



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI

Corso di laurea triennale in

Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale:

MOSTRA "ORDITI DELLA RAZIONALITÀ" ALLA FONDAZIONE PERUZZO E
ANALISI SULL'ESPOSIZIONE ARTISTICA

EXHIBITION "WARPS OF RATIONALITY" AT THE PERUZZO FOUNDATION AND
ANALYSIS ON THE ARTISTIC EXPOSURE

Relatore: Prof. Guido Bartorelli

Laureanda: Egle Livrari

Matricola: 2046268

Anno accademico 2023/2024

Gli artisti di questa nuova tendenza definita Optical Art sostenevano che:
“Solo chi ha paura è capace di avere il coraggio”

Introduzione	7
La Fondazione Peruzzo nel tempo	10
Introduzione alla Fondazione	10
Profilo storico: il complesso di San Nicolò e la chiesa di Sant’Agnese	12
I diversi profili architettonici	14
La sede della Fondazione oggi	17
Le Mostre	21
Esther Stocker e la sua arte	21
Introduzione alla mostra “Uno scenario mentale”	25
Introduzione alla mostra “Orditi della razionalità”	29
Edoer Agostini e il Museo “Umbro Apollonio”	33
Il Museo Umbro Apollonio	34
Un po’ di storia su Umbro Apollonio	36
Il Fondo Verifica 8+1	40
Un po’ di storia sull’ Associazione Verifica 8+1	42
Artisti presenti alla Fondazione Peruzzo	47
Fernard Léger	47
Alberto Biasi.....	50
Il Gruppo N	51
Dadamaino.....	54
Paolo Scheggi.....	57
Ferruccio Gard.....	59
Josef Albers	61
Artisti presenti al Museo civico d’Arte Contemporanea “Umbro Apollonio”	64
Gaetano Kanizsa	64
Horacio Garcia Rossi	66
Sara Campesan	68
Julio Le Parc.....	70
Franco Costalonga.....	72
Celestino Facchin	74

Eduardo Jonquière	76
Conclusioni	80
Iconografia	84
Bibliografia	94

Introduzione

L'oggetto di ricerca di questa tesi è l'approfondimento su due mostre sull'arte ottica che si sono tenute da novembre 2023 a marzo 2024 in uno dei luoghi più unici a Padova, dedicato all'arte contemporanea. Questo ambiente, molto particolare e con una storia interessante, è curato dalla Fondazione Peruzzo, un'istituzione no profit, che dal 2015, grazie al suo fondatore Alberto Peruzzo, riesce a favorire la diffusione dell'arte contemporanea in questa città. La chiesa sconsacrata di Sant'Agnese è stata una scommessa sulla quale l'imprenditore ha puntato come recupero del patrimonio artistico, favorendo una maggiore conoscenza dei monumenti storici di Padova ai cittadini. La mission della Fondazione è far avvicinare gli spettatori all'arte contemporanea e quindi ospita spesso mostre e allestimenti d'arte. Andando a visitare alcune di queste mostre, su suggerimento del mio Professore d'arte, Professore Guido Bartorelli, che mi ha permesso di aprire i miei orizzonti di conoscenza, sono rimasta particolarmente colpita dall'esposizione: "Orditi della razionalità", che presentava una serie di opere d'arte di artisti di fama nazionale e internazionale, provenienti da diversi luoghi come: collezioni private, musei civici, e dalla Fondazione stessa. Tutte le opere degli artisti presenti hanno avuto come fattore comune l'adesione all'Optical Art, corrente artistica nata intorno al 1960, che utilizza forme geometriche per creare illusioni ottiche e dare l'impressione plastica del movimento, creando un coinvolgimento da parte dell'osservatore che diventa così parte integrante dell'opera stessa.

L'obiettivo della tesi ha avuto come fine quindi l'analisi e la ricerca sul particolare monumento storico diventato area espositiva e scelto dalla Fondazione per farne la sede della propria collezione, ma anche l'approfondimento sul processo di curatela dell'arte adottato nell'organizzazione della mostra presa in esame: dalla scelta delle opere da esporre, allo studio della relazione tra le opere stesse e lo spazio che le ha ospitate. È stato estremamente interessante approfondire e conoscere alcuni artisti che condividevano la voglia di esaminare e migliorare la propria tecnica, di sperimentare molto spesso nuovi materiali e spingersi sempre oltre per poter esprimere pienamente la loro anima ma anche per poter spingere lo spettatore a diventare parte attiva dell'opera stessa e aiutarlo così a conoscere il proprio lato intimo, esistenziale e spirituale.

Per selezionare ed acquisire le fonti necessarie a redigere la mia tesi, ho utilizzato sia motori di ricerca come Google Scholar, che mi ha permesso di individuare libri e articoli che trattavano degli autori di mio interesse, sia la rete bibliotecaria, grazie alla quale ho potuto ottenere i libri dedicati agli artisti argomento della tesi. Talvolta la ricerca è stata più complessa e in questo caso mi sono avvalsa di articoli pubblicati sul web, dopo averne vagliato l'autenticità e la correttezza. Inoltre, per le informazioni sulle mostre in oggetto, mi sono rivolta direttamente alla Fondazione Peruzzo che mi ha fornito tutto il materiale promozionale dell'evento e anche il catalogo relativo alle opere.

