DOPPIOZERO

Eco cinetico

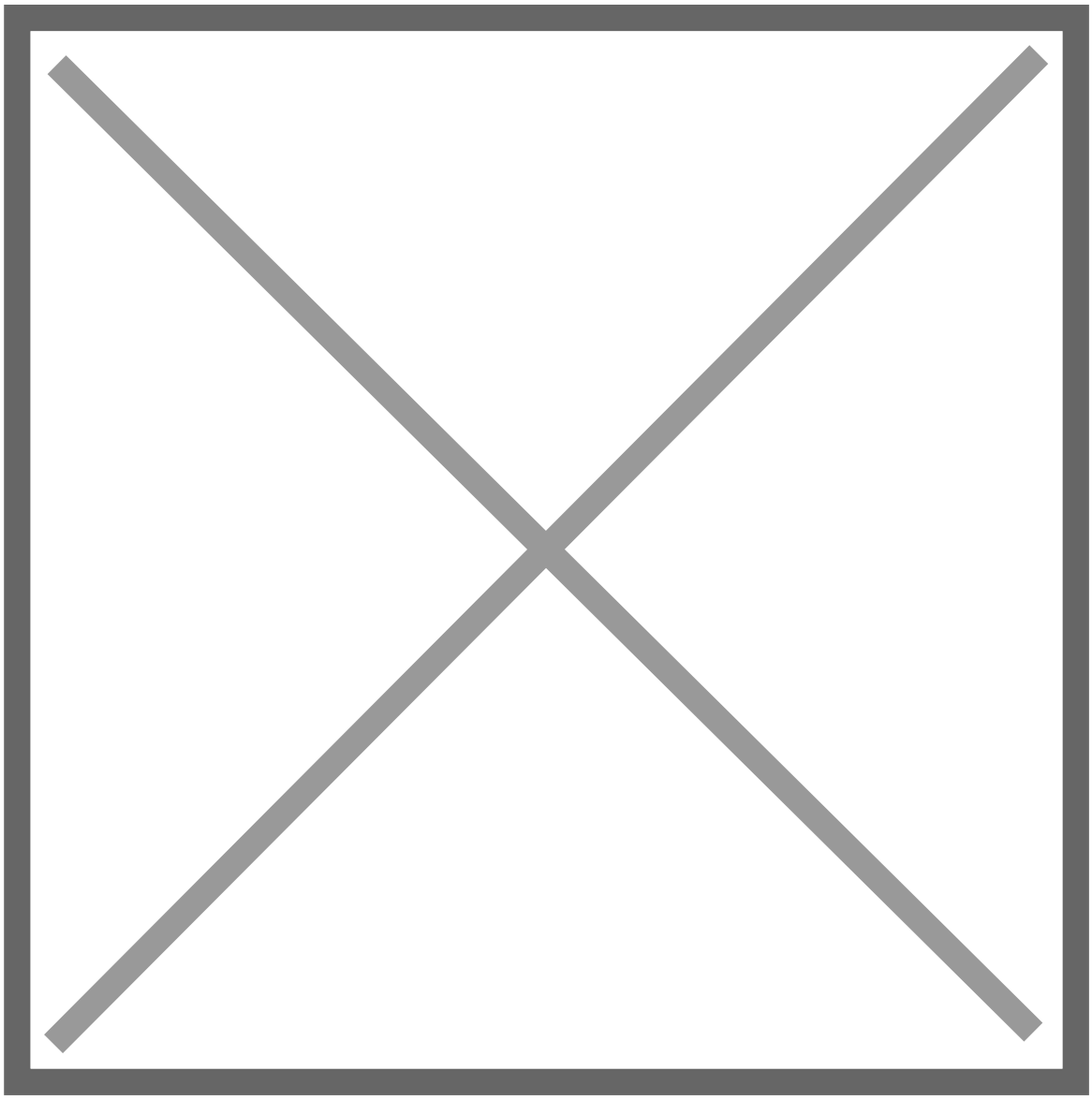
Enrico Morteo e Alberto Saibene

5 Settembre 2012

Inaugura giovedì 8 novembre presso la Sala Archivi del Museo del Novecento di Milano, la mostra *Programmare l'arte. Olivetti e le Neoaanguardie cinetiche* a cura di chi scrive e di Marco Meneguzzo. La mostra arriva dal Negozio Olivetti di Venezia ma è stata completamente riallestita con molte opere in più e documenti inediti. Proseguirà fino al 3 marzo 2013 in un momento in cui Milano torna ad occuparsi di arte cinetica e neoavanguardie.

