



DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:

ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA MUSICA

**CORSO DI LAUREA IN DISCIPLINE DELLE ARTI, DELLA MUSICA E
DELLO SPETTACOLO**

TESI DI LAUREA TRIENNALE

Nuovi orizzonti visivi nell'opera di Ennio Chiggio

New visual horizons in the work of Ennio Chiggio

***Relatore:* Prof. Guido Bartorelli**

***Laureanda:* Michela Alcuniti**

***Matricola:* 1228969**

Anno Accademico 2021/2022

INDICE

Introduzione	3
CAPITOLO I. Ennio Ludovico Chiggio	7
1.1. Biografia dell'artista	7
CAPITOLO II. Oltre l'Informale: il contesto padovano degli anni Sessanta	13
2.1. L'esperienza con il Gruppo N	13
2.1.1. 1961. Le mostre a puntate.....	16
2.1.2. XII Premio Lissone e la Dichiarazione del Gruppo N	20
2.1.3. 1962. "Arte programmata"	23
2.1.4. 1963. La Biennale di San Marino	26
2.1.5. 1964. La Biennale di Venezia	28
2.1.6. Lo scioglimento del gruppo.....	30
CAPITOLO III. Lo studio della psicologia della percezione all'Università di Padova e il Gruppo N	33
3.1. Le origini della psicologia della <i>gestalt</i> : Vittorio Benussi, Cesare Musatti, Fabio Metelli	33
3.2. I margini quasi percettivi e le trasparenze fenomeniche di Ennio Chiggio....	34
CAPITOLO IV. Dopo il Gruppo N: lo spazio dell'immagine.....	37
4.1. Oltre la pittura, oltre la scultura: l'ambiente arte.....	37
4.2. Gli ambienti di Ennio Chiggio.....	44
4.2.1. 1967. Ambiente struttura S.C.S.C.	44
4.2.2. 1968. Aquatronic.....	45

4.2.3. 1968. Percorso cinetico a ostacoli programmati.....	46
4.2.4. 1970. Into soft.....	47
4.3. Nota sugli ambienti.....	48
Conclusioni.....	51
IMMAGINI.....	55
BIBLIOGRAFIA.....	75
SITOGRAFIA.....	79
RINGRAZIAMENTI.....	81

Gli anni Sessanta del Novecento sono stati protagonisti di una significativa trasformazione che ha attraversato diversi ambiti, dai costumi agli interessi, fino al modo di partecipare alla vita politica. Anche l'arte risponde a tali cambiamenti approcciandosi, per la prima volta, alle tematiche e ai contenuti della cultura popolare, superando l'aura colta che tradizionalmente veniva attribuita alle opere d'arte, al fine di distinguerle dalle altre produzioni di carattere commerciale.

Si inizia quindi a parlare di Nouveau Réalisme, una corrente concentrata sull'oggetto e su una dimensione provocatoria: attraverso le opere si procede con un'operazione di denuncia e critica nei confronti della società moderna e delle logiche di consumo.

A tal proposito, in Italia un ruolo centrale è da identificare nell'esperienza milanese di Azimut inaugurata da Piero Manzoni ed Enrico Castellani, che porterà alla nascita dei gruppi artistici protagonisti negli anni successivi.

In questo elaborato, la vicenda artistica viene analizzata in riferimento al lavoro del Gruppo N, collettivo padovano formatosi nel 1960 e composto in via definitiva da cinque membri, quali Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi. Particolare attenzione è stata riservata all'analisi dei lavori di

Chiggio realizzati durante la sua permanenza all'interno del gruppo e alcuni successivi al suo scioglimento.

In seguito alle operazioni di carattere provocatorio attuate con le prime esposizioni, il collettivo si concentra sulle ricerche percettive e cinetiche, con uno sguardo nei confronti dell'aspetto didattico attraverso opere in grado di educare l'osservatore a nuove possibilità di visione.

La ricerca è stata condotta principalmente attraverso lo studio dei testi fondamentali per la comprensione di tali temi, quali la prima monografia sul Gruppo N e lo sviluppo dei gruppi europei di Italo Mussa e il successivo contributo sull'arte cinetica e programmata di Volker Feierabend e Lucilla Meloni. Per completare l'analisi sulle ricerche e l'esperienza del collettivo padovano è stata studiata una pubblicazione più recente, il catalogo della mostra "L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte", allestita a Padova durante il periodo di scrittura dell'elaborato, e curata, tra gli altri, dal relatore di questa tesi, il professore Guido Bartorelli.

Nel primo capitolo sono delineati alcuni cenni biografici di Ennio Chiggio, attraverso i quali si riconosce un'attività che ha riguardato vari ambiti artistici, dalle opere in cartoncino, passando attraverso la poesia, fino ad arrivare alla musica e al design.

Il secondo capitolo narra la storia del Gruppo N attraverso le principali esposizioni e i momenti più significativi del lavoro come collettivo, con un'analisi approfondita delle opere presentate da Chiggio.

Il terzo capitolo mette in relazione gli studi dei più importanti psicologi dell'Università di Padova con le opere realizzate da Ennio Chiggio, sottolineando

come scienza e arte hanno realizzato delle immagini in grado di attivare la partecipazione dell'osservatore.

Il quarto capitolo è dedicato ad una tipologia di opere diffusasi in seguito allo scioglimento del gruppo padovano, ovvero le opere ambientali. Particolare attenzione è stata rivolta agli ambienti realizzati da Chiggiò, concludendo con una breve riflessione sul ruolo degli ambienti nella storia dell'arte contemporanea attuale in seguito alla Biennale d'Arte di Venezia del 1976.

Attraverso questa tesi, sono stati trattati i temi riguardanti la partecipazione attiva del fruitore dell'opera d'arte e i primi tentativi di un'arte immersiva. Scopo di questa scelta è stato mettere in rilievo il fatto che, queste tematiche, sono state indagate già a partire dalle esperienze artistiche degli anni Sessanta, e non solo, secondo quello che potrebbe essere un pensiero più diffuso, attraverso le innovazioni e i dispositivi tecnologici dei tempi più recenti.

1.1. Biografia dell'artista

Ennio Ludovico Chiggio nasce a Napoli nel 1938. Sostiene studi tecnici a Padova e poi artistici a Venezia, dove frequenta in modo discontinuo l'Accademia di Belle Arti e la Facoltà di Architettura. Nel 1957 inizia a dipingere opere d'ispirazione informale ed è nello stesso periodo che i suoi interessi iniziano a svilupparsi, grazie alle diverse visite che compie presso gallerie private e varie istituzioni, come la Biennale e la Triennale, ma anche tramite la lettura di riviste e libri d'arte¹.

Tra il 1958 e il 1959, anni fondamentali per la sua formazione artistica, entra in contatto con un gruppo di giovani artisti e studenti padovani che frequentano i corsi del professor Carlo Travaglia². Proprio in quel periodo alcuni di loro danno vita a Padova al Gruppo Ennea, dalle cui ceneri nel 1960 nasce il Gruppo N, formato da cinque membri: Alberto Biasi, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi e lo

¹ C. COSTA, *Biografia*, in E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio. Dislocamenti amodali. Ricerche 1957-2011*, Milano, Electa, 2011, p. 248.

² *Ibidem*.

stesso Chiggio³. Insieme intraprendono un percorso di ricerca sull'arte cinetica e programmata e «in breve tempo Padova diventa, grazie al Gruppo N, centro propulsore delle cosiddette “Nuove Tendenze”, costituite da artisti europei accomunati dagli stessi principi, in direzione di un'arte “nuova”, democratica e lontana dalle logiche di mercato»⁴.

Dal 1960 al 1961 Chiggio si trova a Bressanone per svolgere il servizio di leva militare, ma riesce comunque a mantenere i contatti con il gruppo attraverso una fitta corrispondenza con due componenti, Biasi e Costa, i quali lo aggiornano sul procedimento delle loro attività⁵.

Una volta tornato a Padova si dedica alla costruzione di oggetti di piccole dimensioni in cartoncino nero, piegato e tagliato con lo scopo di creare delle opere antipittoriche per poter andare oltre la sensibilità informale⁶.

Centrale nella ricerca di Ennio Chiggio è, inoltre, la lettura dei saggi del filosofo John Dewey⁷, padre dello strumentalismo, il cui pensiero si basa sul concetto di esperienza come un rapporto tra uomo e ambiente, dove l'uomo è spettatore attivo che

³ A. SANDONÀ, *Ennio Chiggio e il Gruppo Enne*, in E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI, *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 20.

⁴ M. PREVITI, *In ricordo di Ennio Ludovico Chiggio*, in «Padova e il suo territorio», XXXV, 208, 2020, p. 64.

⁵ C. COSTA, *Biografia*, in E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 248.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

interagisce con ciò che lo circonda⁸. A questo proposito sviluppa delle «opere-oggetto in grado di modificare l'apprendimento e la funzione artistica secondo le teorie della forma»⁹.

Nel 1963-1964 partecipa a “Nuove Tendenze 2” a Zagabria, un'esperienza che Chiggio ritiene molto significativa per la sua formazione artistica data la possibilità di confrontarsi con artisti internazionali¹⁰. In quell'occasione capisce quanto le ricerche percettive di gruppo siano importanti per la didattica della comunicazione visuale e, insieme agli altri membri del Gruppo N, ipotizza l'apertura di una struttura laboratoriale e di ricerca permanente a Venezia e a Padova. Tale progetto, però, non raggiunge la sua concretizzazione a causa del clima culturale di quegli anni poco disposto all'unione didattica di accademico e privato¹¹.

In questo arco di tempo, gli interessi individuali di Chiggio spaziano anche verso la poesia visiva e il concretismo fotografico, ma di grande rilevanza è il suo avvicinamento alla musica sperimentale¹².

⁸ <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/john-dewey/> consultato il 3 ottobre 2022.

⁹ Dalla sezione “biografia” presente nel sito ufficiale <https://www.enniochiggio.it/> consultato il 3 ottobre 2022.

¹⁰ C. COSTA, *Biografia*, in E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 248.

¹¹ Dalla sezione “biografia dell'artista” presente nel sito ufficiale <https://www.enniochiggio.it/> consultato il 3 ottobre 2022.

¹² C. COSTA, *Biografia*, in E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 248.

È, infatti, alla XXXII Biennale di Venezia del 1964 che presenta l'elaborato elettronico *Ambiente sonoro*, realizzato in collaborazione con Teresa Rampazzi, con la quale l'anno successivo, in seguito allo scioglimento del Gruppo N, dà vita al Gruppo di Fonologia Sperimentale NPS (Nuove Proposte Sonore) per produrre oggetti sonori con musica elettronica, che vengono presentati nel 1966 all'antologica "Grupa N" tenutasi a Lodz. Grazie all'incontro con Enore Zaffiri, la sua attività nei laboratori europei di musica d'avanguardia prosegue fino al 1977, riuscendo quindi a seguire le esperienze della Computer Music a Firenze e collaborando con il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova¹³.

Dopo la mostra di Lodz, Chiggiò vuole superare la produzione di oggetti limitati alla fruizione ottico-percettiva: per fare ciò si dedica allo studio della cinesi corporea, un pensiero che si trova in linea con gli interessi di alcuni componenti del Gruppo N.

Nel corso degli anni Settanta, dunque, vengono progettati diversi ambienti, alcuni dei quali nascono dalla collaborazione, sia nella progettazione che nella costruzione, con Costa, Landi e Massironi. La ricerca ambientale sfocia successivamente nel design, altro ambito in cui Chiggiò approda aprendo anche uno studio, all'interno del quale esplora i settori dell'arredamento e dell'illuminazione¹⁴.

Negli anni Ottanta, quando aveva già iniziato ad insegnare all'Accademia di Belle Arti di Venezia, le sue indagini percettive proseguono e confluiscono in strutture determinate dalle alternanze dei campi Bianco-Rosso che modulano qualsiasi superficie attraverso delle scansioni che destabilizzano il solido percepito. Tali opere

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

sono realizzate attraverso l'utilizzo di tempere, serigrafie, cartoncini e strutture cinetiche¹⁵.

In quegli anni, insieme al suo operare artistico, Chiggio porta avanti il tentativo di aprire nuovi punti di ritrovo e laboratori, in particolare nella città di Padova. Apre la Galleria TOT, dove cura le installazioni e le ricerche sul linguaggio ludico per il gruppo TATA, un'esperienza collettiva che si conclude nel 1988 e che vede la partecipazione, tra i diversi artisti e architetti, anche del critico d'arte Ernesto Luciano Francalanci, con il quale Chiggio instaura un lungo sodalizio. Nel 1996 è la volta del laboratorio Embtool, dove realizza cortometraggi riguardanti l'architettura e l'arte, oltre a sviluppare progetti ispirati al rapporto tra i modelli matematici e l'espressione artistica¹⁶.

Ennio Chiggio si presenta, dunque, come una figura poliedrica che vanta una produzione e una ricerca artistica che ha saputo esplorare diversi ambiti. Non solo le arti visive, ma anche la musica, il design e l'architettura, attraverso esperienze di impronta culturale che, con uno sguardo rivolto verso il futuro, hanno illuminato in particolare modo la città di Padova con una nuova luce, tanto da renderlo uno degli artisti più importanti del secondo Novecento.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

2.1. L'esperienza con il Gruppo N

Il Gruppo N si forma a Padova nel 1960 e i suoi cinque componenti trovano collocazione per il loro spazio espositivo, lo Studio Enne, in un appartamento in via San Pietro, affittato alla simbolica cifra di una lira all'anno nel tentativo della proprietaria di riscattarlo da un passato di casa chiusa¹⁷ (fig. 1). Il gruppo emerge in un periodo storico caratterizzato da un'importante rinascita e una forte trasformazione sociale e culturale che di certo non poteva non condizionare anche l'ambito artistico¹⁸.

Il Gruppo N rinuncia al principio di autorialità, opponendosi quindi alla figura dell'artista intesa in senso tradizionale: le opere realizzate sono firmate collettivamente attraverso «l'apposizione del timbro N a cui si aggiunge l'indicazione

¹⁷ V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, Milano, Silvana Editoriale, 2009, p. 46.

¹⁸ M. CAMPAGNARO, *Inattese convergenze fra il Gruppo N e la sperimentazione della didattica in Veneto*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 188.

di chi le ha progettate e/o eseguite»¹⁹. Centrali nel perseguimento del loro obiettivo, soprattutto inizialmente, sono i rapporti con gli artisti milanesi quali Piero Manzoni e Enrico Castellani, ma anche con il Gruppo T, i tedeschi del Gruppo Zero e i francesi di MOTUS²⁰. Scopo del gruppo è infatti creare anche a Padova un ambiente aperto alle nuove manifestazioni artistiche contemporanee, denunciando il provincialismo della città che non riconosce l'importanza della ricerca artistica già nella prima mostra “Nessuno è invitato a intervenire”, meglio conosciuta come “Mostra chiusa”, svoltasi tra l'11 e il 13 dicembre 1960²¹ (fig. 2). A questa esposizione è legata quella che si presenta l'anno successivo, il 18 marzo 1961, la “Mostra del pane” definita “contro il culto della personalità e contro il mito della creazione artistica”, che sottolinea ulteriormente il tema dell'anonimato, dove il «pane/arte assolve una funzione sociale, lontano dalla soggettività di chi lo produce, non è firmato»²² (fig. 3).

Le ricerche di Biasi, Chiggio, Costa, Landi e Massironi si rivolgono a esperimenti ottico-cinetici che indagano nei campi della visione e degli effetti ottici, complice l'interesse nei confronti del rapporto tra arte e psicologia della forma, detta anche psicologia della *gestalt*. In questo modo contribuiscono alla nascita della tendenza

¹⁹ V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 36.

²⁰ *Ivi*, p. 42.

²¹ F. STEVANIN, *Una storia di continue aperture: le relazioni artistiche nazionali e internazionali del Gruppo N*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 129.

