

Olivetti ispira i giovani. Le ragioni della mostra *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Milano 1962

MARIA ALICATA

Il 15 maggio 1962 la mostra *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, promossa da Bruno Munari e Giorgio Soavi, e presentata da un testo di Umberto Eco, inaugura presso il negozio Olivetti nella Galleria Vittorio Emanuele a Milano.

Partecipano oltre al Gruppo N (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi) e al Gruppo T (Gianni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Grazia Varisco), Enzo Mari e lo stesso Bruno Munari. L'esposizione, sponsorizzata dall'azienda di Ivrea, non solo propone una riflessione sull'uso della tecnologia applicata all'arte, ma definisce l'articolazione concettuale di un nuovo linguaggio, che include il programma di calcolo, il movimento e l'idea dell'opera moltiplicabile e in variazione (Meloni, 2020 p. 61).

Il momento in cui si va formando il pensiero intorno all'arte programmata, che segna un passaggio dalle esperienze degli anni Cinquanta agli anni Sessanta, è accompagnato dalla nascita di gruppi artistici i cui componenti decidono di operare sulla base di una modalità elaborata collettivamente¹.

Le dinamiche e le ragioni del gruppo, come scritto da Argan nel noto articolo uscito sulle pagine del quotidiano «Il Messaggero» il 21 settembre del 1963, sembrano dunque trovare nuova attualità in questa tendenza definita "gestaltica" in cui si intravede la speranza di un nuovo respiro per

¹ La nascita dei gruppi e delle relative dinamiche collettive negli anni Sessanta, sono state recentemente affrontate da Lucilla Meloni (2020). Per comprendere il clima di grande fermento dell'epoca si faccia inoltre riferimento alla serie di articoli pubblicati da Giulio Carlo Argan sulle ricerche artistiche di gruppo tra l'agosto e il novembre 1963 sul «Messaggero».

«costruire così una società che trovi nel proprio dinamismo interno trovi l'impulso a superarsi e progredire» (1963).

Il contesto in cui si delineano le sperimentazioni dell'arte programmata, è assimilabile a quello della nascita della elettronica in seno alla Olivetti per una serie di fattori comuni quali: la dimensione collettiva e di gruppi formati da giovani con personalità eterogenee per formazione, proiettati verso la ricerca dell'innovazione e il progresso.

Il presente lavoro non vuole ripercorrere le vicende dell'arte programmata e dei suoi sviluppi in ambito internazionale, ma intende proporre una lettura a partire dall'ambito circoscritto della produzione di un progetto espositivo, quello di *Arte Cinetica e Programmata*, che trova come primo sostenitore, su suggerimento di Bruno Munari proprio l'azienda di Ivrea. È infatti attorno alla mostra che si intrecciano le vicende di un momento storico dove si riflettono cambiamenti ed evoluzioni non solo nell'ambito artistico ma anche in una dimensione sociale e culturale più ampia. *Arte Programmata* è un caso particolarmente interessante in quanto si pone come momento di possibile sintesi tra la visione di una certa generazione di artisti e quella di un'azienda come la Olivetti, che ha sempre ricercato l'innovazione avvalendosi di giovani ricercatori e collaboratori in una prospettiva fortemente interdisciplinare. Ripercorrere tali intrecci attraverso la genesi di questo progetto espositivo, che vede coinvolte personalità che saranno protagoniste della cultura italiana e internazionale nei decenni a seguire, permette di rintracciare un momento importante di relazione tra arte, cultura e industria nell'Italia degli anni Sessanta, nonché un caso studio esemplare dell'unione virtuosa tra avanguardia artistica e ricerca industriale.

L'evento ottenne un buon successo di partecipazione come scrive Giorgio Soavi il 27 giugno del 1963 a Mildred Constantine, curatrice presso il dipartimento di Architettura e Design presso il Museum of Modern Art di New York:

We have recently organised in some of our showrooms (Milan, Rome, Venice - and presently Dusseldorf), exhibition of 'programmed art', which turned out a real success. We had above 50,000 visitors, and also had a film made out of it. I am mailing to you, under separated cover, some literature about this activities of ours².

² Lettera depositata presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti, Fondo Giorgio Soavi, Corrispondenza con artisti, cartella n.49. Nel documento originale compare il pronome singolare «this».



Figg. 1-2 – Mario Dondero, G. Colombo, Boriani, Anceschi, Devecchi, E. Mari e G. Varisco, durante l'inaugurazione della mostra *Arte Programmata*, Milano, maggio 1962.
Courtesy l'artista e Galleria Massimo Minini

L'origine e le successive tappe internazionali³ di *Arte Programmata* si snodano in un rapido e breve lasso di tempo che va dallo sviluppo dei primi computer nel 1959 alla cessione della divisione Elettronica della Olivetti alla General Electric nel 1964⁴.

La produzione di questa mostra restituisce gli indirizzi di ricerca di Olivetti e dimostra che il mondo della tecnica e della produzione può coincidere con quello della cultura, non in una logica strumentale di sostegno, ma nel senso di nuove modalità di relazione tra il fare industriale e il fare artistico, collocando tra i contenuti della funzione sociale dell'impresa anche la diffusione e la trasmissione del sapere (Seratoni, 2022, p. 314). L'esposizione è inoltre la prima occasione in cui giovani gruppi di artisti come il Gruppo T e il Gruppo N possono esporre le loro opere sotto la definizione di arte programmata ideata da Munari, personalità che aveva «come pochi la facoltà di ridurre all'essenziale gli estremi dei problemi, di mostrarti l'evidenza dei fatti quasi si fosse scoperta da sé, ogni volta, con una chiarezza disarmante» (Vinca Masini, 1965, p. 43).