La mostra celebra i 50 anni dell'Arte Programmata di cui Umberto Eco fu il primo critico.

Cinquant'anni dopo siamo andati a intervistarlo.



Il Gruppo T nel 1959

Genealogia di una mostra. Intervista a Umberto Eco

Opera aperta **fu pubblicato nel 1962, lo stesso anno in cui fu allestita a Milano la mostra “Arte Programmata”, e alcuni degli argomenti affrontati nel suo libro si rispecchiavano nei lavori degli artisti. L’introduzione all’ultima edizione del volume ne ripercorre la genesi e ricostruisce il vivace dibattito critico che ne accompagnò la prima uscita. Ci pare molto interessante perché così facendo descrive anche**

l’ambiente in cui la mostra prese forma e le atmosfere culturali con cui si trovò a confrontarsi.

Fra i molti che si sentirono sollecitati a intervenire dopo l’uscita del suo libro si incontrano, tra gli altri, i nomi di Eugenio Montale ed Elio Vittorini, protagonisti di una stagione culturale che risale al trentennio precedente (la Firenze degli anni trenta), ma ancora molto interessati alla Milano dei primi anni sessanta. Com’era quella Milano?

Credo sia stato il periodo migliore per Milano. Vivacissimo. In una stessa settimana potevano aver luogo incontri di ottimo livello, anche internazionale, alla Casa della Cultura, al club Turati, al circolo De Amicis. La vita del mondo artistico di Brera era ancora quella dell’immediato dopoguerra, sebbene non fosse più circonfusa da un’aura di leggenda. Il Giamaica era il posto dove la gente si trovava. Milano era un luogo di sperimentazioni varie, musicali, artistiche e letterarie: non a caso il Gruppo 63 nacque intorno al *Verri*. Anceschi ci aveva introdotto al Blu Bar dove il sabato sera si andava verso le sei a prendere l’aperitivo. Lì incontravi Montale, Carlo Bo, Vittorio Sereni, Giansiro Ferrata. Siamo stati noi giovani a “rovinare” l’ambiente, perche quelli di noi che lavoravano in televisione hanno cominciato ad arrivare accompagnati da bellissime ragazze. I più vecchi un po’ guardavano, un po’ erano imbarazzati e piano piano si sono defilati. I miei incontri con la Milano intellettuale risalgono proprio al Blu Bar: i primi saggi su Joyce di Glauco Cambon venivano portati lì, letti e commentati, poi pubblicati sul *Verri*. Sono cose che non mi pare succedano più. L’altro luogo era la libreria Einaudi di Vando Aldrovandi in galleria Manzoni, dove è nato *Il Menabò* e Vittorini era di casa. Una sera ero lì con Ernesto Rogers quando arrivò Giangiacomo Feltrinelli in bicicletta e Rogers commentò: “Beato lui che se lo può permettere”. Era un’epoca in cui non si usava ancora la bicicletta.

Tornando a *Opera aperta*, colpiscono il rifiuto di Carlo Levi che su *Rinascita* arriva quasi all’insulto, ma soprattutto le inquietudini di Montale sul *Corriere*, espresse in un articolo che lei definisce “onesto e quindi non privo di ambiguità”. Cosa intendeva dire?

Montale era perplesso. Era un uomo della generazione precedente e oscillava fra interesse e diffidenza. Però, la cosa importante è che il *Corriere* sentisse la

necessità di parlarne.