La Fondazione Alberto Peruzzo nel tempo

Introduzione alla Fondazione

La Fondazione Alberto Peruzzo è un'istituzione no-profit fondata nel 2015, grazie alla volontà dell'imprenditore Alberto Peruzzo, con il fine di favorire la diffusione dell'arte contemporanea nel territorio di Padova e non, ma allo stesso tempo con l'impegno a recuperare patrimonio artistico della città. Infatti, la Fondazione si occupa e si dedica a promuovere artisti contemporanei. Per questo motivo, la Fondazione è molto attiva e persegue i propri obiettivi attraverso numerose iniziative come: esposizioni temporanee, progetti editoriali, collaborazioni e interconnessione con il territorio, impegnandosi in progetti sia di natura culturale che sociale. Il Gruppo Peruzzo inoltre ha orientato i suoi interessi in vari ambiti culturali, così nel 2011 in collaborazione con Louis Vuitton, ha finanziato il recupero architettonico del padiglione Venezia ai Giardini della Biennale. Il restauro di questo luogo così importante e peculiare ha permesso di concretizzare l'interesse e l'impegno del presidente Alberto Peruzzo verso il mondo della cultura, creando così in lui dei presupposti per la nascita della Fondazione Alberto Peruzzo. Viene così a instaurarsi, per la Fondazione, la necessità di trovare uno spazio definitivo e risolutivo dove poter pianificare le proprie attività. Grazie all'ideazione di un progetto di recupero architettonico, l'architetto Leonardo

Borchi dello Studio Borchi e Associati di Padova, è riuscito a riportare in vita un luogo abbandonato da alcuni anni nella città, ma con un valore fortemente simbolico, con l'intento di creare nuove connessioni con altre zone della città¹. Il recupero della Chiesa di Sant'Agnese ha interessato una molteplicità di spazi dalla storia e dalle caratteristiche completamente diverse come: la navata (parte dell'impianto originale, del XII secolo), l'ex sacrestia (ricostruita dopo la Seconda Guerra Mondiale), un'area interrata che si trovava situata nell'area della sacrestia e della stessa epoca, e infine un terrazzo nuovo che è stato ricavato sulla parte superiore di questa zona. Il progetto, quindi, nato con l'intento di abbracciare differenti epoche storiche, si è sviluppato su tre diversi livelli, ma allo stesso tempo è stato reso attuale con una visione unitaria, creando un centro adatto ad ospitare anche progetti di arte moderna e contemporanea. Tra le soluzioni di intervento più complesse per il centro, c'è stata la sostituzione della cupola e dell'altare sottostante, che sono andati distrutti, con una teca d'acciaio e vetro che regge l'iconica scultura *senza titolo* di Jannis Kounellis. Viene così operato il recupero del complesso di Sant'Agnese che era stata abbandonata da quasi otto anni, per poter creare la nuova sede della Fondazione Peruzzo, e poter restituire alla città un polo culturale di arte contemporanea.

¹ Marco Trevisan, *Una nuova Sant'Agnese: il recupero di una chiesa del 12 secolo e un nuovo centro per l'arte*, Milano: Skira 2022, pp. 9-11

Profilo storico: Il complesso di San Nicolò e la chiesa di Sant'Agnese

La chiesa di Sant'Agnese ha subito molti cambiamenti estremamente interessanti nel corso dei secoli; Sant'Agnese sorge nel centro storico di Padova, nella zona di Ponte Molino², zona che fu, infatti, per secoli uno dei quartieri cardine della città; soprattutto in epoca medioevale era una zona fondamentale per il commercio, grazie all'attività dei mulini. La presenza dei mugnai, che non godevano di una buona reputazione sociale, e dell'identificazione di questa stessa zona come luogo di prostituzione, ha portato alla costruzione della chiesa di Sant'Agnese, come simbolo di purezza. La chiesa di Sant'Agnese colloca la sua origine nell'ultima decade del XII secolo, è infatti una pergamena del 1190 a ricordarne indirettamente l'esistenza, fino a quel momento non è mai comparsa tra le cappelle esistenti a Padova, proprio perché era inglobata nel complesso di San Nicolò, così come lo è anche oggi dopo la soppressione vescovile decretata nel 1949. Nello sviluppo urbano pre-duecentesco la Chiesa di Sant'Agnese si pone tra le emergenze architettoniche che segnarono la rinascita urbana di Padova dopo il disastroso incendio del 1174, creando una propria comunità racchiusa entro una precisa circoscrizione urbana³. Nel 1202 un documento sancisce che la chiesa avrebbe fatto parte del quartiere di Ponte Molino, e sarebbe stata inserita come nuova cappella

²Sante Bortolami, *Acque, mulini e folloni nella formazione del paesaggio urbano medievale (secoli XI-XIV): l'esempio di Padova*, in *Paesaggi urbani dell'Italia padana nei secoli VIII-XIV*, Bologna 1988, p. 289

³Cesira Gasparotto, *Padova ecclesiastica 1239: note topo grafico-storiche*, in *Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*, Padova 1967, pp. 53-54

nella *cartula*. Questa cappella però resterà sempre di collocazione episcopale, cioè sarà solo il vescovo a decidere, tra i suoi presbiteri, chi sarà il più adatto per gestirla. La chiesa di Sant'Agnese in epoche successive è stata interessata da un altro incendio e solo dopo otto anni da questo avvenimento inizia a essere gestita da prete Scalco, uno dei collettori di Papa Bonifacio VIII con il ruolo di riscuotere denaro per finanziare il primo Giubileo del 1300. Dopo il prete Abraam de Zenariis, a gestire per lungo tempo la chiesa, nel XV secolo⁴, è stato un sacerdote di origine tedesca⁵, la cui volontà mirava non solo alla salvezza della propria anima, ma anche a quella dei fedeli della parrocchia di Sant'Agnese; chiedeva così che le messe di suffragio fossero celebrate anche per tutti i defunti della comunità⁶. Nel corso del XVI secolo, è stata la carità delle famiglie di Strà Maggiore ad assicurare il decoro della chiesa e del suo rettore. Per i secoli seguenti, fino alla riforma del 1808, l'autorità episcopale compie diverse visite, per accertare non solo le condizioni morali e spirituali della comunità, ma pure lo stato materiale dell'edificio.