I due gruppi, formati da artisti poco più che ventenni, hanno già esordito a Milano e vengono coinvolti da Munari, che ha un ruolo di catalizzatore, in una delle mostre fondative del passaggio tra i Cinquanta e Sessanta, che costituisce un punto di svolta nell'arte e nella cultura italiana e internazionale (Seratoni, 2022, p. 307)

Per meglio inquadrare questa lettura è necessario fare alcuni passaggi a ritroso prima del 1962 e ripercorrere alcuni antefatti che legano

³ Dopo la prima edizione milanese, la mostra viaggerà nei negozi Olivetti di Venezia (luglio-agosto 1962), Roma (ottobre 1962), alla Galleria La Cavana di Trieste (dicembre 1962), proseguendo dal 1963 al 1965 alla Galleria Goppinger, Dusseldorf (giugno-luglio), Royal College of Arts, Londra (maggio-giugno 1964), in seguito venne organizzato un tour itinerante con il sostegno dello Smithsonian Institute nelle seguenti sedi: Loeb Student Center, New York (luglio- agosto, 1964), alla Florida State University (ottobre-novembre, 1964), Museum of Art, Columbia (gennaio-febbraio 1965), Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca (marzo-aprile 1965), Art Museum, Allentown, maggio 1965). Enzo Mari viene incaricato di seguire l'allestimento a New York presso il Loeb Center, Lettera di Soavi a Mari dell'8 luglio 1964, depositata presso Associazione Archivio Storico Olivetti a Ivrea, Cartella Giorgio Soavi.

⁴ La Divisione Elettronica della Olivetti viene ceduta nel 1964 in seguito a difficoltà gestionali ed economiche sorte in seguito alla morte di Adriano Olivetti nel 1960 e di Mario Tchou alla guida delle Divisione nel 1961 si veda: Barbiellini Amidei, Goldstein, Spadoni, 2020; Soria, 1979; Parolini, 2015.

strettamente questa mostra al contesto storico e culturale dell'Italia di quel periodo: da una parte un gruppo di artisti, designer, semiologi e scrittori, dall'altra il modo di fare industria che è stato quello della Olivetti, un modello di politica culturale unico nella storia italiana del Novecento⁵. Per uno di questi si deve andare indietro di circa un decennio, quando iniziano le ricerche legate all'elettronica dell'azienda di Ivrea. La storia dell'elettronica alla Olivetti nasce a New Caan in Connecticut nel 1952, dove Dino Olivetti, fratello minore di Adriano, responsabile della Olivetti Corporation of America (OCA) predispone il Laboratorio di Ricerche Elettroniche, una sorta di osservatorio ideato per monitorare gli sviluppi nel campo dell'elettronica nel contesto americano.

Due anni dopo, non ritenendo soddisfacenti i risultati ottenuti, Adriano Olivetti incontra Mario Tchou, un giovane ingegnere italo cinese all'epoca assistant professor alla Columbia University e lo convince a tornare in Italia per istituire un laboratorio di ricerca finalizzato alla produzione di calcolatori⁶. La società decide di realizzare i computer in Italia stipulando una convenzione nel 1956 con l'Università di Pisa per la costruzione del progetto CEP (Calcolatrice Elettronica Pisana) installando a Barbacina un laboratorio di ricerca dove, in anticipo sui tre anni richiesti per la produzione del primo calcolatore, nel 1957 viene presentata internamente ad Adriano e al figlio Roberto, responsabile della neonata Divisione Elettronica, la Macchina Zero, e dove nel 1958 è in funzione l'Elea 9000 (Elaboratore Elettronico Aritmetico), macchina che, nell'evoluzione 9003, è nel 1959 la prima calcolatrice commerciale con tecnologia a transistor al mondo (Saibene, 2012 p. 39).

La nascita della Divisione Elettronica rientra in una più ampia strategia non solo di creazione di sinergie istituzionali dirette a tracciare nessi tra mondo della ricerca e universo delle applicazioni industriali e di business, ma anche di radicamento di queste sinergie nel contesto italiano, stimolando formazione, qualificazione e accumulazione di risorse e competenze interne espresse grazie all'attività di giovani ricercatori, fisici e ingegneri prevalentemente italiani. Si tratta, di un insieme coerente di iniziative innervate dall'idea che l'innovazione tecnologica legata all'elettronica avrebbe consentito di riprodurre la «matrice olivettiana»,

⁵ Una serie di recenti pubblicazioni ha portato nuovamente attenzione sulla storia della Olivetti, si vedano ad esempio: Toschi (a cura di), 2018; Fornari, Turrini (a cura di), 2022; Balicco (a cura di), 2021.

⁶ Per la storia delle calcolatrici elettroniche Elea si veda Gazzarri, 2021.

quella propria di un'impresa capace di riprodurre la sua grammatica generatrice, cioè l'insieme di caratteristiche morfogenetiche e l'attitudine sperimentale che la distinguevano a livello internazionale come impresa innovativa ad alta qualità, adattando la sua struttura organizzativa anche al nuovo contesto tecnologico (Gemelli, Squazzoni, 2005, p. 274).

L'impresa della Elea è una storia di gruppo, che oltre a ricercatori delle discipline scientifiche, vede coinvolto anche Ettore Sottsass, all'epoca quarantenne, incaricato come responsabile del design del computer di dimostrare ancora una volta la modalità interdisciplinare della Olivetti: saper unire la cultura estetica a quella progettuale mediante un modello operativo aperto che restituisce con precisione l'approccio di un'azienda «interessata più alla molteplicità dei linguaggi che alla loro codificazione» (Morteo, 2008, p.17).

Scrive Ettore Sottsass nel suo diario: «Tutto è nuovo in quel momento: con responsabilità diverse eravamo impegnati in un progetto talmente nuovo che nessuno dei tre aveva idee già pronte: tutto era sempre da inventare e da rischiare, tutto era entusiasmante, e anche richiedeva grande stima e fiducia reciproche» (2010, p.233).

Sempre Sottsass prosegue:

Oggi l'elettronica fa parte della nostra quotidianità, ma allora tutto era avvolto nel mistero totale. Confrontandoci tra designer, progettisti, ingegneri della produzione e uomini del marketing, dovevamo intuire cosa sarebbe stato il mondo negli anni successivi e in quale modo inserire il nostro lavoro quotidiano, le nostre intuizioni intellettuali, i nostri successi e fallimenti tecnologici all'interno di un processo, l'avvento dell'elettronica, che stava cambiando tutto: società, economia, abitudini, cultura. Non sapevamo in che termini. Ma perceivamo che questo stava capitando (Bricco, 2005, p. 98).