²² V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; pp. 50-54.

artistica definita per l'appunto gestaltica o optical, oltre a programmata e cinetica²³.

Questo genere di arte caratterizza fortemente il decennio degli anni Sessanta dopo che l'astrattismo degli artisti informali aveva fatto il proprio corso²⁴ e «si andava cercando un nuovo linguaggio universale, liberandosi dalla pratica artistica tradizionale per intraprendere una strada sperimentale che dovesse essere liberata da comunicazioni soggettive»²⁵.

L'aspetto più rivoluzionario dell'opera del collettivo padovano riguarda il nuovo ruolo dello spettatore, il quale è invitato ad allontanarsi dalle logiche contemplative tradizionali in favore di un coinvolgimento fisico e sensoriale mai proposto prima. Lo stravolgimento è dato anche dall'utilizzo di materiali inusuali per la realizzazione di un'opera d'arte: i componenti del Gruppo N impiegano infatti PVC, metalli, plexiglas, ma anche dispositivi meccanici, sonori ed elettronici²⁶. Per quel che riguarda questo aspetto si può riconoscere un'influenza proveniente dalle precedenti

²³ *Ivi*, p. 193.

²⁴ V. RIVA, *I gruppi dell'arte cinetica e programmata negli anni '60*, in S. CORTINA (a cura di), *Dadamaino. Gli anni '50 e '60, la capacità di sognare*, Milano, Galleria Cortina Arte, 2010, p. 93.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ M. CAMPAGNARO, *Inattese convergenze fra il Gruppo N e la sperimentazione della didattica in Veneto*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 190.

avanguardie quali il Futurismo, il Dadaismo e il Costruttivismo del Bauhaus²⁷, al punto che Lea Vergine definisce l'arte cinetica e programmata l'ultima avanguardia²⁸.

2.1.1. 1961. Le mostre a puntate

Dopo le iniziative provocatorie dal punto di vista politico come le già citate “Mostra chiusa” e “Mostra del pane”, il Gruppo N, nel suo studio, tra marzo e giugno 1961, presenta le ricerche personali dei singoli componenti attraverso “tre mostre a puntate” che rivelano i loro studi sugli effetti ottici. Si possono infatti vedere i *moiré* di Biasi, le “tensioni” ed “interferenze” di Chiggio, le texture e i margini percettivi di Landi, le “dinamiche visive” di Costa e lo spazio vuoto attivato dalle “strutture” di Massironi²⁹. Ancora una volta offrono opere realizzate attraverso l'utilizzo di materiali poveri e industriali³⁰ quali «carte forate, telai in legno, fili, nastri di plastica, specchi, la cui organizzazione era tesa all'esclusione di ogni fatto esterno alla percezione dei rapporti tra pieno e vuoto, tra movimento reale e virtuale, alla ricerca

²⁷ V. RIVA, *I gruppi dell'arte cinetica e programmata negli anni '60*, in S. CORTINA (a cura di), *Dadamaino...* cit; p. 93.

²⁸ M. PREVITI, *Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta*, in «Venezia Arti», Venezia, Edizioni Ca' Foscari, XXX, 2021, p. 111.

²⁹ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 221.

³⁰ V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 54.

di scarti fenomenologici generati dalla composizione formale, alla creazione di effetti ottico-percettivi»³¹.

Alla mostra personale che si svolge in aprile insieme a Landi, Ennio Chiggio espone diverse versioni delle “interferenze e rifrazioni luminose”³², opere per la maggior parte formate da scatole di legno con retini metallici che filtrano la luce che si trova all’interno³³.

L’*Interferenza e rifrazione luminosa 1 e 2* è contenuta in due scatole di legno verniciato bianco e rosso, e all’interno due sorgenti luminose inviano un fascio di luce attraverso due retini metallici incrociati. La prima scatola presenta una texture a fori circolari, mentre la seconda ha un motivo decorativo a barre verticali. L’opera è stata esposta anche alla mostra di Lodz nel 1967 e restaurata dall’artista nel 2008³⁴ (figg. 4-5).

In un’altra opera intitolata *Interferenza e rifrazione luminosa 1*, le due sorgenti luminose all’interno delle due scatole sono di due diversi colori: le texture di reti a fori quadrati vengono osservate dal fruitore attraverso un filtro ottico rosso/verde (figg. 6-7). Nella seconda versione dell’oggetto luminoso, fu aggiunto un vetro diottrico a maglia quadrata che alternava, con improvvise scansioni, sorgenti di luce bianca. Nell’ultima ricostruzione è stata ripristinata la soluzione originale accentuando il reticolo per ottenere un maggiore effetto *moiré*³⁵.

³¹ *Ibidem*.

³² G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L’occhio in gioco...* cit; p. 221.

³³ *Ivi*, p. 242.

³⁴ E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 80.

³⁵ *Ibidem*.

Tale effetto viene analizzato anche in *Interferenza luminosa 1, 2 e 3*. La base delle tre versioni dell'opera consiste in un cubo di legno con all'interno una fonte luminosa visibile grazie alla presenza di un vetro su una faccia del solido. Sopra ad ogni base sono posizionate delle reti metalliche di diverse forme che, intrecciate e sovrapposte, danno vita ai *moiré*³⁶ (figg. 8-9-10).

L'opera *Interferenza e rifrazione luminosa 1>4* presenta una variazione rispetto alle versioni descritte precedentemente, grazie al vetro posto dietro alla scatola di legno che, in tale modo, disloca e accentua i fasci di luce svolgendo una funzione diottrica. Inoltre, in queste quattro proposte l'autore ha impiegato vetri a sola maglia quadrata³⁷ (figg. 11-12-13-14).

Attraverso le diverse tipologie di trama, quali i fori incrociati, quadrati o le barre verticali, Chiggio esplora le potenzialità e le varie forme della luce³⁸.

In *Strutturazione di quadrato* posiziona una serie di lastre di vetro molato sopra ad una base cubica luminosa. Gli elementi in vetro di forma quadrata sovrapposti e progressivamente ruotati formano un cerchio all'interno della figura poligona che invece si delinea all'esterno, e una sorgente luminosa amplifica la strutturazione tramite la rifrazione multipla della luce sui bordi degli elementi³⁹ (fig. 15).

Oltre alle sperimentazioni con la luce artificiale, la quale si presenta come una costante nei lavori del gruppo⁴⁰, Chiggio durante la sua mostra propone l'opera

³⁶ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 240.

³⁷ *Ivi*, p. 242.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 84.

⁴⁰ V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 56.

Quadrati spaziali, che «realizzato con legni mobili, fenomenizza il vuoto contenuto nello spazio delimitato dai singoli telai, dal cui movimento si origina una struttura in variazione reale»⁴¹ (fig. 16).

Ogni esposizione, inoltre, è accompagnata dalle dichiarazioni teoriche degli artisti, un aspetto che identifica il metodo di lavoro dei gruppi dove la scrittura ha sempre un ruolo centrale. Chiggio e Landi in occasione della loro mostra, dunque, firmano un testo che «riflette sull'esperienza e sul tempo»⁴².

Conoscere non è mai un semplice rappresentare, è sempre giudicare
e giudicare è valutare, è l'atto di un dover essere che si impone alla caoticità dell'immediata
esperienza.

Conoscere è rivolgersi ad oggetti, averli presenti.

Solo nella presenza ha senso l'essere; in essa l'essere è manifestazione di sé.

La presenza esaurisce il significato ontologico dell'essere, in cui non vi è altro che manifestazione.

Il senso comune equivoca quando confonde l'essere con l'aspetto empiricamente stabile delle cose.

L'esperienza, come pensiero che si ha, è autosufficiente e incondizionata.

Ogni sapere è sapere sentimentale, risolvendosi nell'esperienza, o presenza.

In ogni atto di pensiero, noi cogliamo sempre qualcosa, come dato alla coscienza e ci rendiamo certi
della nostra esistenza in quanto lo siamo nel nostro pensiero.

Questo pensiero non è soltanto il pensiero razionale, ma anche il dubitare, l'affermare, il credere, il
volere, l'immaginare, e cioè, l'avvertire, l'avere coscienza in generale di un aspetto qualsiasi.

Certamente ogni conoscere è di per sé stesso anche fare, come ogni fare è conoscere.

⁴¹ *Ivi*, p. 54.

⁴² *Ivi*, p. 62.

Noi siamo un'identità di organismo e spirito, la cui unità è vita psicofisica.

[...]

L'essenza dello spirito sta nella sua libertà obiettiva e nella sua autocoscienza ma soprattutto nell'essere "atto"⁴³.

Con le opere realizzate tra il 1960 e il 1961, il Gruppo N vuole quindi «fissare, tramite il movimento, i fenomeni dell'ambiguità della forma e dello spazio»⁴⁴ e, attraverso l'impiego di diversi materiali conoscere la loro consistenza e fruibilità⁴⁵.

2.1.2. XII Premio Lissone e la Dichiarazione del Gruppo N

Avviata nel settembre 1961, la XII edizione del Premio Lissone presenta una giuria formata da Giulio Carlo Argan, Umbro Apollonio e Pierre Restany⁴⁶. Il primo è anche l'autore della presentazione del catalogo, dove scrive che l'obiettivo dell'arte contemporanea non è conservare i valori umanistici all'interno di una società sempre più tecnicistica, bensì definire «il posto e la funzione dell'attività estetica. Lo scopo [del premio] è di istituire, tra le tendenze artistiche avanzate, un confronto che renda

⁴³ *Ivi*, pp. 62-64, e Archivio Ennio Ludovico Chiggio, consultato il 27 ottobre 2022.

⁴⁴ *Ivi*, p. 56.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 64.

possibile stabilire quali, tra esse più concretamente concorrano al rinnovamento strutturale del fare artistico»⁴⁷.

Anche in questa occasione, Chiggio espone un' *Interferenza e rifrazione luminosa*, insieme alle opere degli altri componenti, quali *Dinamica visuale*, *Struttura a specchi mobili*, *Struttura*, *Tessitura a strisce intrecciate*⁴⁸.

A tale esposizione si affianca la *Dichiarazione*, con la quale il gruppo «per la prima volta esplicita pubblicamente [...] il principio di “ricercare collettivamente” che si concretizza nel rifiuto dell'autorialità»⁴⁹.

La dicitura “enne” distingue un gruppo di “disegnatori sperimentali” uniti dall'esigenza di ricercare collettivamente. Essi sanno (forse) da dove derivano; ignorano dove stanno andando. I loro oggetti studi e quadri nascono da esperienze difficilmente catalogabili, perché al di fuori di ogni “tendenza artistica”. Sono certi (?): che il razionalismo e il tachismo sono finiti, ma che sono stati necessari; che l'informale e ogni espressionismo sono inutili soggettivismi. Riconoscono nelle nuove materie e nella macchina i mezzi espressivi della “nuova arte” in cui non possono esistere separazioni fra architettura, pittura, scultura e prodotto industriale. Negano le dimensioni spaziali e temporali in cui l'uomo è vissuto fino a oggi deterministicamente. Ricercano nell'indeterminazione degli interfenomeni l'oggettività necessaria a concretizzare lucespaziotempo. Rifiutano l'individuo come elemento determinante della storia dell'esperienza della fattività e ogni perfezione che non nasca da

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ivi*, p. 66.

⁴⁹ *Ibidem*.

un innocuo bisogno di “regolarità”. Rifiutano ogni feticismo religioso-morale-politico. Difendono un’etica di vita collettiva. (?)⁵⁰.

Dichiarandosi “disegnatori sperimentali”, i membri del gruppo padovano si riferiscono agli ambiti del design e dell’architettura, aprendosi, ancora una volta, ad «un fare [...] fluido, programmaticamente in divenire»⁵¹.

Nel manifesto è possibile notare come il dubbio si insinua continuamente nelle dichiarazioni del gruppo: a prese di posizione ben definite si alternano punti interrogativi e “forse”. A questo proposito, proprio Chiggio in un articolo pubblicato nel 1995, parla di un atteggiamento di studiata cautela nel parlare e nell’esprimere le loro intenzioni: «“Tutto minuscolo senza rispettare la sillabazione questo è il primo aspetto formale! [...] Il testo è una enunciazione reticente, quasi un litote. Dice e non dice, gli estensori dichiarano di essere fuori dell’arte e al contempo ipotizzano una nuova arte capace ancora di esplicitarsi usando distinzioni disciplinari obsolete. [...] Il termine lucespaziotempo è un condensato lessicale che allude ad ambiti fisico-filosofici, lanciato al lettore come sfida”»⁵².

Con la volontà di concretizzare lucespaziotempo il gruppo si riferisce chiaramente a Lucio Fontana, il quale nella combinazione spazio-tempo «aveva individuato le qualità centrali della ricerca visiva contemporanea e usava la luce come segno tra i segni»⁵³.

⁵⁰ *Ivi*, p. 64.

⁵¹ *Ivi*, p. 66

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

2.1.3. 1962. “Arte programmata”

Nel maggio 1962 il Gruppo N espone alla mostra “Arte programmata. Arte cinetica. Opere moltiplicate. Opera aperta” curata da Bruno Munari e Giorgio Soavi e allestita al negozio Olivetti a Milano, a cui partecipano i vari artisti protagonisti dell’arte cinetica, tra cui il Gruppo T⁵⁴. La mostra segna una tappa fondamentale nella definizione del rapporto tra arte e industria in riferimento alle “opere moltiplicate”, ovvero i multipli, oggetti riprodotti in serie che si oppongono ai concetti di unicità e irripetibilità e vanno oltre «l’aura di sacralità»⁵⁵ che di norma gravita attorno alle opere d’arte⁵⁶.

In relazione ai lavori esposti, Umberto Eco propone una definizione e una spiegazione di ciò che si intende con l’espressione “opera aperta”: una «forma costituita da una costellazione di elementi in modo che l’osservatore possa individuarvi, con una “scelta” interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi»⁵⁷. Scopo dell’opera aperta, dunque, non è essere contemplata in modo tradizionale, ma fruita, date le diverse opzioni di interpretazione che è in grado di offrire a seconda della percezione dell’osservatore⁵⁸.

⁵⁴ P. PAVAN, *Il gruppo “Enne”, un’avanguardia padovana*, in «Padova e il suo territorio», 2011, p. 28.

⁵⁵ M. PREVITI, *Opere moltiplicate, opera aperta...* cit; p. 99.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

Il collettivo padovano presenta delle opere che propongono una serie di immagini sempre diverse: Chiggio in questa occasione è l'esecutore di *Bispazio instabile*, un'opera formata da una struttura di legno quadrata che unisce tre pannelli di plexiglas che «creano due comparti interni comunicanti tra loro attraverso i tre fori presenti nel diaframma centrale»⁵⁹. Le sfere bianche e rosse che si trovano all'interno cambiano la loro disposizione ogni volta che il fruitore entra in contatto con l'opera facendo ruotare la struttura quadrata. Il movimento delle sfere e il loro cambiamento di posto all'interno dello spazio delimitato dalla scatola mostrano le diverse combinazioni cromatiche che si possono ottenere in modo del tutto casuale. È interessante, inoltre, notare come prima che il visitatore intervenga sull'opera, i due spazi contengano ciascuno sfere dello stesso colore: una situazione che non si verificherà più già dopo le prime manipolazioni⁶⁰ (fig. 17).

Il Gruppo N propone così il proprio concetto di “programmazione” dove il ruolo di “programmatore” viene affidato allo spettatore che è invitato a cambiare «l'aspetto di un oggetto secondo la dialettica di programmazione e caso, logica e variabilità»⁶¹.

Come sostiene Eco, davanti ad un'opera che si trasforma in «un organismo in via di completamento indefinito, l'osservatore, attraverso la decontrazione e ricostruzione delle componenti figurali, prende coscienza delle strutture della visione e per questa via si attiva in lui un processo cognitivo più ampio»⁶².

⁵⁹ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 260.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 86.