Del resto, l'introduzione a *Opera aperta* non testimonia solo della vivacità intellettuale e dell'interesse suscitato nella critica. Accanto alla rilevazione di un pulviscolo culturale che diventerà la Neoavanguardia, affiora a più riprese un certo timore, una cautela volta a prevenire le critiche che potevano arrivare da posizioni diverse. Un atteggiamento dietro al quale ci pare di scorgere un'Italia ancora arroccata su posizioni più conservatrici, variamente legate alle ortodossie marxiste, crociane e cattoliche.

Sì e no. Nella vecchia guardia del Partito comunista (Mario Alicata, Carlo Salinari) si discuteva se *Metello* di Pratolini fosse progressista o no. Erano i nemici a sinistra. I nemici a destra non si consideravano nemmeno: erano vecchi parrucconi che ritenevano oscena *La dolce vita* di Fellini. Battaglie di retroguardia che non ci interessavano. L'insieme però era di grande vivacità culturale, con sistemi di alleanze che a raccontarle oggi fanno sorridere. Prendiamo il quinto fascicolo del *Menabò*, una rivista certo di sinistra ma non ideologicamente allineata al partito: in quel numero avviene un rovesciamento concettuale e, anziché parlare di letteratura industriale, cioè di letteratura che racconta l'industria – si inizia a ragionare di letteratura ai tempi dell'industria. A scorrere l'indice di quel quinto numero troviamo saggi di Edoardo Sanguineti, Enrico Filippini e Furio Colombo. Italo Calvino, che in quel numero pubblicò il saggio *La sfida al labirinto*, ammise che Vittorini gli aveva chiesto di stendere un cordone sanitario intorno ai più giovani. Perché? Perché Vittorini, benché fosse stato espulso dal pci e passati molti anni dalla stagione del *Politecnico*, fungeva da raccordo culturale con l'intellighenzia del partito, con personaggi come Mario Spinella, intellettuali di grande apertura mentale che si sforzavano di tenere dei varchi aperti verso le posizioni meno ortodosse dei più giovani.

***Il Menabò* numero cinque esce nel corso del 1962, mentre un po' prima, nel novembre 1961, era uscito l'*Almanacco Letterario Bompiani 1962* che dedicava un significativo approfondimento alle possibilità estetiche e linguistiche dell'elettronica. La copertina dell'*Almanacco* era di Bruno Munari e all'interno ci sono alcune illustrazioni degli artisti del Gruppo T**

che sembrano proseguire il discorso del poema di Nanni Balestrini e del suo saggio. In quel momento la linguistica sembra una disciplina di confine tra cultura umanistica e cultura scientifica e, non a caso, il 1962 è anche l'anno in cui esce il libro sulle "due culture" di C.P. Snow. Insomma una serie di cose erano nell'aria ed è in questo clima che prende forma il progetto della mostra "Arte Programmata", curata da Bruno Munari e allestita nel negozio milanese della Olivetti in galleria Vittorio Emanuele.