Dagli articoli pubblicati in quel periodo emerge l'attenzione e l'entusiasmo per queste ricerche: «Anche in Italia il futuro è già cominciato» («Epoca», 1959), annunciava il titolo di un inserto sul numero del 25 ottobre 1959 del settimanale «Epoca». A illustrare il testo una fotografia a colori di un chip arancione per computer intrecciato con fili rivestiti di blu, nero e giallo. L'immagine riproduce un circuito integrato appartenente all'Elea 9003 (Elaboratore Elettronico Aritmetico) il primo computer prodotto in Italia da Olivetti in collaborazione con l'Università di Pisa. La macchina, in grado di elaborare centinaia di migliaia di informazioni al secondo, prometteva un nuovo futuro per l'Italia, con sviluppi che andavano oltre l'efficientamento del lavoro. Come anticipava l'articolo, l'elettronica «apre

di fatto una nuova epoca ponendo problemi affascinanti e impegnativi nel campo dei rapporti di lavoro, creando nuove responsabilità in quello dell'organizzazione sociale, dell'educazione e della scuola» (1959).

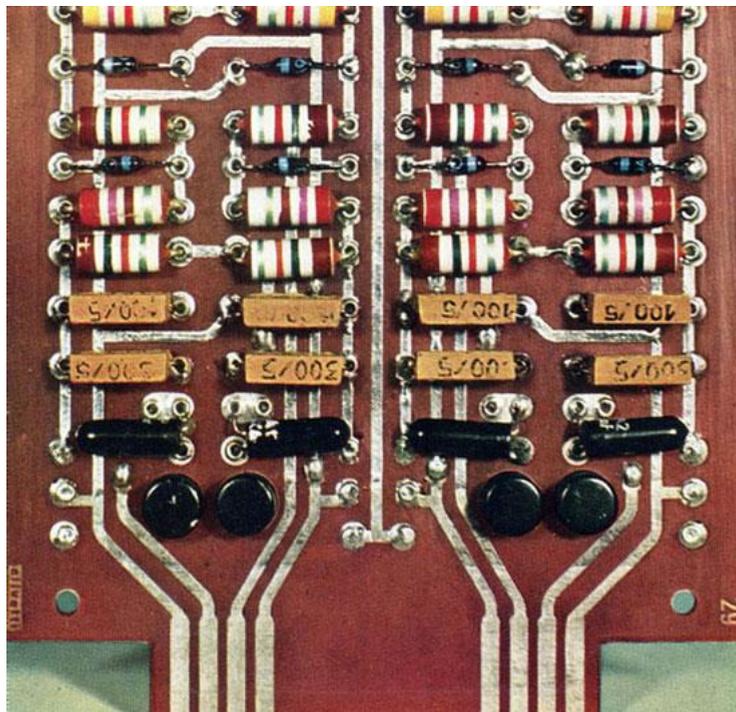


Fig. 3 – Particolare di una piastrina del computer Elea 9003, design Ettore Sottsass, Olivetti, 1959

Olivetti considerava la meccanizzazione come un percorso non solo per un mondo più efficiente ma anche più equo. L'industriale scrisse molto sulle forme di governo ideali, in particolare su quello che chiamava "managerialismo", che applicava i principi scientifici della gestione alla politica, seguendo più i socialisti utopici come Charles Fourier che Henry Ford⁷. La visione di Olivetti prevedeva un sistema sociale altamente integrato, in cui ogni parte aveva anche un certo grado di autonomia e dove le tecnologie offrivano modelli per nuove forme di organizzazione

⁷ Tra le numerose pubblicazioni dedicate al pensiero di Adriano Olivetti si vedano tra gli altri: Saibene (a cura di), 2011; Berta, 2016, pp. 65-8; Garruccio, Novara, Rozzi (a cura di), 2005.

sociale integrata ed efficiente. Al centro di queste domande sociali c'erano le modalità in cui i computer spingevano a ripensare le relazioni uomo-macchina. Mentre alcuni credevano che i computer avrebbero garantito un futuro più efficiente, facile e persino egualitario, per molti esso provocava ansia nella misura in cui l'essere umano poteva essere assimilato alle macchine e viceversa. Le tensioni tra queste due prospettive si ritrovano in una pubblicazione che oltre a precedere la mostra, ne anticipa alcune tematiche centrali.

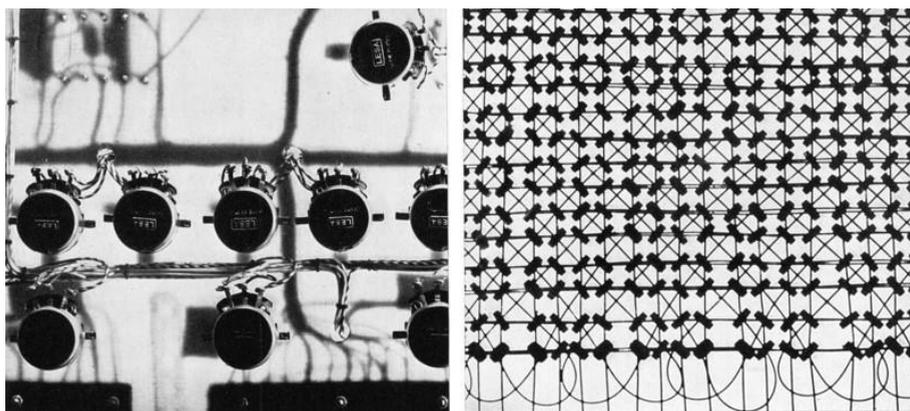


Fig. 4 - Particolare di componenti elettronici dell'Elea 9003, design Ettore Sottsass, Olivetti, 1959

Tornando ora alla mostra, un altro antefatto da considerare che connette gli attori delle vicende qui prese in esame è *L'Almanacco letterario Bompiani 1962*, uscito nel novembre del 1961 e dedicato alle «Applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura». Il volume può essere considerato la prima riflessione dedicata alle possibilità estetiche e artistiche dell'organizzazione della cultura da parte del calcolatore. *L'Almanacco*, pubblicato dall'omonima casa editrice, era un volume in cui venivano selezionate e raccolte le notizie sui principali eventi storici dell'anno. A ogni uscita, ampia parte della pubblicazione veniva dedicata a un tema monografico che si concentrava sulle arti e sulla cultura cercando di ipotizzarne gli sviluppi futuri. Nel numero del 1962, sponsorizzato da Olivetti e IBM, la sezione tematica era consacrata agli usi attuali e potenziali del computer nelle scienze umane e nelle arti. I saggi e le illustrazioni che componevano questa sezione cercavano di sviluppare un discorso esaustivo sui cambiamenti estetici e intellettuali indotti dall'avvento dei computer, affrontando i modi in cui avrebbero potuto

trasformare gli sviluppi della creatività. Temi ricorrenti tra le pagine del volume sono il calcolo binario e la computazione e l'elaborazione dei dati statistici.