Tale modo di fare arte si avvicina quindi alla tecnica e alla metodologia del design, tanto che proprio Argan sostiene che il valore dell'arte gestaltica e programmata sia il percorso metodologico della ricerca. Tuttavia, attraverso questa analisi che esalta il razionalistico e lo scientifico, si getta ombra sulle componenti ludiche e dadaiste che invece caratterizzano tali opere⁶³.

Munari durante la mostra pensa alla difficoltà di riprodurre le opere esposte in movimento: decide quindi di procedere alla realizzazione di un cortometraggio intitolato *Arte programmata* che restituisce, ancora oggi, una preziosa testimonianza dell'esposizione⁶⁴.

In seguito all'analisi condotta, è possibile affermare che lo statuto dell'opera d'arte si è modificato: «se la sua immagine muta davanti ai nostri spostamenti, viene meno il principio dell'unicità della rappresentazione; se l'opera è soggetta alla temporalità del nostro sguardo, abbandona il tempo metaforico dell'arte per privilegiare quello del presente; giacché essa è immersa nell'empiria, nel farsi segno tra i segni, fenomeno tra i fenomeni, non è più “separata” dal mondo e la sua aura è irrimediabilmente svanita»⁶⁵.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 255.

⁶⁵ V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 92.

2.1.4. 1963. La Biennale di San Marino

Nel luglio 1963 nella Repubblica di San Marino ha luogo la IV Biennale Internazionale d'Arte, dove la grande novità è rappresentata dai gruppi, i quali riescono a riscuotere maggiore interesse rispetto agli artisti singoli dell'Informale⁶⁶. Il gruppo padovano espone «tredici opere di cui alcune costituite da strutture ottico-dinamiche ed altre da strutture cinetiche basate sulla scomposizione della luce»⁶⁷. L'evento è presieduto dal critico Giulio Carlo Argan che in quegli anni ha sostenuto fermamente il lavoro collettivo dei gruppi. Ciò ha suscitato non poche polemiche, a partire proprio dal titolo della rassegna artistica scelto dallo stesso Argan, "Oltre l'Informale", che sembra insinuare la fine di un'epoca. Polemiche che si protraggono quando, data l'aspirazione nel poter legare industria, arte e miglioramento sociale, il critico assegna, in ex aequo, il primo premio della Biennale al Gruppo Zero di Dusseldorf e al Gruppo N⁶⁸.

Tra le diverse accuse, si rimprovera ad Argan la sua preferenza verso artisti che, agendo in gruppo, vengono meno alla responsabilità della figura dell'artista, nascondendosi nell'anonimato che, secondo gli artisti della generazione precedente, meglio si addice al design industriale⁶⁹. In sua difesa, Argan sostiene che «la funzione sociale dell'arte si ritrova [...] nell'urbanistica, nel design, nell'astrattismo

⁶⁶ E. BALDINI, *Oltre l'Informale, quando Enne (e Zero) vinsero la Biennale*, in G.

BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 137.

⁶⁷ *Ivi*, p. 140.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 137-139.

⁶⁹ M. PREVITI, *Opere moltiplicate, opera aperta...* cit; p. 98.

geometrico e costruttivo, [...] nell'arte gestaltica e programmata»⁷⁰, facendo leva sulla «dimensione partecipata, volta a contrastare lo stato di alienazione dell'individuo contemporaneo»⁷¹. La giuria tenta di porre fine alle discussioni sostenendo come, inoltre, il fenomeno dei gruppi di ricerca sia probabilmente il più promettente all'interno dell'arte contemporanea, e per quanto riguarda l'ambito della metodologia della visione e delle possibilità di operazione estetica⁷².

Una volta conclusa la rassegna, viene organizzato il XII Convengo di Verucchio, la cui presidenza è affidata anche in questo caso ad Argan. Il critico d'arte è nuovamente al centro di forti polemiche provenienti da diversi artisti "romani", quali Piero Dorazio, che protestano contro il potere della critica⁷³.

Per rispondere, Argan pubblica diversi articoli sul quotidiano "Il Messaggero" ribadendo ulteriormente il suo sostegno verso l'arte gestaltica e la ricerca di gruppo. Tra i vari interventi si legge: «È doveroso riconoscere che la corrente "gestaltica", con lo scientismo talvolta ingenuo delle sue ricerche di gruppo, è oggi la sola che, nel confronto della situazione storica caratterizzata dalla tecnocrazia industriale, assume una posizione positivamente critica e non più di rassegnata subordinazione o di delusa e furente protesta»⁷⁴.

⁷⁰ C. S. CALÒ, *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione*, in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», III, 2, 2013, p. 203.

⁷¹ M. PREVITI, *Opere moltiplicate, opera aperta...* cit; p. 98.

⁷² V. W. FEIERABEND e L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 118.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 118-120.

Quasi come a completare tale riflessione di Argan, anche il critico Giuseppe Gatt chiarisce le ragioni che hanno portato la giuria di San Marino a premiare i due gruppi: «Ritengo utile ricordare e definire, una volta per tutte, che la scelta operata in senso gestaltico, obbediva proprio, oltre ad un dovere morale di libertà, alla consapevolezza di determinare la giustificazione di una distinzione, inevitabile perché reale, fra scienza ed arte per un verso, e tra forme residue e ritardatarie, per altro»⁷⁵.

2.1.5. 1964. La Biennale di Venezia

Il 9 dicembre 1963 il Gruppo N riceve l'invito per partecipare alla XXXII Biennale di Venezia. Dato il momento particolarmente positivo dopo l'importante traguardo raggiunto all'esposizione a San Marino, la proposta genera un clima di grande fervore tanto che si pensa di poter ottenere lo stesso risultato⁷⁶.

Quella del 1964 però, si preannuncia essere una delle Biennali più discusse della storia a causa di una serie di incongruenze che riguardano, fin dall'inizio, la presenza delle opere americane pronte a lanciare la corrente della Pop Art⁷⁷.

Il catalogo della mostra non offre la possibilità di capire come fosse realizzato l'allestimento della sala riservata al Gruppo N, in quanto le varie liste di opere stilate

⁷⁵ *Ivi*, p. 120.

⁷⁶ M. PREVITI, *La partecipazione del Gruppo N alla Biennale di Venezia del 1964*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 145.

⁷⁷ *Ibidem*.

dimostrano continue discordanze, ma una probabile ricostruzione è stata realizzata proprio da Ennio Chiggio attraverso un disegno pubblicato nel 1976. Attraverso lo schema si riconosce anche la piccola sala buia dove lo stesso Chiggio ha curato, in collaborazione con Teresa Rampazzi, un'installazione di musica elettronica intitolata *Ambiente sonoro*, diffusa all'interno della sala tramite un registratore Telefunken collocato in uno spazio nascosto. In questo modo i visitatori non erano in grado di capire da dove provenisse la sorgente sonora⁷⁸ (figg. 18-19).

I problemi nell'allestimento del Gruppo N iniziano ad emergere già durante i primi giorni di esposizione: alcuni oggetti cinetici iniziano a non funzionare nel modo corretto, alcuni a causa dei materiali troppo pesanti che non ne permettono il «movimento fluido e costante»⁷⁹. Anche in questo caso, Chiggio cerca di rimediare alla mancata sopravvivenza di un'opera, la *Struttura ottico-dinamica* o *Oculare* di Landi, andata infatti distrutta. Chiggio realizza un modellino di cui oggi rimane solamente la fotografia e data la sua struttura luminosa, si pensa che possa aver trovato collocazione proprio all'interno della sala buia⁸⁰ (figg. 20-21).

Questi piccoli incidenti fanno sì che la critica ipotizzi la mancanza di una certa serietà e «accuratezza esecutiva»⁸¹, motivo per cui nasce un maggiore interesse verso le grandi opere americane i cui «colori sgargianti e immagini accattivanti riescono a “colpire l'occhio” del pubblico»⁸². Il Leone d'Oro che sancisce la vittoria della

⁷⁸ *Ivi*, p. 148.

⁷⁹ *Ivi*, p. 150.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ivi*, p. 148.

⁸² *Ivi*, p. 145.

XXXII Biennale di Venezia viene infatti assegnato a Robert Rauschenberg, le cui opere però si trovavano in una sede espositiva differente da quella principale dei Giardini⁸³.

2.1.6. Lo scioglimento del gruppo

Per il Gruppo N il 1964 è stato fin dal principio costellato da disagi interni: «il lavoro collettivo, il rifiuto della commercializzazione dell'opera e l'avversione per la società borghese»⁸⁴, mettono i componenti del gruppo davanti alle difficoltà che non possono più essere ignorate, anche a causa dell'esigenza dei singoli componenti di emergere individualmente⁸⁵.

Infine, l'esperienza negativa della rassegna veneziana segna in maniera pressoché definitiva le sorti del gruppo, il cui scioglimento avviene dopo il ricevimento di una lettera anonima, in realtà scritta da Chiggio, Costa, e Landi⁸⁶, che chiede “l'uccisione” del collettivo padovano⁸⁷.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ M. PREVITI, *Il Gruppo N alla XXXII Biennale d'Arte di Venezia*, in «Padova e il suo territorio», XXXV, 205, 2020, p. 43.

⁸⁵ V. W. FEIERABEND, L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 134.

⁸⁶ A. SANDONÀ, *Ennio Chiggio e il Gruppo Enne*, in E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI, *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 25.

⁸⁷ M. PREVITI, *La partecipazione del Gruppo N alla Biennale di Venezia del 1964*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 152.

Evidentemente i nostri oggetti (così come vengono presentati alle mostre) sono diventati, scaduta l'iniziale carica rivoluzionaria, un equivalente della pittura. Presi nella loro totalità sono stati classificati una nuova (?) corrente alla moda. I critici sfoggiano questo nuovo (?) fenomeno artistico per un necessario ricambio alla crisi ristagnante della critica. [...] Gli oggetti che in origine dovevano essere una componente rivoluzionaria nelle intenzioni degli autori, sono stati eliminati dalla loro funzione (ammesso che possano averla).

Per tutti i succennati fatti e le susseguenti opinioni (del resto possibili di essere estremamente individuali, il che confermerebbe ancora l'ipotesi generale del Gruppo enne e cioè la mancanza d'integrazione fra i singoli individui) COMPAGNI DEL GRUPPO, SE SIETE ANCORA UN PO' RIVOLUZIONARI, UCCIDETE IL GRUPPO ENNE⁸⁸.

Nel complesso, tutti i gruppi artistici formatisi in quegli anni entrano in profonda crisi nello stesso momento per i medesimi motivi⁸⁹.

Dopo una profonda analisi condotta su questi argomenti, è possibile affermare che in seguito agli anni Sessanta «il carattere interattivo, partecipativo e immersivo delle opere rappresenta un aspetto di grande rilevanza nell'arte contemporanea»⁹⁰ che si riflette anche nel progresso del contesto artistico attuale.

⁸⁸ V. W. FEIERABEND, L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 134.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ E. CALDAROLA, *Simili, ma non identici: effetti ottici e opere d'arte*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 185.

In riferimento a queste considerazioni, non si può negare il ruolo fondamentale che il Gruppo N ha avuto nello sviluppo di questi temi, motivo per cui è doveroso oggi riconoscere loro un prezioso «valore storico-artistico»⁹¹.

⁹¹ *Ibidem.*

CAPITOLO III. Lo studio della psicologia della percezione all'Università di Padova e il Gruppo N

3.1. Le origini della psicologia della gestalt: Vittorio Benussi, Cesare Musatti, Fabio Metelli

Fondamentale nello sviluppo di questo elaborato è analizzare come negli anni Sessanta vi sia stata una particolare corrispondenza di interessi tra gli artisti del Gruppo N e gli studiosi di psicologia della percezione dell'Università di Padova. Artisti e psicologi hanno infatti prodotto delle immagini che offrono diverse conformazioni di forme e colori, e ne hanno poi studiato gli effetti sugli osservatori⁹². Lo studio della psicologia della percezione nasce proprio a Padova nel 1919 grazie a Vittorio Benussi e Cesare Musatti. Tra i vari campi di ricerca, i due psicologi si dedicano soprattutto allo «studio dei fenomeni stereocinetici che riguardano la percezione tridimensionale generata da oggetti bidimensionali in movimento»⁹³. Degna di nota è anche la coincidenza temporale tra le pubblicazioni scientifiche di Musatti e i *Rotoreliefs* di Marcel Duchamp⁹⁴.

⁹² *Ivi*, p. 181.

⁹³ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 194

⁹⁴ *Ibidem*.

Dopo il contributo di Musatti all'interno della scuola di psicologia di Padova, il testimone passa nelle mani di Fabio Metelli, il cui studio riguarda le leggi sulla percezione delle trasparenze. Attraverso la sua ricerca ha illustrato «le condizioni per cui l'accostamento di superfici opache opportunamente strutturate può fornire all'osservatore una chiara impressione di trasparenza»⁹⁵ (figg. 22-23).

3.2. *I margini quasi percettivi e le trasparenze fenomeniche di Ennio Chiggio*

Per esplorare i potenziali rapporti tra le opere del Gruppo N e le immagini degli psicologi della percezione, è possibile mettere a confronto lo studio sui margini di Ennio Chiggio con i disegni dello psicologo Gaetano Kanizsa⁹⁶, triestino laureatosi a Padova⁹⁷, il quale ha indagato l'illusione ottica del triangolo, un'illustrazione che mostra come il nostro cervello sia in grado di completare la percezione in assenza di informazioni fisiche, dimostrando così quanto sia complesso il processo della visione dell'occhio umano⁹⁸ (fig. 24).

Nonostante le due opere di Chiggio, *Configurazione Kanizsa Homage* e *Margini (studi)* non si presentino, nelle qualità materiali, identiche ai disegni del triangolo con cui Kanizsa ha condotto la sua ricerca sull'illusione ottica, si può affermare che siano

⁹⁵ *Ivi*, p. 198.

⁹⁶ E. CALDAROLA, *Simili, ma non identici: effetti ottici e opere d'arte*, in G.

BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 182.

⁹⁷ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 193

⁹⁸ *Ivi*, p. 204.

legate agli studi dello psicologo. Le opere proposte, infatti, esplorano lo stesso effetto ottico presente nel triangolo di Kanizsa, che nel caso di Chiggio è un quadrato: un effetto attraverso il quale l'osservatore percepisce una determinata forma anche se in realtà tale forma non è stata disegnata, ma viene percepita a causa della disposizione di altri elementi che sono invece effettivamente presenti⁹⁹ (figg. 25-26-27).

Indubbiamente, bisogna riconoscere che il contesto entro cui si inseriscono i lavori di Ennio Chiggio è diverso rispetto a quello entro cui si trova l'immagine realizzata da Kanizsa. Quest'ultima rappresenta lo studio affrontato da uno psicologo che ha voluto «indagare il funzionamento della percezione visiva ai fini di far progredire la ricerca scientifica su questo tema»¹⁰⁰, mentre le due opere di Chiggio sono il risultato prodotto da «un artista interessato a indagare il funzionamento della percezione visiva per poter sviluppare il proprio linguaggio artistico»¹⁰¹.

Un altro esempio è il *Quadrato a margini mobili*, una struttura di legno dipinto acrilico con cerniere di scorrimento lungo i lati. Al centro è presente un quadrato bianco e ai lati si trovano dei triangoli neri che “scivolano” lungo il perimetro dell'opera-oggetto offrendo all'osservatore la possibilità di agire sull'opera (fig. 28). Attraverso lo scorrimento dei triangoli si creano delle diverse combinazioni di forme e immagini, dove quelle create dagli elementi neri appaiono incomplete: nonostante

⁹⁹ E. CALDAROLA, *Simili, ma non identici: effetti ottici e opere d'arte*, in G.

BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; pp. 182-183.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Ibidem*.

la mancanza di margini ben definiti l'occhio dell'osservatore però, è comunque in grado di completare tali forme¹⁰².