⁴Pierantonio Gios, *Vita religiosa e sociale a Padova: la visita pastorale di Diotisalvi da Foligno alle parrocchie cittadine (1452-1458)*, Padova 1997, p. 171

⁵ Ibidem, p. 193

⁶ Antonio Rigon, *Clero e città*, cit., p 258

I diversi profili architettonici

Nel corso temporale di quattro secoli, la struttura architettonica medioevale di Sant'Agnese ha subito diversi interventi che sono durati fino al secondo dopoguerra. L'edificio sacro fu eretto nella seconda metà del XI secolo e il suo perimetro è rimasto praticamente inalterato, venendo così a creare una semplice aula a pianta rettangolare, così come è ancora oggi. Nel secolo successivo c'è stato un risorgere urbano con la costruzione di numerosi edifici di culto, favorito dalla larga disponibilità di materiale romano non più in uso. Le caratteristiche dimensionali sono sempre le stesse e nel pieno rispetto degli indirizzi canonici, con l'orientamento dell'asse maggiore dell'aula, con a levante l'abside con l'altare e a ponente la facciata, in modo tale che il sole possa illuminare l'altare, che era il fulcro del luogo sacro⁷. Nel suo primo allestimento l'aula sacra non disponeva né della fonte battesimale, né del relativo recinto, che verranno aggiunti successivamente nel XIV secolo. Un giureconsulto della corte del signore di Padova, di nome Francesco Picegotto, abbellirà la chiesa tappezzandola, sia internamente che esternamente, con armi lapidee e inciderà le sue memorie su pietra. La sua volontà era di trasformare il luogo di culto in un mausoleo di famiglia. Un passaggio fondamentale è stata la rotazione di 180° dell'asse longitudinale della chiesa, cioè l'inversione dell'ingresso e dell'altare, avvenuto probabilmente intorno all'ultimo

⁷ Enrico Gusella, *Una nuova Sant'Agnese: il recupero di una chiesa del 12 secolo e un nuovo centro per l'arte*, Milano: Skira 2022, pp. 77-79

decennio del XV secolo. L'inversione dell'ingresso ha posto in subordine l'antica sagrestia che era posizionata verso ponente e una porzione di quest'area è servita per la costruzione di un fabbricato articolato su tre piani (terra, primo e soffitta), con il fronte porticato rivolto verso nord. Il portale era ed è caratterizzato dalla pietra gialla di Nanto. Sempre nello stesso secolo va ricondotto anche l'attuale campanile, che all'esterno presenta una nicchia che custodiva una immagine venerata, oggi non più visibile, considerata la più antica torre campanaria di Padova⁸ dopo un restauro a inizio Novecento. Questa volontà innovatrice secentesca ha portato alla sopraelevazione della navata, per aumentare la luminosità dell'edificio e per offrire maggiore respiro agli altari marmorei addossati alla parete meridionale e settentrionale. L'altare maggiore è stato completato solo nel secolo successivo con il dipinto di Giandomenico Tiepolo. Inoltre, verso la fine del Settecento Sant'Agnese è diventata la sede dell'Unione dei servitori, una organizzazione sindacale a tutela di coloro che prestavano servizio nelle case dei facoltosi padovani⁹.

Tra il 1806 e 1810 c'è stata la soppressione degli ordini regolari che hanno sconvolto l'assetto delle chiese e delle circoscrizioni parrocchiali non solo a Padova, ma in tutto il Veneto. La chiusura di conventi, monasteri aveva allertato il vescovo sulla consapevolezza di dover assistere alla demolizione di chiese ricche d'arte e di testimonianze di fede. Nel 1808 secondo il decreto emesso dal prefetto del

⁸ Giovanni Fabris, *Il restauro del campaniletto romanico di S. Agnese in "Padova"*, n. III, 1929, pp. 349-354, poi in *Scritti di arte e storia padovana*, Cittadella 1977, pp. 111-124

⁹ Giuseppe Gennari, *Notizie giornaliere di quanto avvenne specialmente in Padova dall'anno 1739 all'anno 1800*, introduzione e note di Loredana Olivato, 2 vols, Cittadella 1982-1984, p. 18

Dipartimento della Brenta, aveva ridotto così a dodici unità le parrocchie cittadine, mentre le altre dieci, tra cui Sant'Agnese, erano diventate un corollario alle parrocchie principali. Pur mantenendo la propria identità ed evitando la distruzione, era iniziato comunque un declino irreversibile dell'indipendenza della chiesa che era diventata un'annessione della chiesa di San Nicolò, perdendo così la piena autonomia e di conseguenza importanza, pur riuscendo tuttavia a conservare la possibilità di professare culti e riti. All'inizio del 1900 il venir meno alle funzioni di parrocchia aveva condotto il vescovo Pellizzo ad affidarla ad una congregazione di Verona, i Padri delle Missioni d'Africa. Durante la Seconda guerra mondiale, un bombardamento aveva colpito e distrutto la casa canonica, che era stata successivamente costruita ex-novo. Nel 1949 il vescovo aveva firmato il decreto che aveva portato definitivamente alla soppressione dell'aspetto parrocchiale e tutte le opere d'arte erano state trasferite nella chiesa di San Nicolò, unica chiesa aperta nel quartiere. Sempre nello stesso anno la Chiesa di Sant'Agnese era stata sconsacrata e venduta a privati che avevano deciso di trasformarla nella nuova officina Autorimessa Dante, rimanendo tale fino agli anni Ottanta. Con la chiusura dell'attività, l'edificio era caduto in uno stato di degrado fino al 2015, anno in cui sono iniziati i lavori di restauro grazie alla Fondazione, che hanno permesso la rinascita alla chiesa di Sant'Agnese.