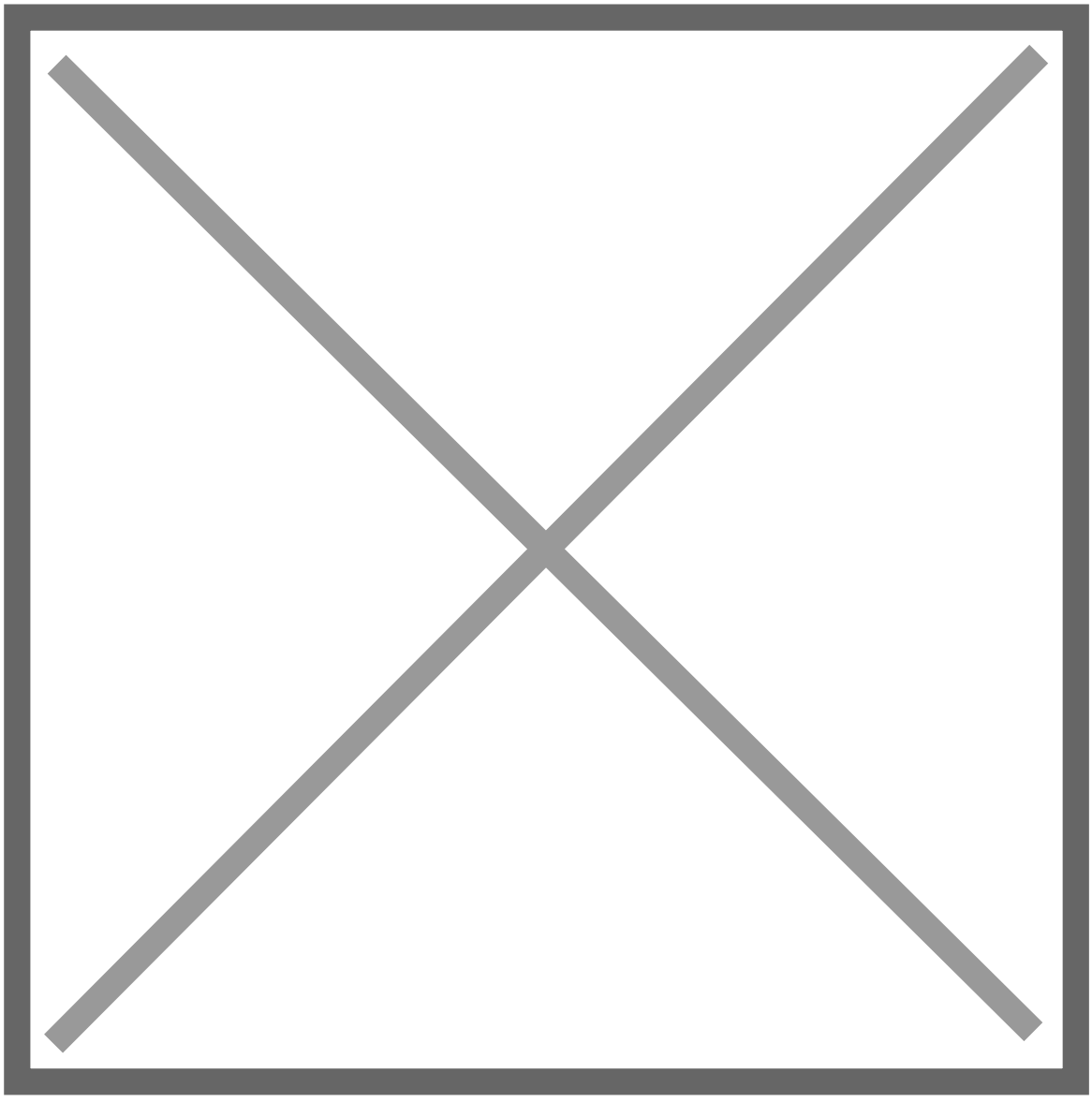
Non dimentichiamoci però che già nel 1958 la rivista di Luciano Berio, *Incontri musicali*, ospitava interventi di linguisti e filosofi su questioni di musica contemporanea. Era stato un canale di comunicazione importante fra culture diverse intorno ai problemi delle ricerche musicali. Racconto sempre che la mia copia del *Cours de linguistique generale* di de Saussure e il libro di fonologia di Trubeckoj li ho rubati dallo Studio di Fonologia Musicale della rai diretto da Luciano Berio. Rubati? Diciamo che devo ancora restituirli. A casa di Berio ho conosciuto i giovani architetti allievi di Rogers come Gregotti. Perché un giovane architetto di meno di trent'anni doveva andare a casa di un musicista? Non lo so, fatto sta che erano incroci all'ordine del giorno.

Si tratta di un confronto fra culture diverse ben presente nelle strategie della Olivetti. In una recente intervista, Muzio Mazzocchi Alemanni ci ha fatto notare lo sforzo dell'azienda per adeguarsi alla sfida dei nuovi linguaggi.

Del ruolo dell'Olivetti nell'organizzazione della mostra non so nulla. A chiedermi di scrivere l'introduzione della mostra fu lo stesso Bruno Munari che conoscevo perche lavoravamo insieme alla Bompiani.

Nel 1961 da Bompiani era uscito un libro curato da lei e da Zorzoli sulla storia delle invenzioni. C'e qualche legame tra l'Arte Programmata e aver studiato la tecnica come strumento di cambiamento del mondo?