L'*Almanacco Bompiani* fu la prima occasione in cui Eco e Munari, che già lavoravano con l'editore, collaborarono con gli artisti del Gruppo T. È in questa pubblicazione infatti che compare per la prima volta la definizione di "Arte Programmata".

Le opere di Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Enrico Castellani, Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Karl Gestner, Enzo Mari, Dieter Roth, e dello stesso Munari vengono pubblicate insieme a un saggio di Umberto Eco intitolato *La forma del disordine*, che stabilisce termini e canoni dell'arte programmata: una molteplicità di punti di vista e una gamma diversificata di esperienze percettive, generate da un principio o da un'operazione predefiniti.

Eco, all'epoca redattore presso Bompiani, individua come:

l'arte [...] coglie confusamente la forma del nuovo modo in cui l'uomo va abitando e cerca di esprimerlo come può e come deve, per figure. [...] È questa una seconda stagione delle nozze tra l'arte e il Caso, e potremmo vederne le manifestazioni in varie arti, se le proposte che ci fanno in queste immagini un gruppo di pittori (pittori o programmatori? Pianificatori di forme [...] costoro come si vede, assumono dunque per lo più una conformazione geometrica di base e la sottopongono a rotazioni e permutazioni (così come avviene per certe serie musicali) programmandone tutte le variazioni necessarie e allineandole tutte senza discriminazione. Risultato: non una forma, ma la pellicola di una forma in movimento, o la scelta complementare tra varie forme (1961, p. 175).

Oltre all'utilizzo ricorrente di termini quali "programmazione", "caso", "calcolo", "movimento", è interessante notare come molte delle immagini che illustrano i testi, e che riproducono alcuni componenti dell'Elea, presenti anche in altre pubblicazioni coeve, come un articolo di «Domus» del 196 e il già citato inserto di *Epoca*, inneschino inevitabilmente dei collegamenti per adiacenze e affinità estetica con le opere del Gruppo T che illustrano il testo di Eco.

È quasi automatico dedurre che Munari, fautore della copertina e della gabbia grafica, abbia utilizzato queste associazioni estetiche per introdurre nell'impaginato le assonanze tra la sperimentazione industriale (Olivetti) e quella artistica (Gruppo T).

Tutti gli articoli della sezione *Elettronica e letteratura* affrontano l'idea della programmazione, ovvero della traduzione di attività e informazioni in un

codice standardizzato. Il problema centrale per i teorici e gli operatori del settore era considerare l'effetto di tale tecnologia sull'espressione creativa e valutare se la programmazione limitasse fatalmente l'espressione artistica o aprisse a forme del tutto nuove di creazione e di pensiero.

Diversi autori dell'*Almanacco* celebrano la capacità dei computer di accelerare processi che in gran parte erano già meccanici, come il calcolo, l'analisi dei dati e delle previsioni statistiche in una esaltazione in cui le possibilità del cervello elettronico appaiono quasi illimitate (1961, p. 99)

Altri hanno considerato l'applicazione del computer in campi quali l'analisi linguistica come Michele Pacifico, alla ricerca archivistica e la traduzione come Silvio Ceccato.

All'interno del volume, una sezione illustrata dal titolo *Breve crestomazia dei più celebri automi e automatarii*, ripercorre l'idea dell'arte automatizzata mostrando esempi tratti dalla letteratura, alla filosofia al cinema, dal Golem alle creature artificiali di *Metropolis* il film di Fritz Lang del 1926, cercando di creare una genealogia delle idee che hanno anticipato il concetto di arte programmabile. La pubblicazione include anche *Tape Mark 1*, una poesia elettronica di Nanni Balestrini generata al computer che utilizza un algoritmo per assemblare un componimento composto da frammenti, di testi scritti in precedenza da altri autori.

Sia che dimostrino che i computer sono modelli accurati per gli esseri umani o l'antitesi dell'umanità, eccellenti corollari artistici o l'evidenza della scomparsa dell'arte, i saggi e le opere d'arte riprodotte indicano anche che, accanto allo sviluppo delle tecnologie dei computer, si andava delineando un pensiero legato alla creatività artistica (Caplan, 2018 p. 65). L'idea di programmare l'arte era allora nuovissima e, «intelligentemente provocatoria» (Meneguzzo, 2012 p. 23), il concetto si innestava in un dibattito complesso che coinvolgeva quella che sarà una delle più grandi rivoluzioni della seconda metà del XX Secolo: la rivoluzione informatica.

Anche quella dei gruppi artistici coinvolti nella mostra è una storia di innovazione legata a una generazione agli esordi di un percorso di cui Bruno Munari ha saputo intercettare le ricerche. Figura chiave dell'iniziativa, legata alla promozione dell'arte programmata, il designer milanese è una personalità unica nel suo genere che ha avuto il ruolo di *trait d'union* tra l'azienda Olivetti, per la quale ricopriva il ruolo di consulente fin dagli anni Trenta, e la creazione artistica di due gruppi e di una figura altrettanto eclettica come Enzo Mari, che a sua volta

collaborerà con la Olivetti negli anni successivi.⁸ Il ruolo di Munari nell'orchestrare il progetto è centrale proprio in questo perimetro, dove l'arte e il design stavano incontrando le nuove tecnologie, si intuisce una tensione che all'inizio degli anni Sessanta era una precisa direzione e in Olivetti aveva trovato completa adesione. «L'arte avrebbe preso posto accanto alle altre scienze, diventando una tra le discipline che hanno come fine quello di produrre conoscenza» (Seratoni, 2021, p. 314).