Tra gli artisti del Gruppo N che, nel corso degli anni Sessanta, nelle loro opere, invece, hanno affrontato il tema delle trasparenze, ritroviamo Biasi e Chiggio.

Quest'ultimo, contemporaneamente al lavoro sui margini, si è infatti interessato allo studio delle alternanze tra bianco e nero e la sua opera *Incrocio circolare BN* mostra come «la figura si determina per necessità»¹⁰³ attraverso delle interferenze semicircolari ad anelli bianchi e neri. La figura fluttua insicura nello spazio dell'immagine ingannando l'osservatore, lasciandolo privo di qualsiasi stabilità percettiva¹⁰⁴ (fig. 29).

Ennio Chiggio, dunque, elabora delle opere-oggetto capaci di modificare l'apprendimento e la fruizione artistica secondo le teorie della forma, dell'informazione e della meccanica quantistica. Le istanze teoriche sulla psicologia della forma confluiscono nella creazione di strutture percettive fondate sulla combinazione di segmenti sequenziali e ripetitivi¹⁰⁵.

¹⁰² G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; pp. 204-209.

¹⁰³ Dalla sezione “arte, alternanze bianco e nero 1964-2014” presente nel sito ufficiale <https://www.enniochiggio.it/> consultato il 9 ottobre 2022.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ Dalla sezione “biografia dell'artista” presente nel sito ufficiale <https://www.enniochiggio.it/> consultato il 9 ottobre 2022.

CAPITOLO IV. Dopo il Gruppo N: lo spazio dell'immagine

4.1. Oltre la pittura, oltre la scultura: l'ambiente-arte

Come sostiene Italo Mussa, l'ambiente o *environment* ha rappresentato un fenomeno di importante rilevanza all'interno delle ricerche visuali dei protagonisti dell'arte cinetica¹⁰⁶. «L'ambiente è uno spazio visuale (o “campo”) perfettamente progettato in cui lo spettatore, estraniato dal mondo “esterno”, si trova coinvolto in se stesso e le sue facoltà psico-percettive vengono sottoposte ad esercizi aventi sempre funzioni estetiche»¹⁰⁷. Con tale definizione si fa riferimento ad esperienze che hanno come obiettivo il superamento dell'opera d'arte intesa in senso tradizionale, ovvero come oggetto, verso uno sviluppo dell'opera aperta oltre i confini dello spazio¹⁰⁸.

La creazione di opere d'arte che si allargano verso l'ambiente ha origine già negli anni Venti dall'avanguardia sovietica, anche se i primi a cercare la continuità dello spazio sono i pittori futuristi¹⁰⁹.

¹⁰⁶ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Milano, Silvana Editoriale, 2004, p. 96.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 128.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 107.

L'atteggiamento ambientale trova rappresentanza anche tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Cinquanta nelle figure di Jackson Pollock e Lucio Fontana. Per quanto riguarda l'artista americano, però, si presenta solamente un'intenzione verso l'ambiente: grazie alle fotografie realizzate da Hans Namuth nello studio di Pollock, è possibile riconoscerlo all'opera mentre, nel dipingere il quadro, "entra" con i piedi sulla superficie della tela dipinta posta sul pavimento. In questo modo, Pollock affronta la componente ambientale rifiutando la bidimensionalità della tela¹¹⁰ «limitata ad una percezione verticale e muraria, per entrare in una superficie che funzioni orizzontalmente, dal basso e dall'alto, a soffitto, a muro e a pavimento»¹¹¹ (fig. 30).

Si può quindi affermare che il vero precursore di ciò che Germano Celant alla Biennale di Venezia del 1976 ha definito ambiente-arte, si riconosce in Lucio Fontana¹¹², in quanto procede con la costruzione vera e propria, reale, di ambienti spaziali¹¹³. Nel 1949 allestisce il suo *Ambiente spaziale a luce nera* alla Galleria del Naviglio di Milano¹¹⁴, «dove nello spazio buio illuminato a luce di Wood fluttuavano, appese, composizioni informali con colori fluorescenti»¹¹⁵ e «l'ampliamento

¹¹⁰ G. CELANT (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2020, p. 74.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 155.

¹¹³ G. CELANT (a cura di), *Ambiente/Arte...* cit; p. 74.

¹¹⁴ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T...* cit; p. 118.

¹¹⁵ *Ibidem*.

dinamico è dato dalla presenza del pubblico, la cui attività motoria rilevata dalla luce [...] si integra con gli elementi nello spazio»¹¹⁶ (fig. 31). Già nel *Manifesto bianco* scritto nel 1946, Fontana sostiene che il movimento abbia rimpiazzato le forme statiche¹¹⁷.

(...) La vita statica è scomparsa. La nozione di velocità è ormai una costante nella vita dell'uomo. L'era artistica dei colori e delle forme paralizzate è al suo termine. L'uomo diviene sempre più insensibile alle immagini statiche, prive di indizi di vitalità. Le antiche immagini immobili non soddisfano i desideri dell'uomo formatosi alla necessità dell'azione, a contatto con la meccanica, che gli impone un dinamismo costante. L'estetica del movimento organico subentra nell'esaurita estetica delle forme fisse. (...) Abbandoniamo la pratica delle forme d'arte conosciute ed abordiamo lo sviluppo di un'arte basata sull'unità di tempo e spazio¹¹⁸.

Nelle esperienze artistiche che hanno luogo alla fine degli anni Sessanta, dunque, l'ambiente che accoglie fisicamente lo spettatore supera l'idea del quadro delimitato dalla cornice, che invece propone un'abitabilità prettamente mentale. Si modifica la fruizione dell'arte, ancora di più quando gli ambienti diventano interattivi: l'osservatore in questo modo non è più solamente il contemplatore dell'opera¹¹⁹, ma

¹¹⁶ G. CELANT (a cura di), *Ambiente/Arte...* cit; p. 75.

¹¹⁷ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T...* cit; p. 62.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 96.

vive una vera e propria «esperienza polisensoriale, dove alla consueta lettura del dato visuale succede l'attesa dell'imprevisto»¹²⁰.

Esattamente come i lavori cinetici e programmati, l'ambiente si basa sull'accadimento e sull'esperienza: il tempo dell'opera coincide con quello reale che «scandisce l'azione dell'osservatore»¹²¹, il quale prosegue oltre la semplice comprensione dell'opera e mette in gioco la propria presenza¹²².

È possibile affermare che ancora prima della Body Art, gli artisti cinetici attraverso gli ambienti sperimentano il fare «sentire l'opera sulla propria pelle»¹²³, mettendo così in rilievo «il rapporto tra le diverse componenti visive, le tensioni, le torsioni, gli equilibri o disequilibri spaziali, là dove la luce assume un ruolo fondamentale e si dà come pura energia, in chiave fenomenica»¹²⁴, una serie di elementi che normalmente l'osservatore era abituato solamente ad ammirare sulle tele dei quadri¹²⁵.

Nel complesso, è proprio il lavoro di Fontana ad essere accolto positivamente dagli artisti dell'arte cinetica e programmata che, oltre ad analizzare il dinamismo ottico degli oggetti, iniziano a dedicarsi allo studio di spazi dove lo spettatore «viene

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ivi*, p. 90.

¹²² *Ivi*, p. 64.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ V. W. FEIERABEND, L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 102.

¹²⁵ *Ibidem*.

sollecitato e sottoposto a stimoli visivi e sonori in grado di alterare le sue facoltà psico-percettive»¹²⁶.

I primi ambienti cinetici e programmati che, inoltre, si presentano praticabili ed interattivi¹²⁷, vengono realizzati in occasione di mostre di importanza internazionale, quali “Nouvelle Tendance” a Parigi nel 1964, “Nove Tendencije 3” a Zagabria nel 1965 e “Kunst Licht Kunst” a Eindhoven nel 1966¹²⁸. Non mancano però le perplessità da parte del mondo dell’arte che ancora era legato ai tradizionali quadri e sculture, e che vedeva gli ambienti come semplici provocazioni, oltre al fatto che si riteneva fossero degli allestimenti che ben presto sarebbero stati tolti e dimenticati¹²⁹. Una maggiore approvazione di quello che successivamente viene definito ambiente-arte, avviene con l’inaugurazione della mostra “Lo spazio dell’immagine” il 2 luglio 1967 proprio in Italia, nella città di Foligno. Tra le mura gotiche di Palazzo Trinci prende vita uno dei fenomeni più discussi dell’arte contemporanea, attraverso la sola proposta di opere di tipo ambientale¹³⁰.

L’anno prima, in occasione della XXXIII Biennale di Venezia, Fontana recupera la poetica degli ambienti presentando l’*Ambiente ovale bianco*¹³¹, e alla mostra di

¹²⁶ B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L’occhio in gioco...* cit; p. 155.

¹²⁷ V. W. FEIERABEND, L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 102.

¹²⁸ B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L’occhio in gioco...* cit; p. 155.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 155-156.

¹³¹ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T...* cit; p. 118.

Foligno gli si rende omaggio proponendo come fulcro espositivo un rifacimento del suo *Ambiente spaziale a luce nera* realizzato nel 1949. Attorno, si diramano gli altri diciannove ambienti realizzati da artisti quali Fabro, Festa, Gilardi, Marotta, Mattiacci, Notari, Pascali, Pistoletto, Scheggi, dal Gruppo Mid, e dagli ex componenti dei gruppi N e T ormai sciolti¹³².

Il catalogo della mostra è curato, tra gli altri, da Celant, il quale distingue gli artisti programmati dei gruppi N, T e Mid che producono figure¹³³ utilizzando «i loro mezzi per condizionare l'ambiente (la stanza) e lo spettatore in esso»¹³⁴, dagli artisti oggettuali quali, per citarne solo alcuni, Festa, Pascali e Pistoletto che organizzano in figure¹³⁵ e «le loro forme godono di una strutturazione aperta»¹³⁶.

A questo proposito Celant parla di immagine che diventa spazio, coniando il termine im-spazio¹³⁷.

La ricerca visuale, nella sua tensione di divenire una forma, che si muove verso un'altra forma, per focalizzare l'osmosi e il passaggio dallo spazio visivo allo stadio spaziotemporale, ha condotto

¹³² B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 156.

¹³³ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T...* cit; p. 120.

¹³⁴ B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 157.

¹³⁵ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T...* cit; p. 120.

¹³⁶ B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 157.

¹³⁷ V. W. FEIERABEND, L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 102.

l'immagine dal significare lo spazio ad essere lo spazio, per rivivere empiricamente il passaggio da uno all'altro si è modificata per costituirsi come "im-spazio". [...] Collocati sull'asse di questo mutamento di senso sia di lettura che di progettazione gli artisti si sono posti il problema di come agire di fronte al sistema ambientale, non più considerato come spazio contenitore, ma come "campo" (Calvesi) di forse spazio-visuali. Ne sono scaturiti, per ora, due diversi modi, derivati dalle ricerche programmate e oggettuali, di organizzare e creare l'insieme ambientale. L'uno, di cui si fanno partecipi i programmatori italiani [...] è quello che considera l'im-spazio in modo che esso "produca figure" programmaticamente organizzate, dotate di un'articolazione centripeta, che abbia come fulcro della lettura-creazione lo spettatore, per "un'accentrazione" dei vettori visuali, che nel caso specifico tendono a identificarsi con moduli visuali. [...] L'altro tipo di intervento è quello di organizzare "in figure" le forme esistenti attraverso l'instaurazione di un nuovo senso. Il problema sorge dalla complessità di reperire, per ricrearle, le forme, che nell'ambito dell'"im-spazio" programmato rispondono a canoni astratti e che nel caso di questa seconda ricerca si ricollegano al panorama della civiltà dei consumi e dell'immagine. In quest'ambito, occupato dagli artisti oggettuali [...] le forme traggono senso non più dalla loro coordinazione, ma dalla sconnessione della loro funzionalità, sconnessione che deriva dalla loro "strutturazione aperta", sorta da una nuova diversa funzionalità, che si costituisce come nuova relazione intenzionale di intervento¹³⁸.

Attraverso questa riflessione, Celant rivela come la caratteristica degli ambienti programmati sia l'apertura allo spettatore attraverso l'interattività¹³⁹, ed è quindi

¹³⁸ Ivi, pp. 102-104 e G. CELANT, *L' "im-spazio"*, in U. APOLLONIO e G. C.

ARGAN e altri (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, Venezia, Alfieri, 1967, p. 20.

¹³⁹ V. W. FEIERABEND, L. MELONI, *Gruppo N. Oltre la pittura...* cit; p. 104.

possibile sostenere che «l'ambiente è conseguente a quel principio di apertura generato dalle opere programmate»¹⁴⁰.

4.2. *Gli ambienti di Ennio Chiggio*

Tra il 1967 e il 1970 Ennio Chiggio, soprattutto in collaborazione con Massironi, ma anche con Costa e Landi, e in un'occasione con alcuni membri del Gruppo T, progetta e realizza una serie di spazi ambientali e cinestetici.

4.2.1. *1967. Ambiente struttura S.C.S.C.*

Il primo ambiente viene progettato e allestito proprio in occasione della mostra “Lo spazio dell'immagine” a Foligno, in collaborazione con Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi¹⁴¹. Il visitatore entrando nello spazio deve deformarne la fissità attraverso il proprio corpo vivendo un'esperienza di «instabilità cromatico-percettiva»¹⁴².

L'ambiente è formato da due pareti di contenimento di forma semicircolare in «fogli di faesite tamburata su di un'armatura costituita di morali di legno»¹⁴³ dipinto, con all'interno delle fasce di colore magenta e cyan. La parte superiore dello spazio

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 282.

¹⁴² *Ivi*, p. 279.

¹⁴³ E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 157.

presenta «una tramezzatura di assicelle a cui sono appesi cavi di nylon di misure differenti che sorreggono tubi in PVC di colore cyan»¹⁴⁴. I tubi, di lunghezze diverse e posizionati in progressione, formano una sfera sospesa. Il fruitore può entrare nello spazio attraverso due aperture, e una volta entrato, è costretto ad alterare la stabilità dei tubi provocandone l'oscillazione con il proprio corpo¹⁴⁵. «Ad amplificare l'instabilità percettiva interviene il gioco di luci setacciate nei colori giallo, magenta e cyan, che collabora al mutamento della configurazione interna dell'ambiente»¹⁴⁶ (fig. 32).

4.2.2. 1968. *Aquatronic*.

Il secondo ambiente di Chiggio viene realizzato con Massironi in occasione della III Mostra Nazionale del Marmo a Carrara. Per capire il funzionamento e la costruzione di tale spazio è utile consultare la relazione scritta dal progettista dell'impianto, l'ingegnere Bertolini¹⁴⁷, riportata in parte di seguito.

Scopo dell'ambiente è «realizzare una serie di getti d'acqua [...] azionati da comandi collegati alle pedane, sulle quali il pubblico potrà camminare. L'effetto artistico richiesto è la realizzazione, per mezzo dei getti d'acqua, di figure e disegni geometrici che, essendo comandati direttamente dallo spettatore tramite la pedana,

¹⁴⁴ G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 282.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 155.

permettono allo stesso una partecipazione viva e reale all'intero complesso artistico. [...] Dal punto di vista tecnico [...] si è rivelata necessaria l'adozione di un sistema che permetta la temporizzazione del comando [della pedana]: l'apertura del getto avviene istantaneamente, mentre la sua chiusura si effettua automaticamente trascorso un certo numero di secondi dopo che lo spettatore ha abbandonato la pedana»¹⁴⁸. Per quanto riguarda il comportamento dei getti d'acqua che formano le figure geometriche, delle quali la più complessa è una doppia piramide a base quadrata alta circa 5 metri, è stato necessario attuare prima una fase sperimentale per ottenere determinate caratteristiche nei getti. Una serie di esigenze però limitate nella loro realizzazione in quanto, in base ad esse, il costo del progetto può aumentare¹⁴⁹ (fig. 33).