La Sede della Fondazione oggi

Al giorno d'oggi Sant'Agnesè è l'unica Fondazione a Padova che si occupa di arte contemporanea, in linea con l'orientamento del XX secolo, quando è diventato fondamentale il dibattito sulla dicotomia tra distanza e continuità, cioè quando l'uso dell'edificio viene reinterpretato e diventa mezzo di connessione tra il passato e l'arte¹⁰. Se, come in questo caso, il luogo del passato è rappresentato da una chiesa si pongono sfide aggiuntive; infatti, durante l'ideazione di una mostra, nella maggior parte dei casi, predomina la volontà di voler creare una connessione tra il materiale esposto e la struttura ospitante per creare delle soluzioni di dialogo e convivenza con il contesto¹¹. Quando si vuole recuperare un sito antico come sede espositiva, si incontrano dei problemi relativi agli standard di utilizzo moderni, che pongono il problema di come conciliare la storia con la contemporaneità. Una delle sfide più difficili che sono state intraprese è sicuramente dove e come posizionare l'opera d'arte permanente di Jannis Kounellis, *Senza titolo* 1996, che rappresenta il fulcro dello spazio. Posizionata permanentemente dove si trovava l'altare andato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale e collocata in asse rispetto all'ingresso principale, l'opera costituisce il punto focale ed elemento di snodo tra i due ambienti. La condizione di sospensione, nonché

¹⁰Francesco Di Lorenzo, Diana Lapucci "Intrusioni d'arte contemporanea in edifici di culto," in *bo. Ricerche e Progetti per il Territorio, la Città, l'Architettura*, Dicembre 2016.

¹¹ Livia Giani, *Sul riuso delle chiese sconsacrate*,
https://www.academia.edu/39611564/Sul_riuso_delle_chiese_sconsacrate

la sua disposizione nello spazio nella navata, richiama quella della Croce, formata da un'imponente trave, che sostiene un sacco trafitto da un coltello. Quest'opera si caratterizza per il contrasto fra la rigidità e la durezza di determinati elementi strutturali e la presenza di materiali che sembrano smentire dinamicamente quella medesima rigidità. Kounellis individua il sacro non in una trascendenza metafisica al di là del mondo e in concetti astratti, ma nelle cose più comuni: come in una pietra, in un ferro, in un sacco di carbone. Il Dio che interessa all'artista è quello umano della crocifissione¹²; uno degli aspetti fondamentali di quest'opera è infatti la dignità del frammento, inteso come catalizzatore di un significato che va ben oltre sé stesso¹³. Jannis Kounellis, che è uno dei grandi maestri d'arte povera, sostiene che la religione non deve essere solo spirituale, ma la devi "poter toccare" e la contemporaneità, secondo lui, può esercitare proprio questo ruolo. L'aspetto dell'utilizzo di chiese sconsacrate in correlazione con l'arte contemporanea è sempre più sentito, come è successo per la chiesa di Sant'Agnese, e in particolare con l'opera di Kounellis, la quale trova una relazione non solo con altre opere della collezione possedute dalla Fondazione, ma anche con i frammenti d'affresco trecenteschi ritrovati durante la ristrutturazione. Infatti, non sono mai stati abbandonati i punti di contatto tra arte e sacralità. Entrare in una chiesa oggi, vuol dire confrontarsi con noi stessi e con il significato delle cose, proprio come accade quando ci troviamo davanti ad un'opera

¹² Massimo Recalcati, *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Feltrinelli, Milan 2017

¹³ Vincenzo De Bellis, *Pensare per frammenti e frammenti per pensare, in Resistenza e Liberazione. Kounellis a Padova*, Alberto Peruzzo Foundation, Padova 2020

d'arte. Per questo motivo, la crisi delle pratiche religiose fa i conti con una ricerca di identità e di significati e in questo contesto la possibilità di recuperare degli elementi architettonici simbolici può essere importante nella ricerca e nello sviluppo di opere d'arte da parte di artisti contemporanei. Il tema del riuso degli edifici di culto, ad altro uso diverso da quello religioso, costituisce un fenomeno di particolare interesse e necessita¹⁴; pertanto, di un'attenta riflessione, con lo scopo di prendere coscienza del problema e cercare di trovare delle soluzioni. Una delle soluzioni, che è stata intrapresa per molte chiese in disuso, è il riutilizzo dello spazio sconsecrato come spazio per esibizioni e mostre d'arte contemporanea, al fine di rimettere in moto un sistema di recupero di valore per luoghi dal grande interesse artistico, storico, simbolico e spirituale nel territorio¹⁵.

Un aspetto estremamente interessante sono anche le scoperte archeologiche avvenute nel sito, grazie alle quali sono stati trovati numerosi frammenti di intonaco dipinto, che erano posizionati in uno strato di riporto tra il pavimento medioevale e quello quattrocentesco in mattoni. I frammenti di diversa dimensione e tipologia, presentano particolari come: aureole, dita, occhi, panneggi che sono stati ricondotti ad un periodo trecentesco e che probabilmente dovevano prendere posto all'interno di una cappella o in un'abside. I reperti più rilevanti sono esposti permanentemente nella cripta, all'interno di una teca trasparente, in modo tale da sottolineare la ricerca e il lavoro di

¹⁴ Marco Trevisan, " Chiese sconsecrate e arte contemporanea," in *Artribune*, Agosto 2019

¹⁵ Davide Dimodugno, " Il riuso degli edifici di culto," in *Stato, Chiese e Pluralismo Confessionale*, online magazine, 2017

ricomposizione che ha permesso di capire la decorazione pittorica originaria, ancora sconosciuta.