Subito dopo l'uscita dell'*Almanacco*, nel dicembre 1961, Munari inizia a organizzare la mostra con l'intento di introdurre a un pubblico più ampio l'idea di un'arte "programmata".

Munari all'epoca consulente dell'azienda di Ivrea, propone l'idea a Giorgio Soavi e Riccardo Musatti rispettivamente consulente artistico e responsabile dell'ufficio Ricerche e Pubblicità Olivetti, e insieme invitano il Gruppo T, il Gruppo N ed Enzo Mari a partecipare al progetto espositivo. Nell'introduzione all'edizione americana del catalogo Musatti ricorda:

In april 1962, Giorgio Soavi, art consultant to Olivetti's Advertising Department, and I went to a workshop in Milan to see some objects made by a group of young artists, known as Group T. It was Bruno Munari, the designer that unfastened us from the office and took us there. Had we asked him to produce an example of vitality we couldn't be more satisfied. Munari is not a temperamentally introspective artist; that morning he was on the move, like the objects of Group T he was showing us. Each of the young artists extracted, from a mountain of wires and little boxes, the presentable piece, the one in best shape. It was a delicate confusion, befitting the youth of the artists. [...].

It was when we decided to hold a small exhibition of these objects in motion, the first exhibit of Arte Programmata. We invited Group T to perfect the objects, not so much in concept as in detail, as frequently a motor would burn out or the box containing a given mechanism would be crude. Together with Gruppo T we invited the artists belonging to Group Enne from Padua and, with them, naturally, Munari and designer Enzo Mari (1964).

L'apporto fondamentale alla realizzazione dell'iniziativa si evince da una lettera indirizzata al Gruppo N e oggi conservata presso l'archivio di Alberto Biasi⁹: «stiamo preparando col gruppo T una mostra, finanziata da

⁸ Enzo Mari collaborerà con l'azienda dagli anni Sessanta principalmente per la realizzazione di progetti grafici e di oggetti, e per la realizzazione di alcune esposizioni, si veda il recente catalogo Obrist, Giacomelli (a cura di), 2020.

⁹ Il volume del 2012 a cura di Meneguzzo M., Morteo E., Saibene A., costituisce un importante strumento di studio e di documentazione in quanto riproduce parte

un industriale molto noto, che si farà nei primi mesi dell'anno prossimo a Milano e poi sarà fatta circolare in molte gallerie e musei anche all'estero. Naturalmente a questa mostra deve partecipare anche il gruppo N [...]»¹⁰. Sempre nella stessa lettera Munari fa riferimento all'*Almanacco Bompiani* ed esorta gli artisti a leggere i testi sull'elettronica e l'arte programmata, in quanto l'esposizione avrebbe avuto questo "carattere". Munari segue tutti gli aspetti del progetto espositivo, nella figura che oggi definiremo curatore, dalla supervisione dell'allestimento, la gestione del budget, il catalogo, di cui cura anche la veste grafica. Dal carteggio presente nell'archivio Biasi emerge chiaro il ruolo e la visione del designer per il progetto di mostra e l'interesse per promuovere ad un pubblico più allargato il concetto di arte programmata. Il 2 febbraio del 1962 Munari scrive: «stiamo interessando molte persone nei vari campi e non il solito pubblico snob delle solite mostre»¹¹.

È possibile trovare un simile approccio di pensiero, ovvero la volontà di coinvolgere un pubblico più vasto e non specializzato, nell'articolo *Disegno dei calcolatori elettronici*, pubblicato in «Stile industria» (n. 22, 1959), dove con toni più ufficiali e istituzionali ancora Ettore Sottsass sulle pagine della rivista scrive: «la presenza dei calcolatori elettronici si pone in un habitat non ristretto a categorie di specialisti. Il rapporto cioè tra il prodotto e l'utente è diverso da quello che generalmente si stabilisce nel caso di prodotti della tecnologia tradizionale» (1959, p. 5).

Quindi *Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta* non solo rappresenta il primo caso di sponsorizzazione di un'azienda, ma anche di co-produzione. La Olivetti infatti, oltre ad acquistare le opere, in alcuni casi ne finanzia anche la produzione¹², come specificato da Munari in una lettera non datata al Gruppo N «l'Olivetti vuole da me un preventivo di spesa: essa acquisterà tutte le opere, stamperà un catalogo, un invito, metterà a disposizione il negozio vuotato [...]»¹³. I negozi, che facevano parte di una visione precisa di Adriano per la promozione dell'azienda,

della non ampia documentazione reperibile relativa alla mostra, tra cui la corrispondenza con Munari proveniente dall'Archivio di Alberto Biasi.

¹⁰ Lettera di Bruno Munari al Gruppo N, 20 dicembre 1961, Archivio Alberto Biasi.

¹¹ Lettera di Bruno Munari al Gruppo N, 2 febbraio 1962, Archivio Alberto Biasi.

¹² Alcune opere vengono prodotte dalla Società Olivetti, presso l'Associazione Archivio Storico di Ivrea è conservata la documentazione relativa. Si veda all'interno del catalogo del 2012 a cura di Meneguzzo, Morteo e Saibene, la sezione a cura di G. Rubino dedicata alle schede delle opere in mostra.