Nel mio caso sì. Stavo finendo il militare e comincio a lavorare da Bompiani che aveva per le mani questa *Storia delle invenzioni* e mi fa vedere un armadio pieno di fogli. Tutto da buttar via e da reinventare daccapo. Si lavora dal 1959 al 1961, e nel frattempo trovo anche moglie perché Renate lavorava all'impaginazione. Viene poi venduto in nove paesi. Per me avere accanto un ingegnere nucleare, Gian Battista Zorzoli, è stato un viaggio nel mondo della tecnica e della scienza. Andavo a cercarmi le fotografie. È stata però un'esperienza del tutto personale.



Giovanni Anceschi

Qualcuno afferma che la sua introduzione alla mostra del 1962 è un'opera di curatela che ha il pregio di mettere insieme autori già allora

abbastanza diversi tra loro e di anticipare la stagione dei curatori come Celant e Bonito Oliva, cioè del curatore *artifex*.

Menzogna! Sono arrivato lì che era già tutto fatto, stavano persino già montando la mostra, soltanto che m'è venuto facile trovare il legame che unisce tutte le opere. Ho solo cercato una giustificazione di quello che mi mostravano. Una pura operazione critica quindi: il critico entra in funzione quando l'artista ha terminato il suo lavoro.

Più tardi mantenne dei rapporti con gli artisti del Gruppo T?

Direi solo con Anceschi. Ho avuto rapporti più intensi con i romani: Novelli, Perilli, Tano Festa, Schifano, Twombly. In seguito sono stato solo uno spettatore interessato dell'Arte Povera, della Transavanguardia, ma sempre in posizione defilata.

La prima cosa che balza all'occhio è la giovane età dei protagonisti della mostra: Umberto Eco aveva trent'anni, gli artisti del Gruppo T e del Gruppo Enne erano tutti più giovani. Enzo Mari è un suo coetaneo. Oggi a quell'età si viene definiti "bamboccioni".

A quell'epoca a ventidue anni bisognava avere un lavoro fisso. A ventitre-ventiquattro anni, se eri bravo, venivi chiamato a scrivere su un grande quotidiano.

Ma torniamo alla mostra e all'Arte Programmata.

Per tornare all'Arte Programmata, il paradosso e lo scandalo è stato questo: eravamo nella stagione che nelle arti visive aveva superato l'astrattismo e il geometrismo, e aveva nell'Informale l'orizzonte del momento. Quindi l'arte

cinetica che ritornava, sia pure in modo cinetico, a proporre moduli astratti, avrebbe dovuto essere inaccettabile. Se gli oggetti fossero stati fermi invece di muoversi, non li avrebbe guardati nessuno. L'Arte Programmata ha cercato di introdurre un principio di complementarietà, da un lato l'informale, dall'altro l'iperformale programmato.

Ci sembra che dietro l'Arte Programmata ci sia un pensiero non puramente estetico, ma un pensiero scientifico il cui paradigma emerge con chiarezza nelle opere in mostra.

Naturale, dietro c'era l'ingegneria. Ho detto che c'era questa divaricazione tra l'informale e l'iperformale, ma cosa li univa? L'idea di opera cioè di molteplicità di interpretazione tra una cosa ferma e una in movimento. Un corrispettivo in campo musicale potevano essere le composizioni mobili con l'orchestra o i cantanti che muovevano gli spartiti, cose che sono rapidamente tramontate perché erano poco più di un gioco. Poi c'era Marc Saporta che scriveva libri a fogli mobili. Tutte cose che fatte una volta, non c'era più gusto a fare di nuovo. Insomma il clima era un po' questo.

Cose che oggi ci appaiono assodate e per nulla scandalose. Invece allora il confronto fra le due culture suscitava ancora dispute accese.