La Fondazione oggi ha sede operativa a Padova, ma fin dalla sua istituzione opera con l'obiettivo di aprirsi a contesti di respiro internazionale. Infatti, la raccolta di Alberto Peruzzo, che ha iniziato a collezionare fin dalla metà degli anni Novanta del Novecento, è estremamente ampia, e ad oggi conta più di 150 opere d'arte create dall'inizio del ventesimo secolo fino ai giorni d'oggi di artisti come: Giacomo Balla, Picasso, Léger, Fontana, Biasi, Sassolino, che vengono esposte a rotazione negli spazi espositivi della Chiesa di Sant'Agnese. Questa Fondazione, con la sua collezione, è il compimento di una attività di Alberto Peruzzo che nel corso della sua vita ha fatto propri i valori di chi fa impresa, sottolineando che solo attraverso la passione e la bellezza si può creare un progresso e un futuro.

La Fondazione Peruzzo ospita spesso mostre e allestimenti d'arte, infatti, nel novembre dello scorso anno ha ospitato due mostre estremamente interessanti: una intitolata "Uno scenario mentale" di Ester Stocker, situata nello spazio che precedentemente era la navata della chiesa, e una seconda mostra "Ordini della razionalità", che è stata allestita in quella che era la sacrestia.

Le mostre

Tra le mostre e gli allestimenti ospitati presso la Fondazione Peruzzo nel novembre dello scorso anno, si annoverano due mostre estremamente interessanti: “Uno scenario mentale” di Ester Stocker, allestita nello spazio che precedentemente era la navata della chiesa di Sant’Agnese, e “Ordini della razionalità”, che è invece stata predisposta in quella che era la sacrestia.

Esther Stocker e la sua arte

Esther Stocker, nata a Silandro (Schlanders) in provincia di Bolzano nel 1974, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Vienna e successivamente all'Accademia di Belle Arti di Brera e all'Art Center College of Design di Pasadena in California¹⁶. Appena terminati gli studi ha incominciato ad esporre regolarmente in musei,

¹⁶ Esther Stocker, *biografia website*, https://www.estherstocker.net/?page_id=2

fondazioni e gallerie internazionali. I primi lavori dell'artista italo-austriaca risalgono agli inizi degli anni duemila e fanno riferimento al Costruttivismo, alla Psicologia della percezione e all'Optical art. È conosciuta a livello mondiale per le sue pitture, sculture e grandi installazioni, spesso strettamente correlate tra di loro e caratterizzate da uno stile geometrico e astratto. Le installazioni sono proiezioni tridimensionali dei suoi dipinti, con una palette di colori limitata al nero, al grigio e al bianco¹⁷. La sua ricerca si concentra specificatamente sulla percezione e visione dello spazio con un approccio sociale e contemporaneo. Le strutture geometriche, che vengono utilizzate dall'artista, si basano su moduli ripetuti continuamente, al fine di creare un ritmo visivo apparentemente ordinato, al quale l'artista aggiunge aberrazioni per generare un ritmo simile-adiacente, ma nuovo. La sua capacità di cambiare l'equilibrio ottico nelle installazioni permette di produrre sorpresa ed emozione attraverso la libera interruzione dell'ordine e della dimensione piana.

Le opere di Esther si basano sulla geometria e sui suoi derivati, ma nelle sue installazioni il principio scientifico si trasforma in qualcosa di più destrutturato, creando progetti spaziali che utilizzano squilibri per distorcere la percezione spaziale dello spettatore e creare nuove esperienze sensoriali; sembrerebbe che lo scopo principale della sua arte sia di stimolare l'immaginazione di colui che la segue¹⁸.

¹⁷ Esther Stocker, <https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker>

¹⁸ Soriano-Colchero & López-Vílchez, *Cogent Arts & Humanities* (2019), 6: 1614305 <https://doi.org/10.1080/23311983.2019.1614305> *The role of perspective in the contemporary artistic practice*

L'artista, infatti, nelle sue opere d'arte cerca di descrivere l'ambiguità e l'incertezza del mondo in cui ci troviamo a vivere ogni giorno, allontanandosi dal tipico modo di vedere, trovando nuove soluzioni che, spesso inconsciamente, permettono di distinguerci dagli altri.

Esther Stocker inoltre utilizza un elemento che contraddistingue la sua produzione artistica: la griglia ortogonale, che può essere concepita come una sorta di sfondo da cui partire. Per Rosalind Krauss si tratta di un ingrediente essenziale del “mito modernista” anche grazie alla sua «straordinaria longevità nello spazio specializzato dell'arte moderna»¹⁹. L'utilizzo della griglia, come strumento d'arte, ha caratterizzato infatti gli anni Duemila, creando così un reticolo di relazioni formali primarie date dall'interazione fra linee e superficie, seriale, neutro e agerarchico. La ricerca della Stocker si focalizza su due soluzioni: la prima soluzione è legata alla produzione di quadri di medie e grandi dimensioni, con riferimento alla griglia e con l'elaborazione di molte varianti del medesimo sistema, che agiscono sulle dimensioni dei riquadri e delle linee componenti la griglia stessa, utilizzando poche tonalità di grigio e introducendo delle alterazioni formali, pur rispettando sempre il principio della ortogonalità. Il concetto di alterazione della regolarità, inserita all'interno del sistema della griglia, permette di produrre non solo una coincidenza e un ordine rispetto a