¹³ Lettera di Bruno Munari al Gruppo N, 2 febbraio 1962, Archivio Alberto Biasi

erano luoghi non solo destinati all'esposizione e alla commercializzazione dei prodotti, ma anche e soprattutto a promuovere l'immagine dell'azienda e a veicolare l'idea di quello stile unico al passo con i tempi¹⁴. Nel negozio in Galleria Vittorio Emanuele, complice anche la prossima chiusura che permise a Munari di intervenire sull'allestimento degli spazi rivestendo le pareti con delle coperture uniformi¹⁵, viene presentata per la prima volta in Italia una visione della programmazione informatica come componente essenziale del fare arte. Il catalogo contiene un breve saggio introduttivo di Umberto Eco, che nello stesso anno presso Bompiani, aveva pubblicato *Opera Aperta*, introduce la considerazione che questo genere di arte avrebbe potuto incidere sulla società, e che la programmazione avrebbe permesso di accorciare la distanza tra i vari linguaggi in particolare quelli artistici e scientifici. La pubblicazione include inoltre le schede delle opere e un glossario con le definizioni di Arte cinetica, Opera aperta, Opere moltiplicate, Arte programmata, e una cronologia degli artisti che, da Giacomo Balla al Groupe de recherche d'art visuel si sono occupati di arte cinetica, nel senso di arte programmata, opera aperta, opere moltiplicate, come a voler tracciare una genealogia di questa tendenza. Secondo Lara Vinca Masini che su «Domus» delinea i fondamenti della tendenza: «Arte Programmata, Arte cinetica, Arte Visuale: sono termini con i quali si definisce, nelle sue diverse caratterizzazioni, questo settore di ricerche operative sull'arte che sembra volerne spostare i confini verso nuove dimensioni, e farsi interprete per una mutata interpretazione della realtà, proponendo nuove possibilità di visione e nuovi modi di linguaggio» (1965, p. 42).

¹⁴ A partire dagli anni Trenta Adriano Olivetti attiva una strategia di promozione dell'azienda aprendo numerosi negozi nelle principali città del mondo e commissionando la progettazione a studi di architettura all'avanguardia, come ad esempio solo per citarne alcuni, il negozio a Venezia in Piazza San Marco su progetto di Carlo Scarpa (1958), a New York del gruppo milanese BBPR (1954), quello di Franco Albini e Franca Helg a Parigi (1959). Il primo negozio è quello a Milano aperto in Galleria Vittorio Emanuele nel 1914 dal padre Camillo.

¹⁵ Nella già citata lettera indirizzata al gruppo N, Munari descrive l'idea di allestimento e gli accordi con l'azienda.



Fig. 5 – Enzo Monachesi, *Arte Programmata*, 1963, film 16 mm.
Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, Ivrea, Torino. Still da video

Una documentazione importante, che permette di vedere sia l'allestimento che le opere in funzione nonché il clima generale in cui la mostra veniva visitata, è costituita da un filmato della durata di circa dieci minuti, con la regia di Enzo Monachesi e i testi di Munari, Piccardo e Soavi e le musiche di Luciano Berio. Prodotto dalla direzione pubblicità e stampa Olivetti e realizzati nello studio di Monte Olimpino,¹⁶ alla cui fondazione aveva partecipato il prolifico Munari, il film *Arte Programmata* girato in 35 mm, si apre con un cartello che recita:

Quando l'arte è viva cambia i suoi mezzi di espressione per adeguarsi ogni volta alla mutata sensibilità dell'uomo.

Il secondo cartello precisa:

¹⁶ Tra il 1949 e il 1992 circa, la Olivetti produce una serie di film che vengono definiti "industriali" in rapporto alla committenza. Tra questi, non solo legati strettamente alle attività dell'azienda vi sono i *Critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti o la serie *SeleArte* cinematografica. Per un maggiore approfondimento sull'argomento si veda Bellotto 1994.

nella tradizione di ricerca di nuovi mezzi di comunicazione visiva la Direzione Pubblicità della Società Olivetti è lieta di presentare questo documentario sulla prima mostra di Arte Programmata organizzata da Bruno Munari e Giorgio Soavi nel negozio Olivetti a Milano in Galleria Vittorio Emanuele.

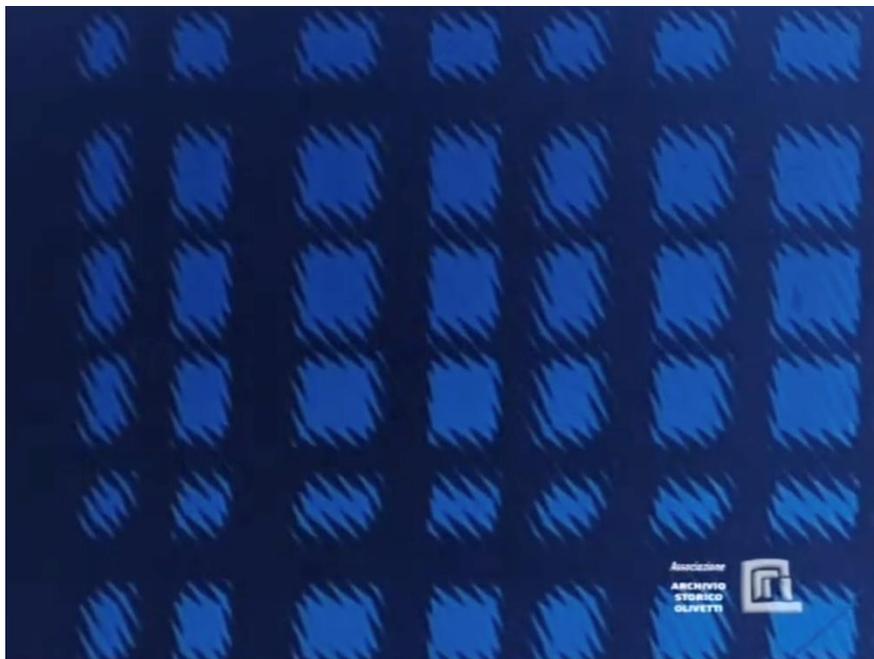


Fig. 6 – Enzo Monachesi, *Arte Programmata*, 1963, film 16 mm.
Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, Ivrea, Torino. Still da video