4.2.3. 1968. Percorso cinetico a ostacoli programmati

Si tratta dell'ultima opera firmata come gruppo dal milanese Gruppo T, realizzata in occasione della rassegna *Cinétisme-spectacle-environment* alla Maison de la Culture di Grenoble, in Francia. L'ambiente è progettato da alcuni componenti del collettivo quali Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi, ma anche da Chiggio, Enzo Mari e Massironi¹⁵⁰. «L'installazione, realizzata sulla scena mobile del teatro, è costituita da un anello rotante [...]. Le poltrone per il pubblico sono poste all'interno

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ L. MELONI, *Gli ambienti del Gruppo T...* cit; p. 161.

dell'anello, su di una platea circolare, che può anch'essa ruotare nei due sensi. Al di sopra dell'anello rotante sono stati appesi 15 pannelli fissi [...] in polistirolo espanso, in cui sono ritagliate sagome di figure umane diverse e in diverse posizioni. I fruitori salgono sull'anello che inizia a ruotare; per compiere il percorso devono passare attraverso i pannelli, assumendo le stesse posizioni delle tavole ritagliate. A ogni passaggio, vengono sottoposti a stimoli luminosi, sonori o tattili comandati da sensori disposti lungo il percorso»¹⁵¹ (fig. 34).

4.2.4. 1970. *Into soft*

Il terzo ambiente di Chiggio consiste in un percorso realizzato anche in questo caso in collaborazione con Massironi e allestito alla Pinacoteca di Arti Visive di Vienna nel 1971, un anno dopo la sua progettazione. Il percorso a reazione cinestetica è lungo 13 metri ed è composto da sei pedane unite in sequenza¹⁵². È realizzato con materiali diversi, quali «legno e poliuretano, rivestiti di tessuto uniforme in modo da non far percepire visualmente le differenze che in realtà il fruitore avrebbe sperimentato cinestheticamente non appena entrato all'interno dell'ambiente»¹⁵³. Sono stati quindi imballati dei solidi tridimensionali di varia consistenza per mettere «in

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² E. L. FRANCALANCI e U. SAVARDI (a cura di), *Ennio L. Chiggio...* cit; p. 159.

¹⁵³ *Ibidem*.

contraddizione le esperienze sensorie dello spettatore»¹⁵⁴ causandogli anche difficoltà motorie¹⁵⁵ (figg. 35-36).

4.3. *Nota sugli ambienti*

La poetica degli ambienti ha suscitato non poco clamore all'interno del mondo dell'arte contemporanea. A metà degli anni Settanta, la Biennale di Venezia è costretta a dare risposta ai vari fermenti causati dai movimenti che hanno preso vita nel 1968. L'attenzione viene spostata verso altri ambiti, quali l'architettura, il design, la danza¹⁵⁶. Per quel che «riguarda l'arte si è visto nel rapporto Arte-Ambiente il tema di ispirazione più congruo per le attività sia di ricerca che espositive»¹⁵⁷.

Il curatore della Biennale del 1976, Germano Celant, decide di analizzare il tema dell'ambiente-arte riproponendo le opere dilatate nello spazio realizzate, negli anni, dagli artisti delle avanguardie storiche. Dalle sue ricerche sono emersi diversi protagonisti: Giacomo Balla, Theo van Doesberg, Piet Mondrian, Wassily Kandinsky, Kurt Schwitters. Passando per Pollock e Fontana, si avvicina agli europei Pinot Gallizio, Yves Klein, Arman, e agli statunitensi Claes Oldenburg e Allan Kaprow.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ G. CELANT (a cura di), *Ambiente/Arte...* cit; p. 1.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Fino a giungere all'Optical Art degli anni Sessanta, protagonista delle riflessioni precedenti¹⁵⁸.

Le opere ambientali hanno ottenuto una notevole attenzione dopo la Biennale, tanto che diversi musei hanno ricostruito al loro interno alcuni *environment* storici. Ad oggi, tuttavia, non è ancora stato proposto alcun riconoscimento stabile alle opere appartenenti a questa tipologia: non esiste, infatti, un vero e proprio museo che espone esclusivamente porzioni o rifacimenti di ambienti¹⁵⁹.

Nonostante ciò, è possibile affermare che gli ambienti incuriosiscono, e non poco, molte persone: «a forza di frequentare le Biennali, il pubblico ha imparato ad attendersi la presenza di qualche ambiente alle mostre d'arte contemporanea, come se queste non siano del tutto esaurienti se non offrono quel disorientamento eccitato che si prova ad affacciarsi a tentoni in un box oscurato. [...] l'arte attuale dimostra che gli ambienti restano tra le modalità artistiche più attraenti e sperimentali»¹⁶⁰.

¹⁵⁸ *Ivi*, pp. 2-6.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

¹⁶⁰ B. L. CENERE, *Gli ambienti*, in G. BARTORELLI e altri (a cura di), *L'occhio in gioco...* cit; p. 155.

Conclusioni

Con la presente ricerca si è voluto indagare il rapporto tra l'arte e l'osservatore attraverso l'esperienza del Gruppo N. Gli artisti del collettivo padovano sono stati tra i primi a superare il concetto tradizionale di opera d'arte contemplata, in favore di opere che potessero essere fruite dall'individuo.

Centrale nel lavoro del gruppo sono state le illusioni ottico-cinetiche determinate dal movimento e dalla percezione del singolo soggetto che entra in relazione con l'opera: l'immagine cambia in base alla posizione assunta da chi la osserva, andando oltre l'unicità della rappresentazione e dell'interpretazione. L'opera d'arte è così soggetta al tempo dello sguardo e del presente, e non rimane limitata al tempo dell'arte all'interno di una dimensione colta.

Un'analisi più dettagliata è stata riservata alle opere realizzate da Ennio Chiggio. Durante la sua permanenza all'interno del gruppo, l'artista offre diverse versioni delle "interferenze e rifrazioni luminose", scatole di legno con retini di metallo caratterizzati da trame circolari, quadrate e verticali sovrapposte. La sovrapposizione di tali elementi insieme alla componente luminosa presente all'interno delle scatole, offre una nuova tipologia di opera in grado di creare effetti ottici che stimolano lo spettatore ad osservare l'oggetto per un periodo prolungato. In questo modo, è

possibile cogliere ogni variazione data dai diversi punti di vista attraverso cui la scatola luminosa può essere osservata. Un effetto ottico che si amplifica quando Chiggio aggiunge ai suoi cubi luminosi dei vetri a maglia quadrata che distorcono ed accentuano gli impulsi luminosi: in tal modo l'illusione ottica varia ad ogni più piccolo movimento del fruitore.

Anche in occasione della mostra del 1962 Chiggio espone un'opera dove il ruolo del fruitore è centrale. L'aspetto del suo *Bispazio instabile* cambia proprio grazie all'intervento dello spettatore che fa ruotare la scatola variando la posizione delle sfere che, in questo modo, compongono continuamente delle forme e figure diverse, le quali, inoltre, non si ripresenteranno mai uguali.

Si può quindi affermare che, grazie a queste esperienze, nel corso degli anni Sessanta l'opera d'arte così come era conosciuta, è cambiata: essa non è più statica, ma offre di volta in volta possibilità di visione sempre differenti.

Lo studio della percezione visiva dell'uomo prosegue anche nelle opere che Chiggio realizza in seguito alla separazione del Gruppo N. Le immagini proposte si legano agli studi della psicologia della percezione svolti dai più importanti psicologi dell'Università di Padova. Attraverso trasparenze e margini non totalmente definiti, Chiggio sfida e invita l'occhio dell'osservatore a cogliere l'interezza dell'immagine proposta, nonostante non sia del tutto delineata.

Successivamente allo scioglimento di quasi tutti i gruppi artistici protagonisti dell'arte cinetica e programmata, si diffonde il fenomeno degli ambienti, o *environments*, attraverso il quale si sperimenta un ulteriore e maggiore coinvolgimento dello spettatore. Con gli ambienti, il visitatore è invitato ad entrare

con l'intero corpo all'interno di uno spazio che lo estranea dal mondo esterno, e in questo modo vive una vera e propria esperienza durante la quale le sue facoltà psicoperceptive sono continuamente stimolate. Ancora di più, il tempo dell'arte coincide con il tempo del presente. E' possibile sostenere, dunque, che il fenomeno degli ambienti nasce come diretta conseguenza delle opere cinetiche e programmate.

Ennio Chiggio progetta e realizza una serie di ambienti in collaborazione con alcuni ex componenti del Gruppo N. Colui che entra all'interno dei suoi ambienti è costretto a modificarne la forma per poter attraversarli, o ancora, si trova in una condizione di difficoltà fisica data dal materiale con cui sono costruiti. In una situazione di questo tipo, il fruitore degli ambienti si trova a vivere l'esperienza direttamente sul e con il proprio corpo.

In seguito alle diverse considerazioni affrontate nel corso di questo elaborato, si può affermare che le esperienze artistiche gli anni Sessanta sono state fortemente caratterizzate da un aspetto interattivo, partecipativo ed immersivo che si ritrova tutt'oggi, attraverso nuovi mezzi, nelle proposte più recenti dell'arte contemporanea. Le forme d'arte che richiedono l'intervento e la partecipazione da parte del visitatore del museo o della mostra, suscitano ogni giorno grande interesse nel pubblico che, nonostante l'epoca, vede tali esperienze ancora come delle novità.

Il Gruppo N ha avuto una storia e un'attività artistica piuttosto breve, motivo per cui, tra gli altri, l'arte cinetica e programmata è stata per lungo tempo poco considerata da critici e curatori. In seguito alla documentazione e alle ricerche emerse in tempi più recenti, è necessario oggi riconoscere il giusto valore storico, artistico e culturale che

questo periodo ricco di nuove proposte e sperimentazioni ha offerto, influenzando anche le esperienze artistiche attuali.

IMMAGINI



1. Gruppo N nello studio di Piazza Duomo, Padova, 1964



3. GRUPPO N, Mostra del pane, 1961



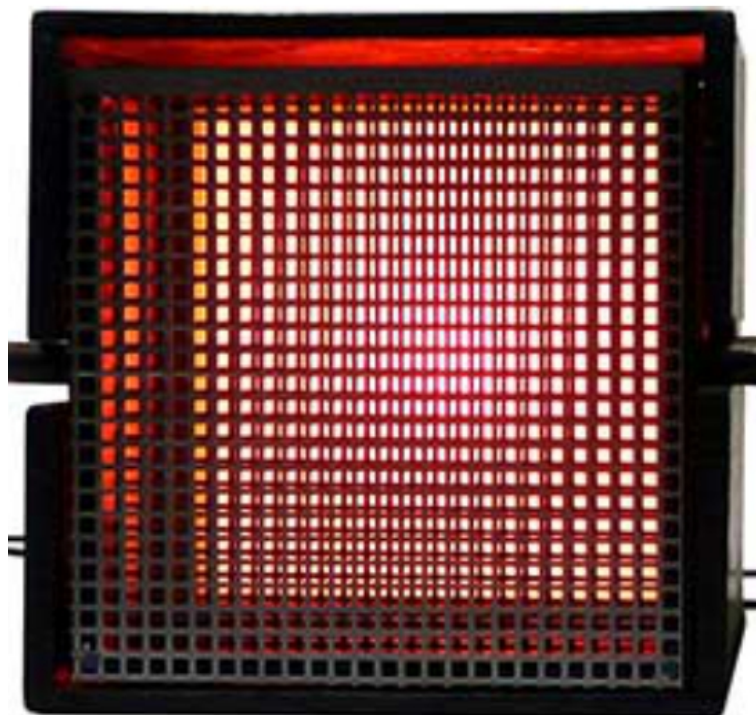
2. GRUPPO N, Mostra chiusa, nessuno è invitato a intervenire, 1960



4. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza luminosa 1*, 1961, retino metallico, box di legno e fonte luminosa, 20 x 20 x 20 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



5. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza luminosa 2*, 1961, retino metallico, box di legno e fonte luminosa, 20 x 20 x 20 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



6. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza e rifrazione luminosa I*, 1961, retino metallico, box di legno e fonte luminosa, 10 x 10 x 10 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



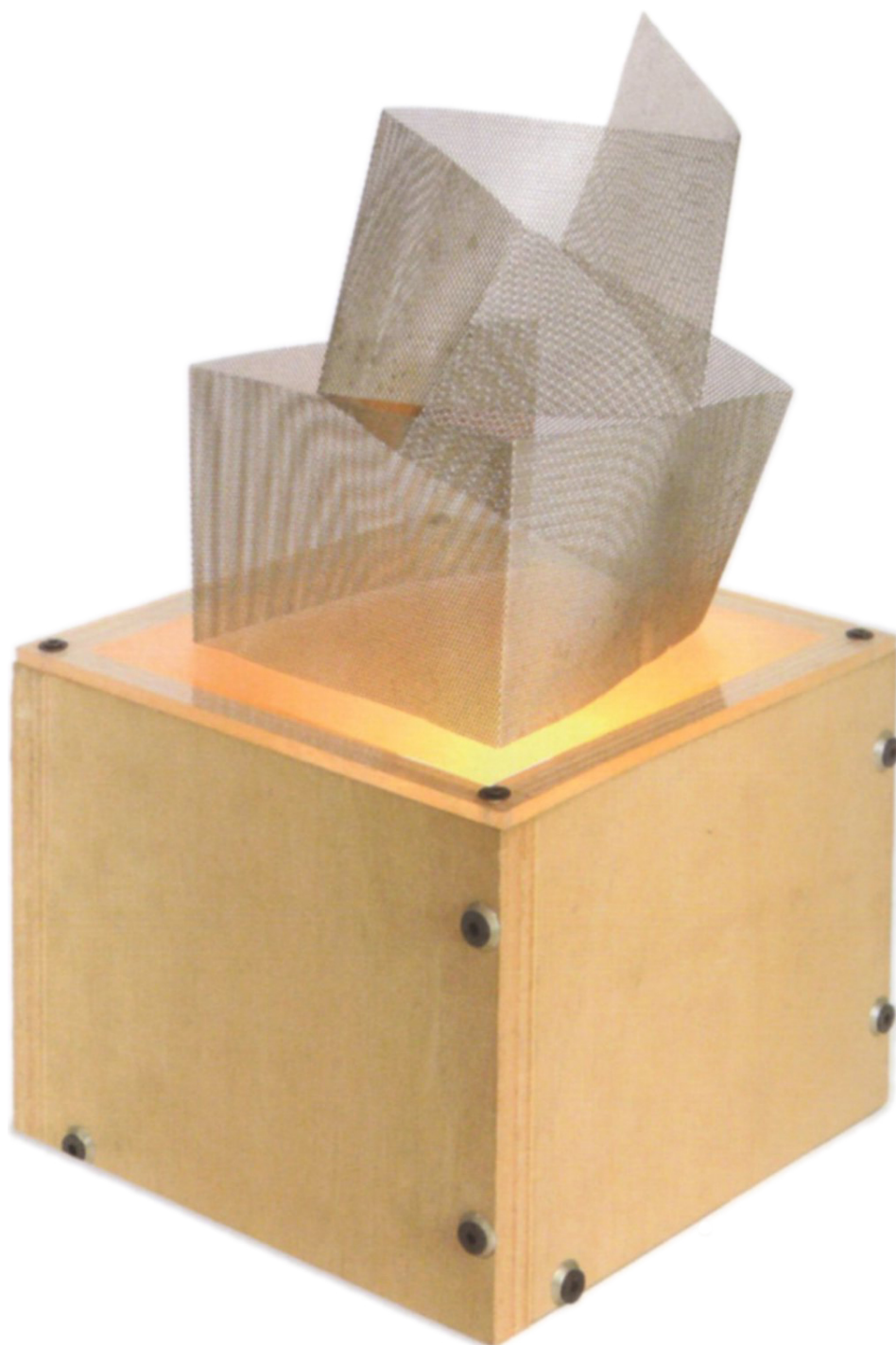
7. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza e rifrazione luminosa I*, 1961, retino metallico, box di legno e fonte luminosa, 10 x 10 x 10 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