¹⁹ Cfr. Rosalind E. Krauss, *Griglie*, in *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Fazi editore, Roma 2007 (pp.13-27). Questo richiamo al lavoro della Krauss è stato fatto anche da Silvia Eiblmayr nell'introduzione al catalogo edito in occasione della personale dell'artista, a cura della Eiblmayr, alla Galerie in Taxipalais a Innsbruck (2006). Rimando anche al mio testo che compare nel medesimo catalogo (in tre lingue): “Dispositivi e interferenze. Note sul lavoro di Esther Stocker”

quello che si immagina l'osservatore, ma un imprevedibile e inatteso disallineamento della geometrica struttura bidimensionale; si crea così una sorta di disordine programmato, con linee che non coincidono più. La seconda soluzione proposta fa riferimento all'utilizzo dello spazio tridimensionale, l'artista vuole creare un ambiente attraverso la generazione di interventi installativi, realizzati entro spazi di vocazione museale. Si tratta di una creazione *site specific*, che assume la caratteristica e la dimensione del luogo espositivo come punto di partenza per realizzare installazioni che possono coinvolgere completamente lo spettatore; infatti, quest'ultimo si trova all'interno di un sistema da una parte progettato e costruito e dall'altro congelato e sospeso durante un processo interno di collassamento²⁰.

Ciò che alla fine l'artista vuole ottenere è trasfigurare la percezione spaziale, attraverso l'intervento dell'arte, non forzando lo spazio, ma anzi alterandone la composizione logica dalla superficie, senza intaccare la struttura sottostante²¹.

²⁰ Riccardo Caldura, brochure *Uno scenario mentale*, Padova, 2023

²¹ Esther Stocker, *Esther stocker website*, 2018, <http://www.estherstocker.net/>

Introduzione alla mostra “Uno scenario mentale”

Nella mostra “Uno scenario mentale” l'artista presenta al pubblico un insieme di opere a parete e nello spazio, che creano un ambiente immersivo e animabile dallo spettatore stesso. Le pareti laterali dello spazio espositivo accolgono tele di medie dimensioni che ci consentono di avvicinarci alla visione e al modo operandi stockeriano, da cui emergono sin da subito i suoi richiami allo studio della matematica. Nelle sue installazioni troviamo spesso l'ambivalenza fra una condizione centrifuga della griglia, come evidenziata nelle grandi tele nere esposte nella navata della Nuova Sant'Agnese, e una condizione centripeta, che viene spinta fino al collasso dell'ordine, come nei lavori tridimensionali disposti a parete o a pavimento, dove una griglia viene fatta implodere; infatti è proprio nel processo di implosione che la griglia, da elemento geometrico riprodotto su una superficie, ritrova paradossalmente la sua valenza spaziale²².

Le sue sculture, spesso presentate con volumi di ampia grandezza ed estensione variabile, possono essere collocate a pavimento, a parete o sospese. In questa mostra si può evidenziare l'utilizzo della griglia nelle sculture di volume variabile posizionate a terra e a parete, con un alternarsi dello sfondo nero su griglia bianca o viceversa, dove la grandezza e lo spessore della griglia aumenta o diminuisce a seconda della scultura e in alcune strutture sembra quasi mancare completamente. Si evidenzia da parte della

²² Riccardo Caldura, brochure *Uno scenario mentale*, Padova, 2023

Stocker l'uso di piccole particelle geometriche quadrate, che vengono poi riprese nelle tele nere a parete, l'insieme di tutte queste installazioni cooperano alla creazione di uno spazio ambientale (figura 1). La loro presenza, infatti, coinvolge l'intero spazio dove sono collocate; per questo motivo viene eliminata qualsiasi forma di passività poiché le opere a parete richiedono al nostro occhio un processo di decodifica, e sempre per questo motivo il nostro corpo, nella sua totalità, è chiamato in causa. Nello stesso modo, nelle grandi tele a fondo nero, la dinamicità dei frammenti geometrici ricorda la vertigine creata dalla profondità cosmica nell'ambivalenza di un processo implosivo ed esplosivo della materia. In queste tele viene nuovamente utilizzato il trattamento bidimensionale, che genera una polverizzazione dei suoi elementi primari, riducendoli a diverse particelle quadrate di differenti dimensioni in una spazialità, che sembra avere a che fare con un mondo non terrestre, quasi un universo cosmico nella sua evoluzione. Difficile non pensare, sempre a proposito della longevità della griglia, alle origini suprematiste, costruttiviste, e cosmiche, della forma quadrata²³ (figura 2). In uno dei dipinti a parete, esposto nella mostra, la Stocker si è avvalsa altamente dell'utilizzo della griglia, che viene formata da diverse particelle quadrate, sopra le quali vengono aggiunte altre particelle poste al di sopra della griglia stessa, in modo da creare il ricordo di una galassia nell'universo cosmico. Negli altri dipinti a parete l'elemento griglia non è visibile, le particelle sono disposte in diverse parti sulla tela nera come