Nelle prime inquadrature un artista si muove in quello che più che uno studio ha le sembianze di un laboratorio scientifico: osserva i materiali, li mette a contatto per cercare dei rapporti o delle possibili reazioni. Studia disegni, pezzi di metallo, limatura di ferro animata dal movimento di una calamita, una canna di vetro con del liquido al suo interno, una superficie di plastica nera che, messa in movimento, crea giochi di luce. L'artista sperimenta le possibilità dei materiali. Nella scena successiva si entra all'interno della mostra. La macchina da presa si insinua tra gli spettatori e si avvicina alle opere. Sono in prevalenza sculture che hanno la possibilità di movimento casuale o provocato dallo spettatore stesso che interviene a modificare la forma dell'opera interagendo con essa. In un'altra scena, la telecamera si stringe sui volti degli spettatori che osservano il liquido rosso, giallo e arancione che si muove attraverso

sottili tubi di plastica nell'opera *Percorsi fluidi orizzontali*, di Giovanni Anceschi creando strisce colorate e pulsanti sulla cornice nera. In un'altra scena gli spettatori guardano la limatura di ferro nella *Superficie magnetica* di Davide Boriani, mentre la polvere metallica si aggrega in accumuli che si muovono, una bambina guarda le *Nove sfere in colonna* di Munari e sfere trasparenti con spesse strisce bianche scintillano ruotando in continuazione. Il film mostra come la modalità programmata inneschi la partecipazione del pubblico. I visitatori interagiscono con questi oggetti cinetici e si meravigliano dei loro movimenti. Il ritmo e l'impostazione del montaggio del film, trattato stilisticamente come un documentario dal carattere scientifico, sono amplificati dalla colonna sonora di Berio, le cui sonorità sperimentali si allineano ai movimenti delle opere e del pubblico. Il loro fattore comunicativo si sommava al loro aspetto ludico, già indicato da Herbert Read¹⁷ come finalità di un'arte per tutti. Umbro Apollonio, sulle pagine di «Quadrum» ha riconosciuto questa caratteristica essenziale nelle opere programmate, scrivendo nel 1963 che con l'Arte Programmata «l'interiorità dell'individuo si trasforma gradualmente in un campo comunitario» (1963 p. 7). Estendendo questo campo fino a includere il pubblico oltre agli artisti, il film rivela l'ineluttabilità della partecipazione e del controllo derivati dall'idea di "programma".

Come spiega il Gruppo N in una lettera a Munari del 12 gennaio 1962: «Riteniamo il titolo "arte programmata" il più appropriato a definire i nostri esperimenti, per la maggior parte dei nostri lavori sarà da precisare che il programmatore dell'opera è lo stesso spettatore che sceglie una visione piuttosto che un'altra oppure ne determina delle variazioni indeterminabili cogliendo l'oggetto nel movimento della sua visuale»¹⁸. Anche il Gruppo T ha inteso il proprio lavoro in modo simile, sottolineando la libertà di interazione e interpretativa che queste opere concedono allo spettatore, «l'interazione tra due processi dinamici, quello dell'opera e quello della percezione dello spettatore, potrebbe aumentare il potenziale comunicativo dell'arte visiva; e in modo più consono al concetto di una realtà che non è fissa e immutabile, ma in continua mutazione» (Meloni, 2006, p. 23).

¹⁷ La prima edizione italiana del saggio di H. Read, *Educare con l'arte*, viene pubblicata nel 1962 dalle Edizioni di Comunità, la casa editrice fondata da Adriano Olivetti nel 1946.

¹⁸ Lettera del Gruppo N a Bruno Munari, Archivio Alberto Biasi.

Il concetto di “programma” assicurava che le potenzialità creative ed espressive degli artisti fossero saldamente ancorate ai confini materiali del mezzo scelto, che si trattasse delle possibilità magnetiche della limatura di ferro, degli effetti ondulatori dell'astrazione geometrica o delle curvature di un nastro di plastica motorizzato. Prende forma un'opera che affida al fruitore il suo compimento, in un processo che da contemplativo diviene attivo, e porta verso un'apertura che conduce ad una dimensione antiautoritaria. Gli artisti dell'Arte programmata insistevano sul fatto che le variazioni nelle esperienze del pubblico erano, come le capacità espressive dell'artista, derivate dalla struttura dell'opera stessa. Inoltre «tecnica e scienza possono fornire contenuti all'arte al pari di altre discipline e che possono anche contenere valori gnoseologici non soltanto passibili ma degni di essere comunicati» (Apollonio, 1963, p. 23). Le opere prodotte ed esposte si posero fuori dai consueti canoni dell'arte e si avvicinarono, nella tecnica operativa e nella fase progettuale, al disegno industriale. È ancora una volta Munari che chiarisce il percorso: «[...] La Olivetti desidera che gli oggetti siano ben finiti e, se hanno un meccanismo che questo non si guasti durante la mostra, essa dispone di bravissimi esecutori abili in qualunque materiale che potrebbero costruire l'oggetto»¹⁹.

L'Olivetti è stata un'azienda che si interrogava sulle implicazioni culturali e sociali dell'era digitale agli albori della sua storia, il progetto espositivo del 1962, resta un esempio virtuoso di come all'apparato teorico e culturale si sia unito il sostegno dell'industria sotto un'unica visione, dove l'arte è un linguaggio che può avvicinare alla modernità.

¹⁹ Lettera di Bruno Munari al Gruppo N, s.d. Archivio Alberto Biasi.

Bibliografia

Accame, G.M. (2001), *Grazia Varisco 1958-2000*, Maredarte, Milano.

Apollonio, U. et al. (1963), *Oltre l'Informale*, IV Biennale di San Marino, Catalogo della mostra, Milano.

Balicco, D. (a cura di) (2021), *Umanesimo e tecnologia. Il Laboratorio Olivetti*, in «L'ospite ingrato: annuario del centro studi Franco Fortini», n.6, Quodlibet, Macerata.

Barbiellini Amidei, F., Goldstein, A., Spadoni, M. (2020), *European Acquisition in United States - Re-examing Olivetti-Underwood Fifty Years Later*, in «Quaderni della Banca di Italia», n. 2, marzo.

Bellotto, A. (1994), *La memoria del futuro, Film d'arte, film e video industriali Olivetti: 1949-1992*, Fondazione Adriano Olivetti, Archivio Storico Olivetti, Grafiche Tevere e Centro Stampa di Città di Castello.

Bricco, P. (2005), *Olivetti, prima e dopo Adriano. Industria cultura estetica*. L'Ancora del Mediterraneo, Cava dei Tirreni.