Un momento… Mettiamo in chiaro che C.P. Snow era un cretino che ha scritto un libro per una comunità di cretini che si occupavano di poesia, ma che non sapevano (almeno secondo lui) cos'era il secondo principio della termodinamica. Quelli della mia generazione lo sapevano! In *Opera aperta* ci sono citazioni di Heisenberg. La cultura scientifica non era estranea agli umanisti, era estranea ai proto umanisti di cui Snow era l'ultimo virgulto che naturalmente aveva successo presso tutto il pubblico dei benpensanti. Non dimentichiamoci che nel 1965, quando Scalfari mi offrì una colonnina su *l'Espresso*, ho cominciato recensendo Levi-Strauss. Eugenio mi aveva detto attento che il nostro giornale è letto dagli avvocati meridionali. La mia risposta era stata che era letto anche dai loro figli e che quindi stava cambiando qualcosa anche nelle famiglie degli avvocati meridionali. C.P. Snow scriveva per gli avvocati meridionali, quelli a cui Croce

aveva insegnato che la scienza si occupava di “pseudoconcetti”.

Quando era nato il suo interesse per l’arte contemporanea?

Mi sono laureato in estetica e fin dal liceo ero stato interessato ai problemi dell’arte contemporanea, anche perché i professori della scuola superiore non ne parlavano, tranne forse quello di filosofia. Per un ragazzo di allora leggere una rivista come *La Fiera Letteraria*, diretta da Diego Fabbri, voleva dire conoscere Eliot, Pound, gli artisti contemporanei e sapere chi era Virginia Woolf.

In altre parole accostarsi alla modernità. Ma occuparsi di arte figurativa in quegli anni non è stata anche una chiave per uscire dalle prospettive dell’accademia e un preludio alla semiologia?

Come la letteratura, come la musica, come l’architettura. Non c’è una prevalenza. Sono interessi più o meno preponderanti a seconda dei periodi. Nella vita mi sono occupato di quello, non mi sono occupato di fisica atomica, ma neanche di metafisica. Mi interessavano i problemi estetici, di narratologia (*Lector in fabula*, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*). Nel campo della musica leggera non sono mai andato oltre i Beatles o il pop degli anni sessanta, oltre quel periodo non vado. Arrivati a cinquant’anni bisogna occuparsi di poeti elisabettiani, del contemporaneo se ne occupano i tuoi allievi che lo sanno fare meglio.



Enzo Mari

Qual è stato poi il suo rapporto con l’arte? Ci sembra ci sia un suo libro di fine anni sessanta (*La definizione dell’arte*, 1968) che raccoglie gli interventi artistici. Anche su *Marcatré* ci sono suoi articoli sulle arti. Ci pare un decennio di passioni con un forte interesse per le avanguardie

artistiche.

Beh, ho fatto parte del Gruppo 63, ci eravamo dentro fino al collo. Tanto è vero che *Marcatré*, con quei numeri giganteschi, non é che enunciasse un programma. *Marcatr*é era un piano inclinato dove chiunque avesse materiale curioso, inedito, lo metteva lì e veniva pubblicato. La rivista non é l'immagine di un programma, ma piuttosto di una situazione. C'era una grande ricchezza di contributi anche perché Eugenio Battisti era un uomo aperto, pronto ad accettare di tutto, ma non riusciva certo a programmare. A me Gianluigi Bravo portava gli strutturalisti russi e io li mettevo sul piano inclinato di *Marcatré*. È lì che stavo per pubblicare gli *Elementi di semiologia* di Barthes, ma poi gli amici di Einaudi insistettero per pubblicarli loro, visto che era stato un desiderio di Vittorini da poco scomparso. In *Marcatré* entrava di tutto e quindi la rivista é una buona immagine di quel che stava succedendo.

La rivista lambisce il Sessantotto ma non ci pare che lo tocchi.

Stava tramontando l'idea zdanoviana dell'intellettuale impegnato o di un'arte che era impegnata solo se parlava agli operai. Naturalmente lo sei solo se rivoluzioni i linguaggi. Cose che oggi appaiono ovvie. E il Sessantotto chiude quella stagione.

E il discorso sull'estetica? Lei ha scritto negli ultimi anni *Storia della bellezza* e *Storia della bruttezza*.

Sono operazioni, oserei dire, commerciali o di divertimento.

