadat. Uno strumento visuale', *Lineastruttura*, n. 1, p. 29.

Mavignier, A 1963, 'Lettera a Božo Bek, 12 dicembre', Documentation and Information Department Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, in eds. T. Hoffmann & R. Kleine 2007, *Die Neuen Tendenzen*.

*Eine europäische Künstlerbewegung 1961-1973*, [catalogo della mostra], Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, 28. 9. 2006 - 28. 1. 2007, Edition Braus, Heidelberg.

Meštrović, M 1963, 'Analisi sociologica di Nuova Tendenza', in *Nuova Tendenza 2*, catalogo della mostra, Fondazione Querini Stampalia, Venezia, 14 dicembre 1963 - 15 gennaio 1964, Editore Lombroso, Venezia, s.p.

Meštrović, N & Putar R (eds.) 1965, 'La réunion de travail des participants de la NT3, le 18. 8. 1965 a Brezovica. (Les exposes en extraits)', in *Nova Tendencija 3*, [catalogo della mostra], Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb, 13. 9 - 19. 9 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 165-170.

*Nouvelle Tendance – Recherche continue*, Bulletin n. 1, Août 1963, pp. 2-3, ed. M. Rosen, 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer Arrival in Art: New Tendencies and Bit International, 1961-1973*, [catalogo della mostra], Neue Galerie, Graz, 28. 4. 2007 - 17. 6. 2007, ZKM - Center for Art and Media, Karlsruhe, 23. 2. 2008 - 18. 1. 2009, ZKM, Karlsruhe, The MIT Press, Cambridge, (MA), London, p. 146.

*Nova Tendencija 3* 1965, [catalogo della mostra], Galerija Suvremene Umjetnosti, Zagreb 13. 8 – 19. 9 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D, & Gattin, M (eds.) 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencies and Bit International, 1961–1973*, [catalogo della mostra], Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, Graz, 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008 - 18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Vergine, L 1965, 'A Zagabria ricercatori o artisti? La nuova tendenza è già in crisi', *La Fiera Letteraria*, n. 39, 10 ottobre, p. 11.

Vergine, L (ed.) 1983, *Arte Programmata e arte cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano, 4 novembre 1983 - 27 febbraio 1984, Mazzotta, Milano.