8. ENNIO L. CHIGGIO,
Interferenza luminosa 1, 1960-1961,
rete metallica con base di legno e
sorgente luminosa, 24 x 24 x 50,
Padova, archivio Ennio L. Chiggio



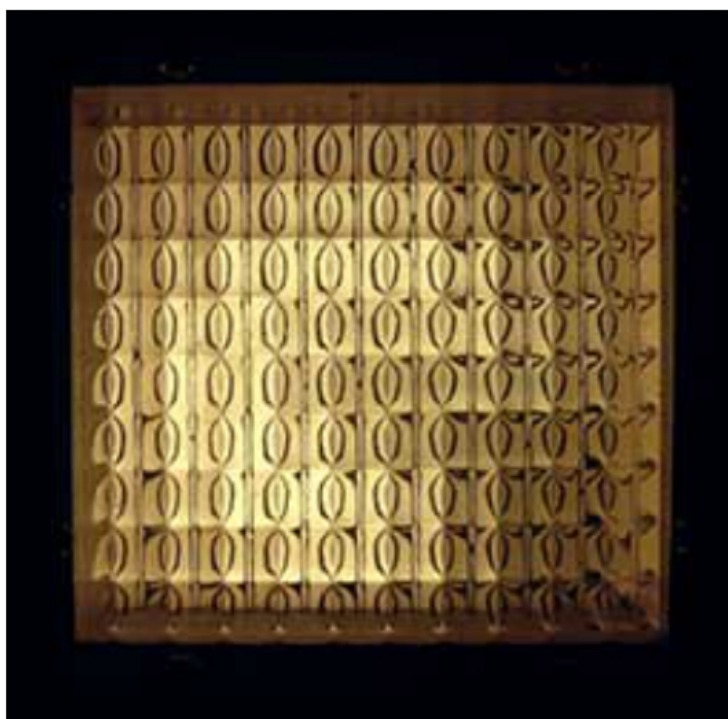
9. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza luminosa 2*,
1960-1961, rete metallica con base di legno e
sorgente luminosa, 18 x 18 x 35 cm, Padova,
archivio Ennio L. Chiggio



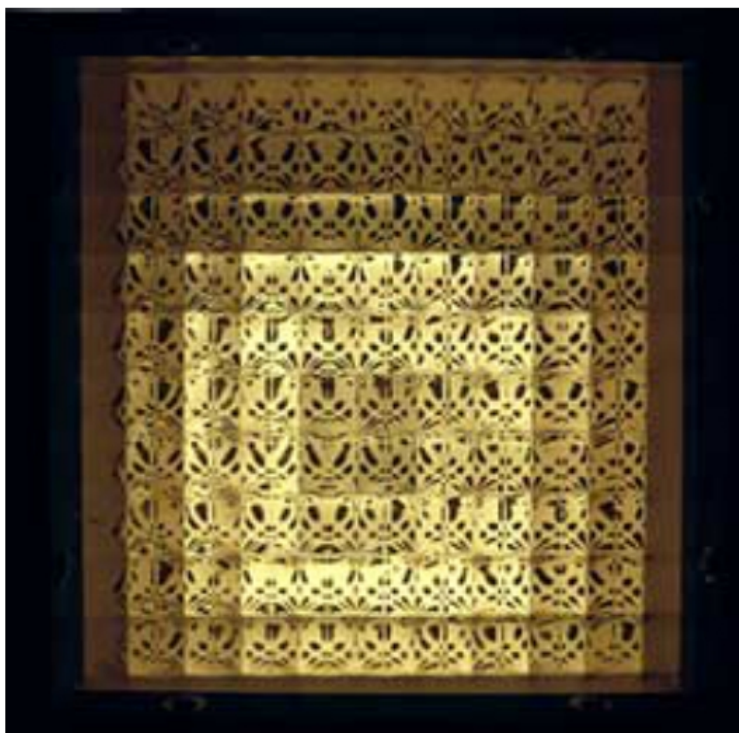
10. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza luminosa 3*, 1960-1961, rete metallica con base di legno e sorgente luminosa, 22 x 20 x 20 cm circa (esclusa la base), Padova, archivio Ennio L. Chiggio



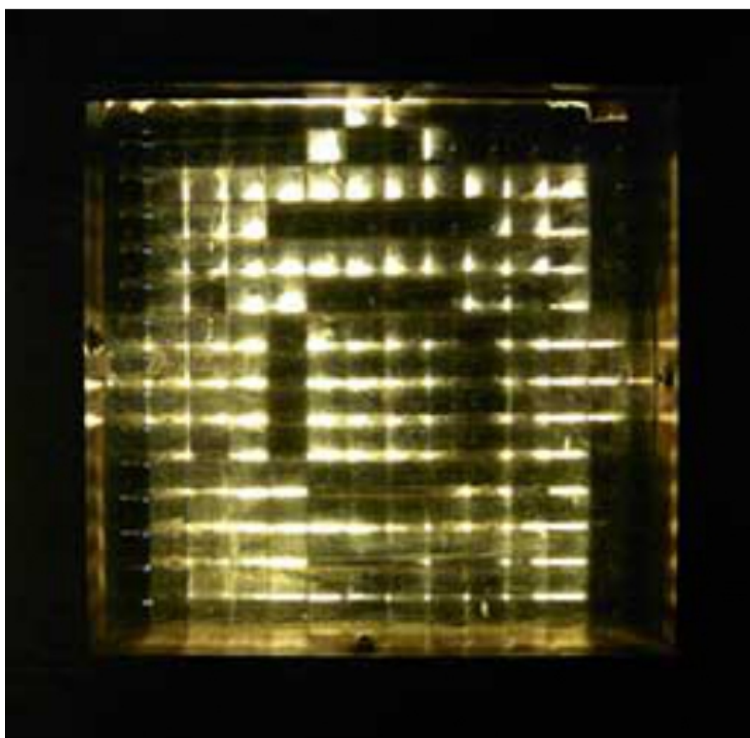
11. ENNIO L. CHIGGIO, *Interferenza e rifrazione luminosa I>4*, 1961, vetro diottrico, fonte luminosa e box di legno 24 x 24 x 22 cm (ciascun elemento), Padova, archivio Ennio L. Chiggio



12.



13.



14.



15. ENNIO L. CHIGGIO, *Strutturazione di quadrato*, 1960-1961, 10 lastre di vetro molato con base luminosa, 30 x 10 x 10 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



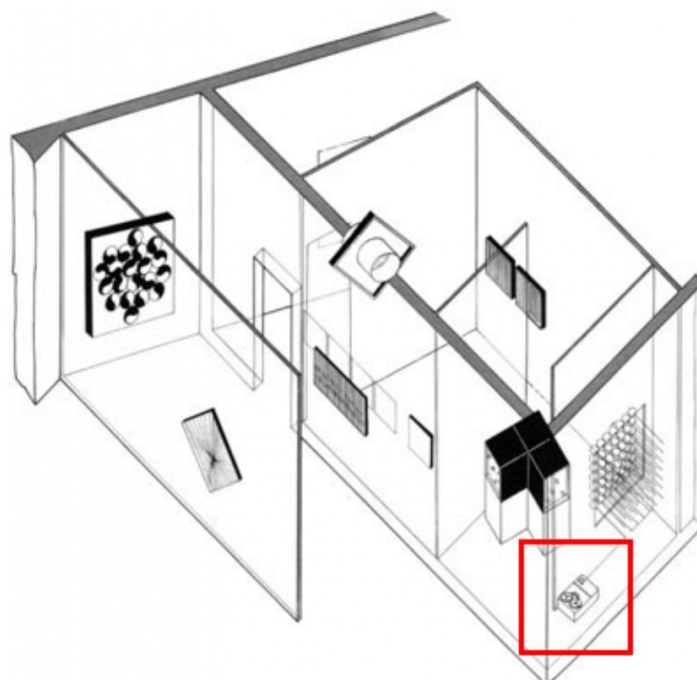
16. ENNIO L. CHIGGIO, *Quadrati spaziali*, 1961, struttura di legno, cavo di poliestere, distanziatori di gomma, 30 x 30 x 1 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



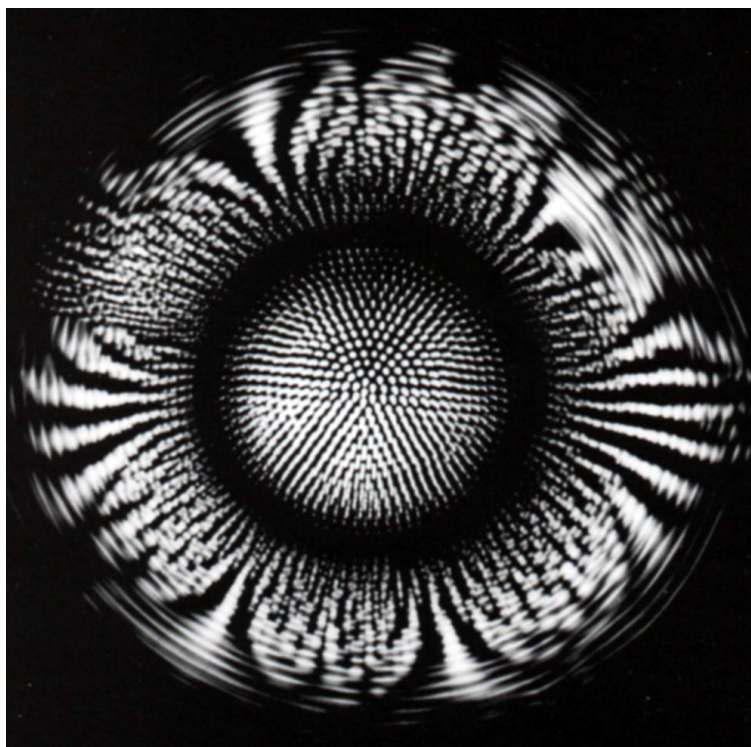
17. GRUPPO N / ENNIO L. CHIGGIO esecuzione,
Bispazio instabile, 1962-2015, sfere di celluloid
bianche e rosse, plexiglas, contenitore di legno, base
di acciaio, 55 x 30 x 57 cm, Padova, archivio Ennio
L. Chiggio



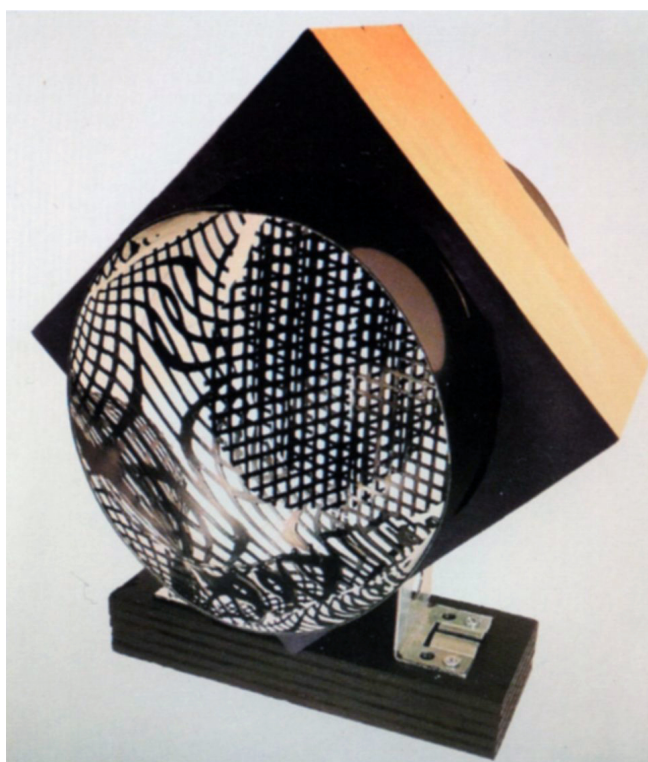
18. ENNIO L. CHIGGIO, TERESA RAMPAZZI, *Ambiente 64*, 1964, file digitale, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



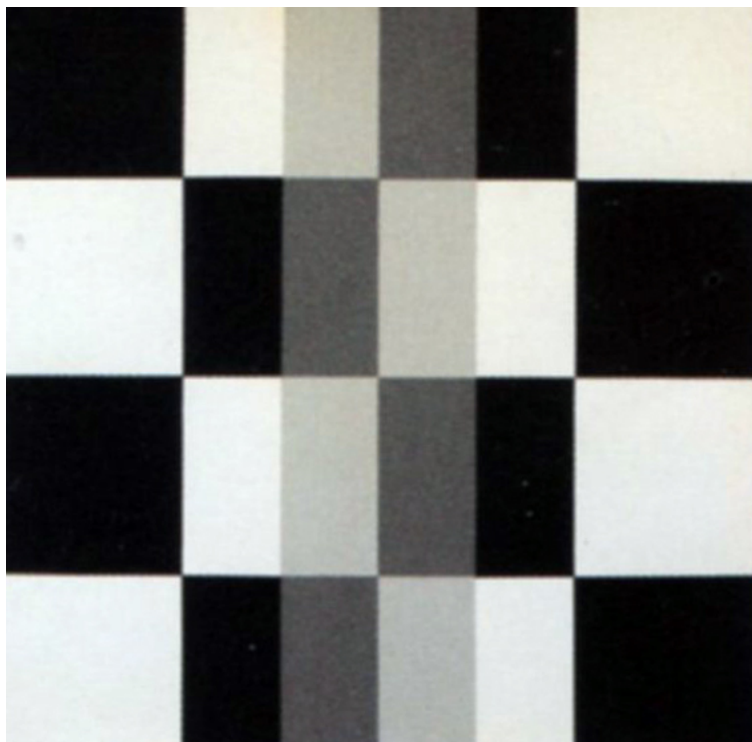
19. Ricostruzione grafica delle sale riservate al Gruppo N alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia con riconoscimento della posizione di *Ambiente 64*



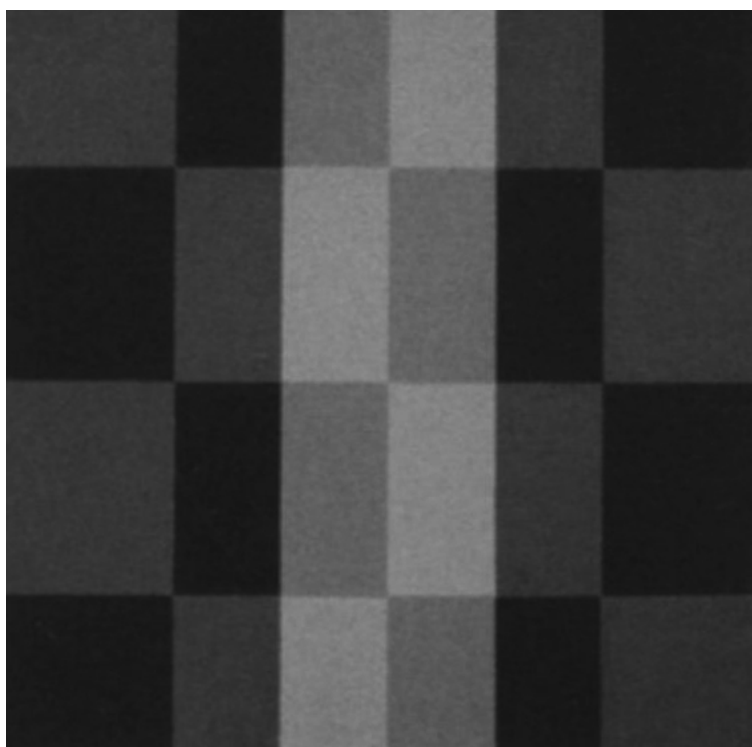
20. GRUPPO N / EDOARDO LANDI
esecuzione, *Struttura ottico-dinamica o
Oculare*, 1963