²³ In riferimento alla posizione del *Quadrato nero*, nella sua relazione con il visitatore, alla mostra 0.10 tenutasi a Pietroburgo nel 1915, J. E. Sennenwald notava una dimensione della spazialità «che supera lo spazio visivamente e fisicamente definito». In *Lo spazio come gesto*. Sui quadri di Esther Stocker (compreso nel catalogo della personale a Innsbruck, cit. p. 129)

fossero stelle; quindi, come ci si trovasse ad ammirare il cosmo. L'ortogonalità subisce un vero e proprio processo di destrutturazione nelle proposte volumetriche della Stocker. Tutti questi elementi, le tele e le sculture, costituiscono, nella navata di Sant'Agnes, la proposta espositiva dell'artista, che vuole realizzare uno scenario, non virtuale e dove lo spettatore si aggira come in un sogno che sembra paradossale²⁴ (figura 3). Tutte le sue opere, disposte in questo spazio messo a disposizione dalla Fondazione Peruzzo, creano una sorta di corpi satellitari, dove ogni componente geometrica, come l'utilizzo della griglia, del principio basato su ripetizione e regolarità, viene subordinato ad un processo di decostruzione che la comprime e la riduce. Si crea così uno scenario nel quale collidono e convivono differenti virtualità concettuali in uno spazio libero, senza limiti, all'interno del quale il pubblico si muove in maniera disorientata e sorpreso da ciò che lo circonda, immaginando di trovarsi in un luogo sconosciuto, dove poter essere liberi e avulsi dai problemi che affliggono l'umanità nella vita di tutti i giorni.

Come per la Stocker, così per tutti gli artisti contemplati nelle mostre prese in analisi, diventa essenziale il rapporto con la percettività dello spettatore. Infatti, la lettura dell'opera d'arte può avvenire attraverso una lettura a senso unico oppure attraverso

24 Riprendo qui il concetto di scenario, e di scenario mentale, dal testo di Rainer Fuchs *Systematically Broken System*: «For Stocker, space –not just as a physically measurable quantity, but also as a mental scenario, as a generator of language, as an instrumentarium for orienting social speech acts, as a medium for articulating the emotional and the nonlinguistic– is grounded in the structure of the dynamized grid». In *Esther Stocker, geometrisch betrachtet*, catalogo bilingue (dt/eng) pubblicato in occasione della personale dell'artista al MUMOK di Vienna, (1 febbraio–6 aprile 2008), Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 2008 (pp. 37–42)

una lettura libera, in ogni caso il pubblico tende a posizionarsi in maniera arbitraria davanti a queste opere, come se fosse davanti ad un'opera tradizionale. I materiali che usualmente vengono utilizzati da questi artisti per realizzare i loro dipinti sono differenti da quelli che vengono utilizzati tradizionalmente. L'opera stessa, infatti, molte volte ha bisogno di artifici per far avvenire il movimento, come per esempio di: luci, motori, meccanismi elettrici, superfici trasparenti, graficizzate, sovrapposte o riflettenti, per creare l'ambiguità percettiva che favorisce il coinvolgimento dello spettatore. In altri casi, invece, i materiali utilizzati, dove il tema trattato lo consente, sono molto simili a quelli usati tradizionalmente; alcuni dei loro lavori possono essere utilizzati tradizionalmente perché l'opera realizzata può essere posta negli spazi dedicati all'ubicazione di una tradizionale opera d'arte²⁵. Lo spettatore ha una reazione davanti a queste opere d'arte in accordo alle previsioni dell'artista e a primo impatto, tende ad interpretarle in maniera errata, sottolineandone la loro vistosità e la loro eccentricità. Accade però, che alcune volte, le opere non vengano lette seguendo le istruzioni dell'artista, e così quello che voleva essere una misurazione della dimostrabilità dell'arte finisce per essere arte tout court²⁶. Secondo gli artisti, gli spettatori dovrebbero partecipare attivamente alla creazione dei dipinti, degli spazi e degli oggetti che vengono esposti. L'Optical art, infatti, era destinata ad essere un'arte a stretto contatto con il mondo di tutti i giorni, che non richiedeva alcuna conoscenza

²⁵ Lea Vergine, *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*, Milano: Gabriele Mazzotta, 1983, pp. 11-13

²⁶ Ibidem, p.14

pregressa e che quindi poteva essere capita da tutti. L'aspetto fondamentale di questa nuova generazione era la capacità di rivolgersi direttamente allo spettatore, coinvolgendolo e facendolo partecipare, alcune volte alla vera e propria realizzazione di un'opera d'arte. Infatti, come abbiamo notato una parte sostanziale di un'opera optical è il prodotto delle risposte fisiologiche dello spettatore quando si trova davanti a queste. L'Optical art ha fatto in modo di integrare nella sua concezione l'intero apparato sensoriale, che si manifesta nei suoi aspetti partecipativi, in quanto diventa fondamentale la centralità degli spettatori, il loro comportamento e movimento davanti all'oggetto, diventando così parte integrante del lavoro²⁷.

Introduzione alla mostra “Orditi della razionalità”

La concezione del lavoro stockeriano nella navata dell'ex Chiesa di Sant'Agnese viene messa in relazione con una serie di opere internazionali, che compongono la seconda proposta espositiva da parte della Fondazione Peruzzo, dove la componente astratto-geometrica gioca un ruolo fondamentale; infatti sempre di più in anni recenti, gli artisti stanno cercando di focalizzarsi sulla struttura stessa dell'immagine visiva, caratterizzata da un processo di riduzione formale, con l'uso di linee, forme