Caizzi, B. (1961), *Gli Olivetti*, Utet, Torino.

Ciorra, P. Limana, F., Trevisani, M. (a cura di) (2021), *Universo Olivetti. Comunità come utopia concreta*, Edizioni di Comunità, Roma.

De Giorgi, M., Morteo, E. (2008), *Olivetti: una bella società*, catalogo della mostra, Promotrice delle Belle Arti, Torino, maggio-luglio 2008) Allemandi, Torino.

Eco, U. (1962), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

Fagone, V. (a cura di) (1995), *I Colombo. Joe Colombo, 1930-1971. Gianni Colombo, 1937-1993*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Mazzotta, Bergamo.

Feierabend, V.W., Meloni, L. (2009), *Gruppo N Oltre la pittura, oltre la scultura l'arte programmata*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Fornari, D., Turrini, D. (a cura di) (2022), *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983*, Triest, Zurigo.

Gemelli, G., Squazzoni F. (2005), *Informatica ed elettronica negli anni Sessanta. Il ruolo di Roberto Olivetti attraverso l'archivio storico della Società Olivetti*, in Gemelli, G. (a cura di), *Politiche scientifiche e strategie d'impresa: le culture olivettiane ed i loro contesti*, Fondazione Adriano Olivetti, Roma.

Garruccio, R., Novara, F., Rozzi, R. (a cura di) (2005), *Uomini e lavoro alla Olivetti*, Bruno Mondadori, Milano.

Lardera, F., Margozi, M., Meloni, L., (a cura di) (2006), *Le origini dell'arte interattiva*, Catalogo della mostra (Roma, 14 dicembre 2005-21 maggio 2006, Galleria Nazionale d'arte moderna), Silvana, Cinisello Balsamo.

Meloni, L. (2004), *Gli ambienti del gruppo T arte immersiva e interattiva*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo.

Meloni, L. (2020), *Le ragioni del gruppo. Un percorso da gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, Postmedia, Milano.

Meneguzzo, M. (a cura di) (2000), *Arte programmata e cinetica in Italia 1958-1968*, Galleria d'arte Niccoli, Parma.

Meneguzzo, M. (2012), *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Joan & Levi, Milano.

Meneguzzo, M., Morteo, E., Saibene, A. (a cura di) (2012), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Joan & Levi, Milano.

Meneguzzo, M. (2000), *Arte programmata 1962. Le immagini dell'epoca. Testo e interviste con gli artisti*, Edizioni Fumagalli, Bergamo.

Morando, S. (a cura di) (1961), *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Bompiani, Milano.

Musatti, R. (1964), *Arte Programmata-Kinetic Art*, Officina d'Arte Grafica A Lucini e C., Milano.

Musatti, R., (1972), *Le vie del Sud ed altri scritti*, Edizioni di Comunità, Milano.

Munari, B., Soavi, G. (a cura di) (1962), *Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta*, Officina d'Arte Grafica A Lucini e C., Milano.

Munari, B. (1966), *Arte come mestiere*, Laterza, Bari.

Munari, B. (1971), *Artista e designer*, Laterza, Bari.

Mussa, I. (1973), *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Bulzoni Roma.

Ochetto, V. (1985), *Adriano Olivetti*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

Olivetti, A. (2001 [1960]) *Città dell'uomo*, Edizioni di Comunità, Torino.

Olivetti, A. (1945), *L'Ordine politico delle Comunità*, Nuove Edizioni Ivrea, Ivrea.

Read, H. (1962), *Educare con l'arte*, Edizioni di Comunità, Milano.

Parolini, G. (2015), *Mario Tchou. Ricerca e sviluppo per l'elettronica Olivetti*, EGEA, Milano.

Rubino, G. (2021), *Elettricità e socialismo. Arte programmata della nuova tendenza tra Italia e Jugoslavia (1962-1967)*, Edizioni Efestò, Roma.

Saibene, A. (a cura di) (2011), *Adriano Olivetti, Fabbrica e comunità. Scritti autobiografici*, Edizioni dell'Asino, Roma.

Soavi, G., (2001), *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*, Rizzoli, Milano.

Soria, L. (1979), *Informatica: un'occasione perduta. La Divisione elettronica dell'Olivetti nei primi anni del centro-sinistra*, Torino, Einaudi.

Sottsass, E. (2010), *Scritto di notte*, Adelphi, Milano.

- Sudjic, D. (2015), *Ettore Sottsass and the poetry of things*, Phaidon, London.
- Toschi, C. (2018), *L'idioma Olivetti 1952-1979*, NYU Florence, Quodlibet, Macerata.
- Vergine, L. (1983), *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Milano, Mazzotta.
- Seratoni, A. (2022), *La produzione di una mostra, Olivetti e l'arte programmata*, in Fornari, D., Turrini, D. (a cura di), *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi 1933-1983* Triest, Zurigo. pp.306-315
- Argan, G.C. (1963), *Le ragioni del gruppo*, «Il Messaggero», 21 settembre, p. 3.
- Apollonio, U. (1963), *Ipotesi su nuove modalità creative*, «Quadrum», XIV, pp. 5-34.
- Belloli, C. (1962), *Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale. Indicazioni per un catalogo degli artisti d'oggi impegnati nell'integrazione visuale*, «Metro», n. 7. pp. 98-113.
- Caplan, L. (2018), *From Collective Creation to Creating Collectives: Arte Programmata and the Open Work, 1962*, «Grey Room», n. 73, pp. 54-81.
- Gruppo N, Gruppo T, Mari E. (1963), *Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee*, in *Dopo l'Informale, fascicolo speciale*, «Il Verri», n. 12, pp. 133-136.
- Massironi, M. (1964), *La ricerca estetica di gruppo*, «Marcatrè», n. 4-5(3), pp. 10-12.
- Previti, M. (2021), *Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta*, «Venezia Arti», n. 30 pp. 97-113.
- Sottsass, E. (1959), *Disegno di calcolatori elettronici*, «Stile industria», n. 22, pp. 5-6.
- Vinca Masini, L. (1965), *Arte Programmata*, «Domus», n. 422, pp. 40-44.