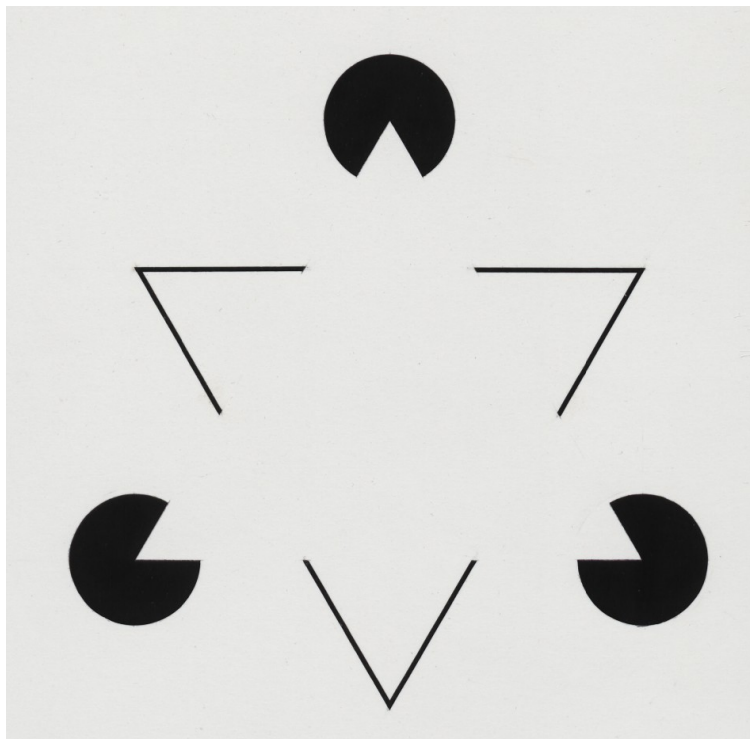
21. ENNIO L. CHIGGIO, modellino dell'opera
Struttura ottico-dinamica o Oculare, 1963



22. Materiali sperimentali contenuti in
“Miscellanea donazione Claudia Metelli”,
30 x 30 circa (ciascun elemento), Padova,
Università degli Studi, Biblioteca Centrale di
Psicologia Fabio Metelli - Fondo Metelli



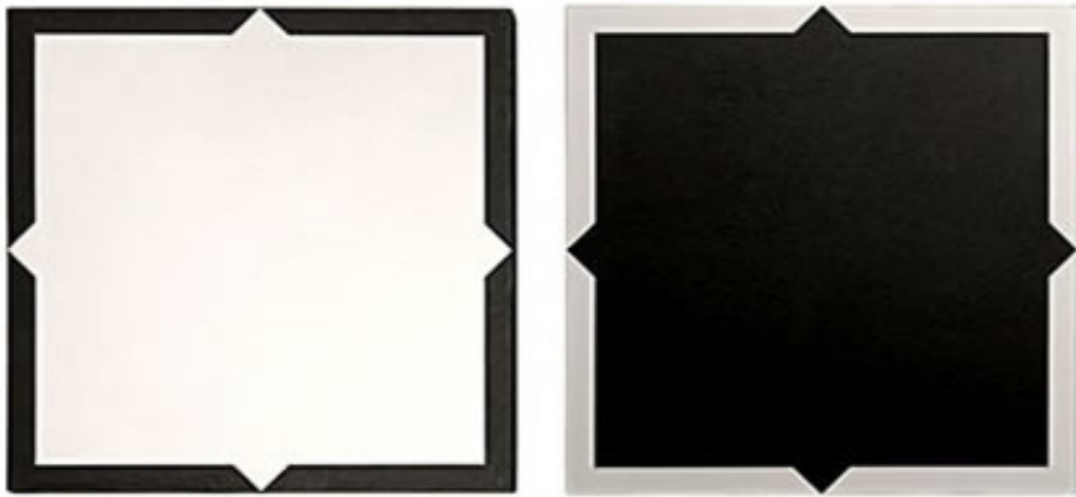
23.



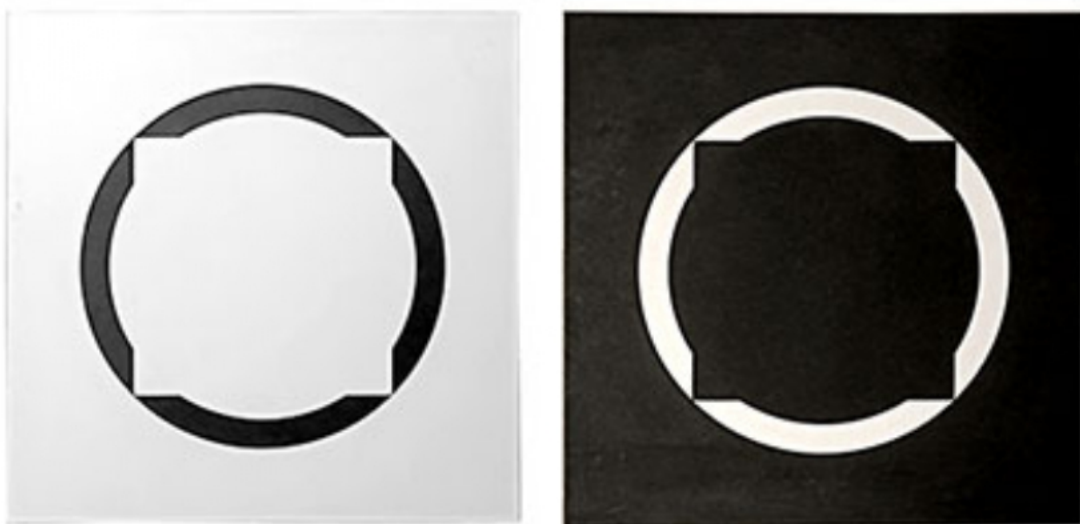
24. GAETANO KANIZSA, *Triangolo di Kanizsa*, 1955, riproduzione, Trieste, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze della Vita



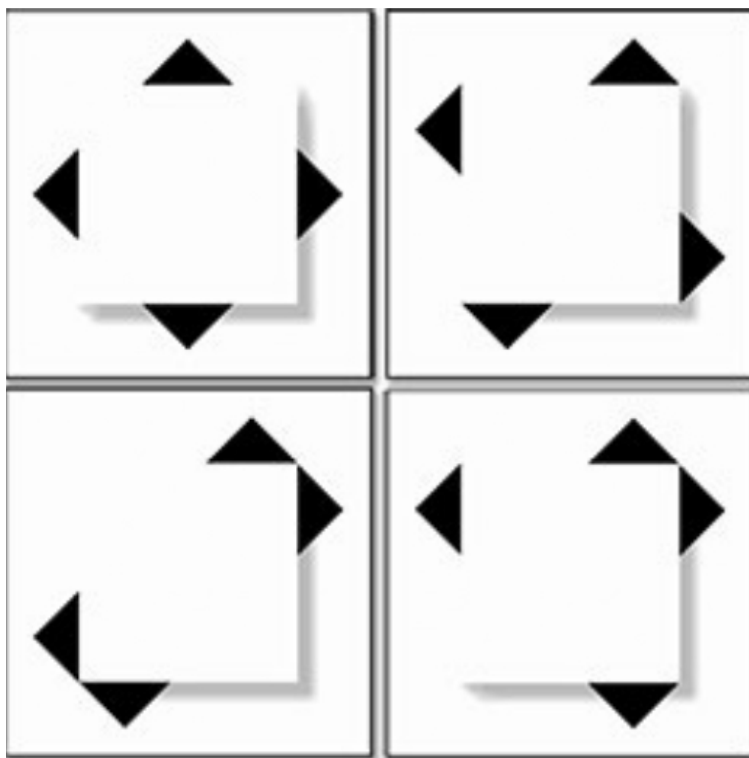
25. ENNIO L. CHIGGIO, *Configurazione Kanizsa Homage*, 1960-2008, lamiera di acciaio inox incise a laser, cornice di legno, 12 x 12 x 8 cm (ciascun elemento), Padova, archivio Ennio L. Chiggio



26. ENNIO L. CHIGGIO, *Margini (studi)*, 1979, collage di tessere di cartoncino su tavola, 30 x 30 x 3,5 cm (ciascun elemento), Padova, archivio Ennio L. Chiggio



27.



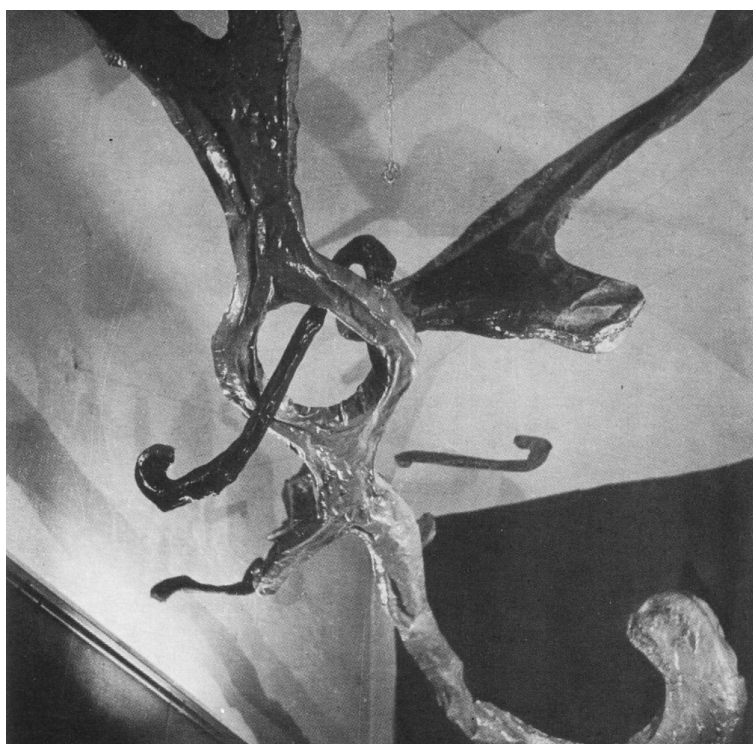
28. ENNIO L. CHIGGIO, *Quadrato a margini mobili*, 1978, struttura di legno dipinto acrilico e cerniere di scorrimento, 60 x 60 x 5 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



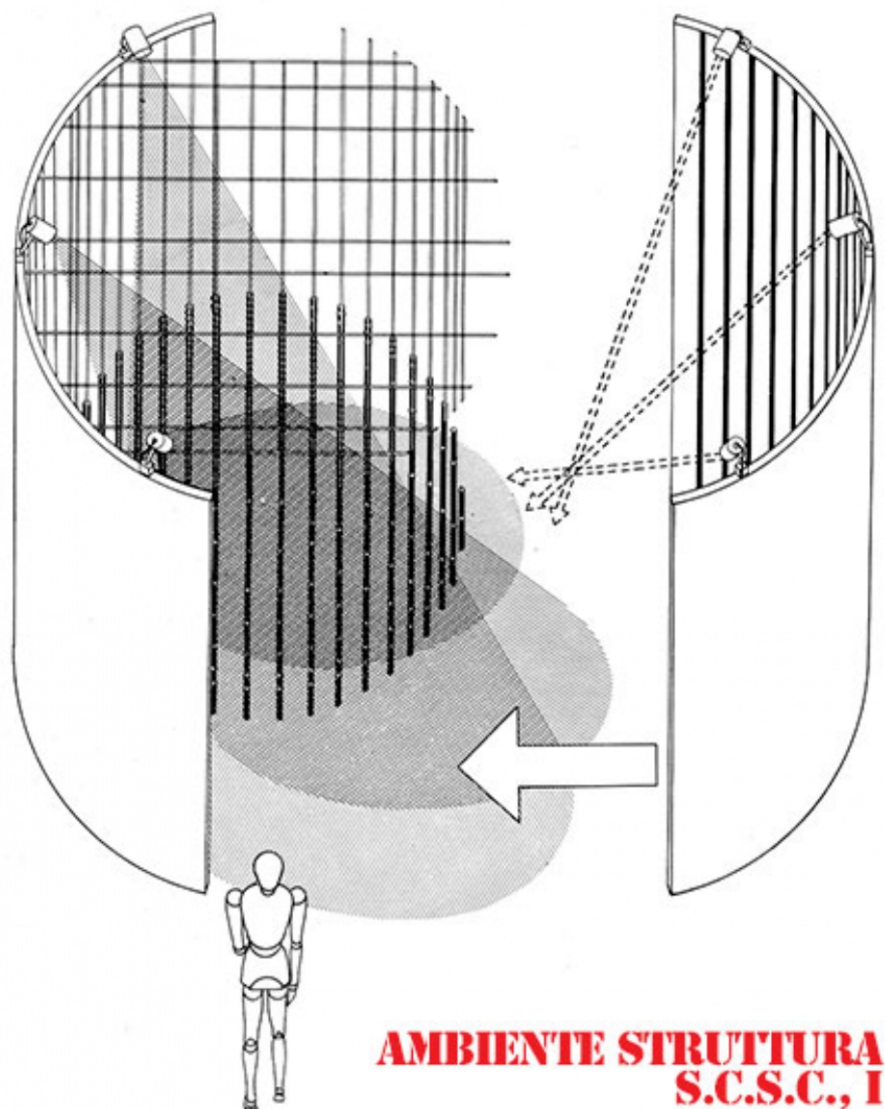
29. ENNIO L. CHIGGIO, *Incrocio circolare BN*, 1966, acrilico su legno, 40 x 4,5 cm, Padova, archivio Ennio L. Chiggio



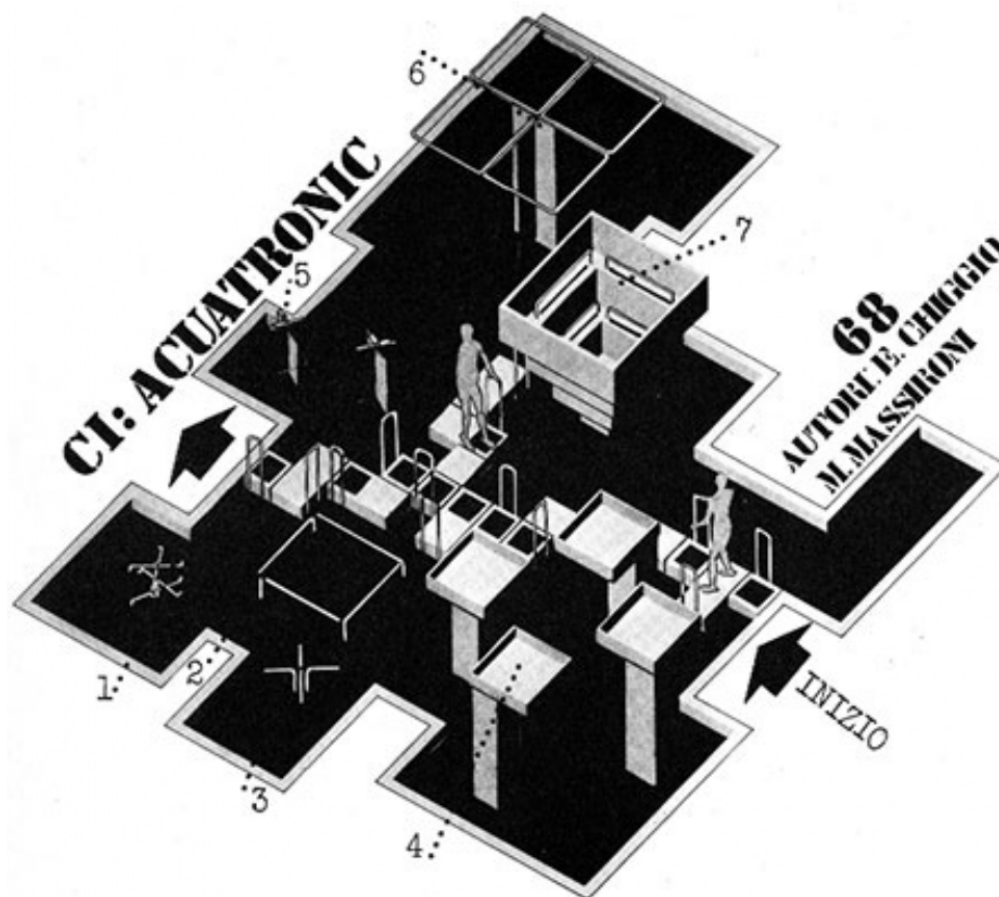
30. Jackson Pollock nel suo studio, 1950 circa