Può darsi, ma nelle pagine di *Opera aperta* c'e una cautela verso il giudizio estetico, si punta piuttosto a smontare il meccanismo. Non c'e contraddizione tra questa fase e quella?

Non vedo perché. *Storia della bellezza*, tra l'altro, parla della relatività del giudizio estetico. *Opera aperta* riguarda un momento della storia dell'evoluzione delle arti in cui il confine tra bello e brutto quasi si dissolve. *Storia della bellezza* parla di quello che é avvenuto nei ventimila anni precedenti e solo nell'ultimo capitolo affronta quello che chiamo il "politeismo" odierno della bellezza, cioè di quello di cui ci occupavamo negli anni sessanta. No, non c'è contraddizione.

Quello che sorprende é che in pochi anni quella ventata di novità sia diventata un luogo comune.

E l'istituzionalizzazione delle avanguardie. Dibattevo su questo un giorno a Parigi con Boulez e Robbe-Grillet, che negavano che l'avanguardia si fosse istituzionalizzata. Gli facevo notare che Boulez era direttore dell'ircam che riceveva un mucchio di denaro dallo stato e Robbe-Grillet era invitato dalle università americane a fare corsi su se stesso. Questa per me era istituzionalizzazione. Non c'è da sorprendersi. Quando nasce, il Futurismo scandalizza i buoni borghesi, dieci anni dopo Depero fa la pubblicità del Campari. Del resto, quello che nel 1962 pareva stupefacente oggi si trova nei negozi di design. Così come il moderno é arrivato all'*esaustione*, dopo che Manzoni fa la merda d'artista anche il postmoderno é arrivato al tempo dell'esaustione. Ha ragione il mio amico Carmi che mi scrive una lettera sconsolata nella quale dice "quando entro in un museo riconosco subito l'autore dell'opera, se entro in una mostra di arte contemporanea non riesco a riconoscere la personalità del singolo artista". Non c'é più sorpresa, eccitazione, ricerca. Allora é ovvio che si torna indietro. C'é stata una depauperazione sia dell'arte contemporanea che del ruolo delle gallerie d'arte. Così nel Tremila se per il Novecento si ricorderà Picasso e la Lettera 22, peraltro già musealizzata, per ricordare il xxi secolo si utilizzerà un fumetto o una pubblicità.

Ha citato il design. A questo proposito, ci pare che ci sia stato un significativo travaso di idee fra Arte Programmata e design: pensiamo alle traiettorie di Enzo Mari ma anche al lavoro di Sottsass per la stessa Olivetti. E più in generale, se pensiamo ai primi anni sessanta, la parola "programma" rimbalza anche nella politica (la "nota programmatica", i programmi di riforme del Centrosinistra). Insomma é una parola

d’epoca, che si associa a un’epoca densa di futuro come lo sono stati i primi anni sessanta.

Sì, d’accordo, ma programma é anche quello teatrale o musicale. Programma è un termine neutro di cui non saprei rintracciare le origini.

Un’ultima domanda, disimpegnata e un poco fuori tema: di fronte al paesaggio dell’arte contemporanea, se lei dovesse definire l’opera, oggi, le apparirebbe “chiusa” o “aperta”?

Se si legge bene *Opera aperta* ci si accorge che io parto da quelle che chiamavo “opere in movimento”, ma in fondo sostenevo che tutte le opere d’arte sono aperte. Siamo all’eterno dibattito tra fatto e interpretazione. L’opera è qualcosa di abbastanza conchiuso per opporsi alla molteplicità delle mie interpretazioni, ma se non c’é la mia interpretazione l’opera non reagisce. Da questa dialettica – rappresentata da quell’ossimoro che è “opera aperta” – non mi sono mai mosso.

Milano, 13 marzo 2012

Tratto da *Programmare l’arte*, a c. di Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene, Johan & Levi editore, Monza 2012.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



1962 - 2012

PROGRAMMARE L'ARTE

OLIVETTI E LE NEOAVANGUARDIE CINETICHE

Negozio Olivetti
Piazza San Marco - Venezia

30 agosto - 14 ottobre 2012

www.fondoambiente.it