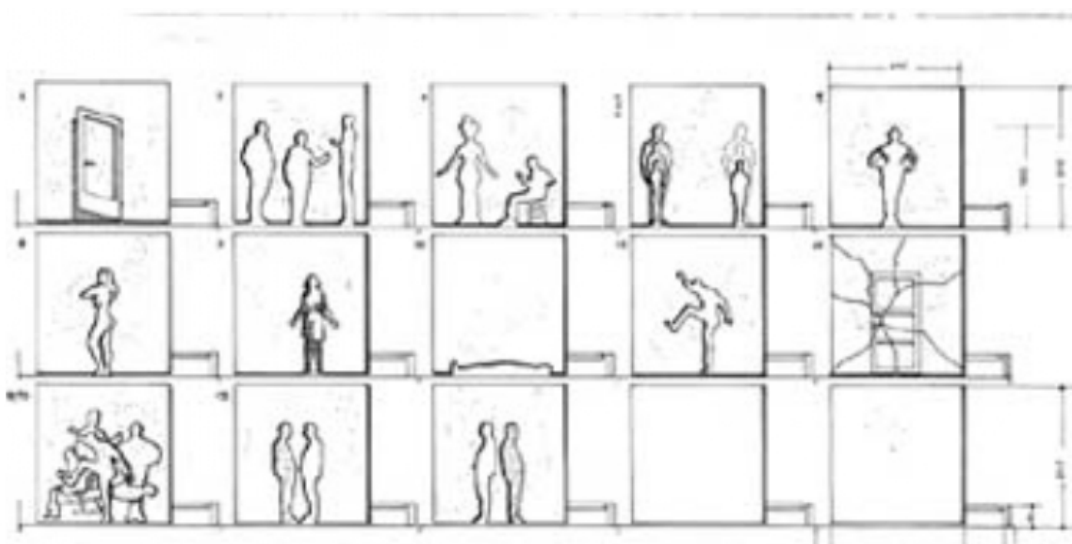
31. LUCIO FONTANA, *Ambiente spaziale a luce nera*, 1949, Galleria del Naviglio, Milano



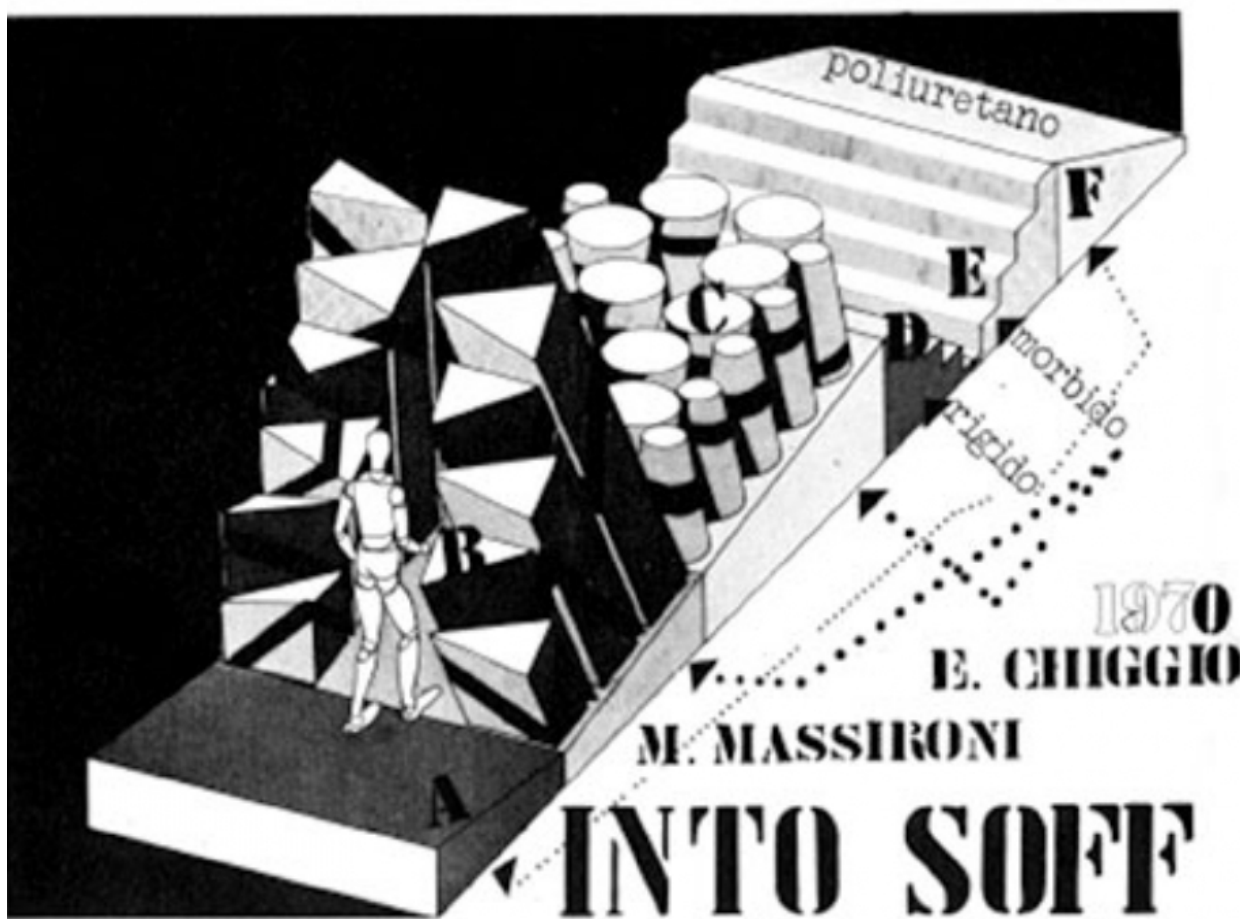
32. GRUPPO N / ENNIO L. CHIGGIO, TONI COSTA, EDOARDO LANDI, MANFREDO MASSIRONI
esecuzione, *Ambiente struttura S.C.S.C.*, 1967,
(ricostruzione 2022), tubi in PVC verniciati, struttura di
legno, lampade, programmatore, 3 x 3 x 3 m



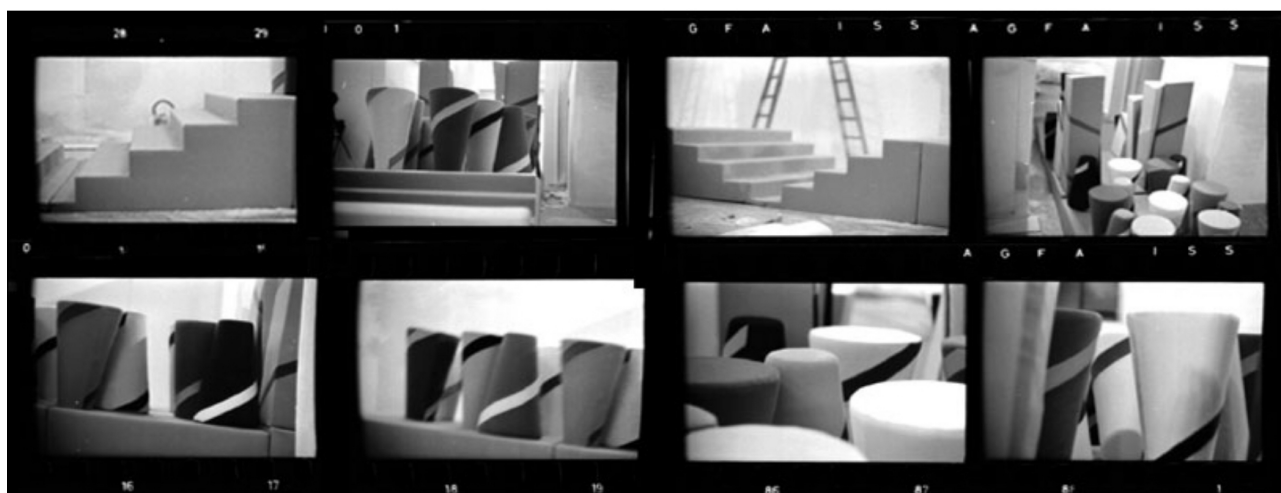
33. ENNIO L. CHIGGIO, MANFREDO MASSIRONI,
Aquatronic, 1968, (disegno assonometrico), marmo grigio di
 Carrara, autoclave, distributori, elettrovalvole con centralina e
 ugelli, 12 x 15 x 3 m, Carrara



34. ENNIO L. CHIGGIO, MANFREDO MASSIRONI, ENZO MARI,
 GRUPPO T, *Percorso cinetico a ostacoli programmati*, 1968, Grenoble



35. ENNIO L. CHIGGIO, MANFREDO MASSIRONI, *Into soft*, 1970, (disegno assonometrico), poliuretano, tessuto e legno, 13 x 2 x 4 m, Vienna



36. Interno e struttura *Into Soft*, 1970, Vienna

BIBLIOGRAFIA

APOLLONIO U. e altri (a cura di), *Lo spazio dell'immagine*, Venezia, Alfieri, 1967.

ARNHEIM R., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2000¹⁵.

BARILLI R., *Informale Oggetto Comportamento. La ricerca artistica negli anni '50 e '60*, I, Milano, Feltrinelli, 2016⁴.

BARTORELLI G. e altri (a cura di), *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, Milano, Silvana Editoriale, 2022.

BORAGINA F., *Il convegno di Verucchio del 1963 e il dibattito critico nel mondo dell'arte contemporanea*, in F. FERGONZI e F. TEDESCHI (a cura di), *Arte italiana 1960-1964. Identità culturale, confronti internazionali, modelli americani. Atti della giornata di studi*, Milano, Museo del Novecento e Gallerie d'Italia - Piazza Scala, 25 ottobre 2013.

CALÒ C. S., *Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli anni Sessanta tra rivoluzione e contestazione*, in «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», III, 2, 2013, pp. 199-227.

CELANT G. (a cura di), *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2020.

CHIGGIO E. L., *Alternanze dinamiche*, Siena, Cambi, 2011.

CHIGGIO E. L. e M. SABBION, *Lumen*, Milano, Peruzzo, 2017.

CHIGGIO E. L., *Una linea sonora lunga una vita*, in «Musica/Tecnologia», I, 2007, pp. 247-252.

FEIERABEND V. W. e MELONI L., *Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, Milano, Silvana Editoriale, 2009.

FRANCALANCI E. L. e SAVARDI U. (a cura di), *Ennio L. Chiggio. Dislocamenti Amodali. Ricerche 1957-2011*, Milano, Electa, 2011.

MELONI L., *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

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

MENEGUZZO M., *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Monza, Johan & Levi, 2012.

MUSSA I., *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Roma, Bulzoni, 1976.

PAVAN P., *Il gruppo "Enne", un'avanguardia padovana*, in «Padova e il suo territorio», 2011, pp. 25-29.

PEGORARO S. e SARDELLA F., *Ennio L. Chiggio/Edoardo Landi. Oscillazioni percettive*, Siena, Cambi, 2017.

PREVITI M., *Il Gruppo Enne alla XXXII Biennale d'Arte di Venezia*, in «Padova e il suo territorio», XXXV, 205, 2020, pp. 41-44.

PREVITI M., *In ricordo di Ennio Ludovico Chiggio*, in «Padova e il suo territorio», XXXV, 208, 2020, p. 64.

PREVITI M., *Opere moltiplicate, opera aperta. Serialità e anonimato nelle ricerche cinevisuali degli anni Sessanta*, in «Venezia Arti», Venezia, Edizioni Ca' Foscari, XXX, 2021, pp. 97-113.

RIVA V., *I gruppi dell'arte cinetica e programmata negli anni '60*, in S. CORTINA (a cura di), *Dadamaino. Gli anni '50 e '60, la capacità di sognare*, Milano, Galleria Cortina Arte, 2010, pp. 93-97.

SIENA P. L. e HAPKEMEYER A., *Enne & Zero Motus etc*, Bolzano, Museion, 1996.

VERGINE L., *Arte programmata e cinetica 1953-1963. L'ultima avanguardia*, Milano, Mazzotta, 1983.

ZATTRA L., *Interdisciplinarietà, collaborazione, didattica e diffusione a Torino (1963), Firenze (1964) e Padova (1965)*, in A. VALLE e S. BASSANESE (a cura di), *Enore Zaffiri. Saggi e materiali*, Venezia, Dip. Arti e Design Industriale Università IUAV di Venezia, 2014, pp. 85-107.

SITOGRAFIA

BALDINI E., *Geometrismo e movimento*, in «Aperto. Bollettino del Gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna», IV, Bologna, 2017, www.academia.edu.

BORAGINA F., *I Convegni di storia e critica d'arte in Italia negli anni Sessanta*, 2014, www.academia.edu.

GOLAN R., *La doppia scommessa dell'Italia dalla "sintesi delle arti" all'opera aperta*, in «Il caffè illustrato», Roma, Gangemi, 2006, pp. 60-72, www.academia.edu

IANNUZZI I. e MEOLA F., *La critica rivaluta il Gruppo N*, 2018, www.ilsole24ore.com.

MASINI L. V., *Arte programmata*, in «Domus», n. 422, 1965, www.munart.org.

PREVITI M., *Il Gruppo N e i Novissimi. Poesia esposta e teatro d'avanguardia a Padova*, in «Rossocorpolingua», V, 3, 2022, pp. 9-26, www.academia.edu.

Sito ufficiale di Ennio Ludovico Chiggio, www.enniochiggio.it

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato, desidero ringraziare tutte le persone che mi sono state vicine durante il mio percorso universitario.

Un sentito ringraziamento al professore Guido Bartorelli, relatore di questa tesi, per la disponibilità e la precisione che mi ha offerto durante il periodo di stesura, e per le preziose conoscenze che mi ha trasmesso in questi anni.

Un grande grazie ai miei genitori, in particolare, grazie a mia mamma per la pasta al pomodoro preparata alle sette di mattina e per le merende nello zaino, e grazie a mio papà per avermi accompagnata ed essere venuto a prendermi alla stazione dei treni a tutti gli orari possibili.

Grazie a loro, ma anche ai miei fratelli Daniele e Nico, per il costante sostegno, la fiducia e le risate.

Ringrazio di cuore Vincenzo, soprattutto per avermi incoraggiata nella scelta di questo percorso, ma anche per i consigli, i sorrisi e per il tempo che mi dedica per risolvere i miei sempre più frequenti disastri con la tecnologia. Grazie per sostenermi ed esserci sempre.

Un ringraziamento speciale a Gilda e Antonio, sempre pronti ad aiutarmi e che mi hanno accolta con grande affetto fin dal primo giorno.

Grazie alle mie amiche di sempre, Nicoletta e Alessia, con le quali sono cresciuta, fino a raggiungere insieme i primi traguardi importanti. Grazie per essere sempre con me.

Ad un'amica ritrovata, Elisa, che mi sa ascoltare, dare un consiglio e farmi vedere le cose da un altro punto di vista.

Alle mie compagne in questa avventura, Chiara e Angelica, senza le quali questo percorso non sarebbe stato lo stesso.

Un grazie infinito alle mie compagne dello staff Visit Unipd, e in particolare alla mia tutor Lucia Lionello per la fiducia che mi ha dato fin dall'inizio, regalandomi un'esperienza che mi ha fatto crescere e che porterò sempre nel cuore.