²⁷ Cyril Barrett, *An introduction to Optical Art*, London: Studio Vista, 1971, p. 35

geometriche elementari, colori su una superficie bidimensionale, rinunciando alla prospettiva, per rappresentare una realtà esterna. Quello che sembra essere un processo di astrazione si configura invece come attenzione rivolta agli elementi strutturali interni della pittura e della scultura²⁸. In tutte le opere viene utilizzata la matrice ortogonale. Il senso della progettazione in ambito artistico assume sempre più rilevanza, cosicché la composizione dell'opera è sempre meditata e si lavora in modo che ci sia una chiarezza di intenti sul risultato finale da ottenere; grazie a queste condizioni operative deriva una trasmissibilità facilitata, come se l'arte volesse rendere nota la sua specifica didattica. La figura dell'artista quindi si rinnova, e così, comincia a essere visto in maniera positiva anche il rapporto tra arte e tecnica, smentendo così la visione dell'arte come espressione meramente soggettiva e individuale. Assume sempre più importanza la relazione con il pubblico e con lo spettatore che diventano elementi essenziali, in grado di contribuire alla realizzazione dell'opera d'arte e dell'operare artistico, consentendo una migliore comprensione dell'interazione percettiva. La capacità del dispositivo modernista di rinnovarsi a molteplici varianti è anche legata alla sua pervasività, che viene rivissuta da una serie di artisti, in grado di agire in maniera proficua in contesti non principali, ma apparentemente periferici e allo stesso tempo di creare e di mantenere relazioni di lunga durata con i maggiori esponenti sperimentali a livello globale. La rete che si viene a creare tra diversi artisti di tutto il mondo, fa in modo che si riescano a creare dei rapporti interpersonali e rapporti di collaborazione, indifferentemente dalla nomea, purché siano condivisibili gli intenti di

²⁸ Riccardo Caldura, brochure *Orditi della razionalità*, Padova, 2023

fondo che essi hanno²⁹. Ciò che ha reso possibile la realizzazione della mostra negli spazi dell'ex sacrestia della chiesa di Sant'Agnese, con il fine di richiamare l'attenzione su delle raccolte pubbliche d'arte contemporanea, relativamente meno note, è la lungimiranza e la competenza della Fondazione Alberto Peruzzo, che ha esposto opere di artisti di spicco nel quadro dei movimenti artistici delle arti visive del primo Novecento, come Alberto Biasi, Ferruccio Gard, Damiano e Paolo Scheggi. L'intento dell'esposizione è riconnettere una collezione personale a delle raccolte pubbliche, ora relativamente poco note, anche se nel passato hanno avuto un loro ruolo sostanziale. Tutte queste collezioni vogliono renderci partecipi, non solo di quello che gli artisti ci possono proporre, ma anche di aspetti quali: termini di comunicazione, di riflessione sul nostro tempo e di educazione sull'arte. Anche nell'ambito di questa mostra si ritrova l'utilizzo della griglia, che permette una capacità di adattamento ai differenti contesti e movimenti e che suscita riflessioni

²⁹ Argomenta Tiziano Santi, in occasione della V Biennale d'Arte Contemporanea (settembre-ottobre 1979) di cui era presidente, motivando la tematica che ben sintetizzava una pluridecennale ricerca visiva, e che contraddistingueva quella edizione: «al di là di ogni frettolosa e mistificante vivisezione dell'arte più recente in dicotomie come razionale-irrazionale, strutturalismo informale e via di seguito [...] rinveniamo alla specifica area che la rassegna "struttura, immagine e percezione" vuole delimitare e caratterizzare nell'aspetto che si è data negli ultimi anni, approfondendo e dando un respiro internazionale allo sforzo documentativo iniziato nelle precedenti edizioni della Biennale di San Martino di Lupari: *Due generazioni a confronto* del 1973, *Esempi d'arte Veneta e Lombarda* del 1975, e *Momenti dell'arte delle Tre Venezie degli anni '60 e '70* del 1977. Stiamo parlando dello spazio aperto da Kandinsky, da Malevič, da Mondrian, dal costruttivismo e dall'arte programmata, in cui sembra concretizzarsi in modo più cristallino e solare il processo logico e storico a cui si faceva prima cenno». Nella medesima pubblicazione compaiono altri testi critici a firma di Bruno Damore, Toni Toniato, Giuliano Menato e Umbro Apollonio il quale ben consapevole di quanto la tematica delimitasse una ben precisa scelta di campo («a parte che ogni scelta è sempre in definitiva parziale»), scriveva: «La struttura è un fondamento di coordinazione, svolto con un grado notevole di criticità. Il che significa che non ci si affida al caso, all'estro, ma soprattutto che non si crede ai vantaggi dell'irrazionalismo». Entrambi i testi citati sono presenti nella pubblicazione stampata allora presso la Tipografia V. M. Trevisan di San Martino di Lupari

nell'ambito dell'immaginazione tecnologica di spazi virtuali, spazi che però non sembrano essere di natura terrestre. Come testimoniano i riconoscimenti attribuiti agli artisti delle tendenze astratto geometriche, arte optical e cinetica alla Biennale di Venezia del 1966, un interesse e un'evoluzione del pensiero artistico si è manifestato con forza, soprattutto intorno agli anni Sessanta. Infatti, per la trentacinquesima edizione della Biennale di Venezia del 1970, sarà lo studioso e critico d'arte Umbro Apollonio, una delle figure più rilevanti per la storia della manifestazione veneziana del secondo dopoguerra e curatore dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, che con lo storico dell'arte, Dietrich Mahlow, organizzerà un'esposizione sperimentale con opere di grandi pionieri della ricerca visiva delle avanguardie novecentesche, come Duchamp, Malevic, Munari, Soto, Vasarely³⁰.

Ed è proprio all'interno della mostra intitolata "*Orditi della razionalità*", ospitata dalla Fondazione Peruzzo, che si annoverano opere provenienti dal Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio", dal Fondo Verifica 8+1 di Venezia Mestre, dalla Collezione privata Agostini e dalla collezione della Fondazione stessa.

³⁰ Riccardo Caldura, brochure *Orditi della razionalità*, Padova, 2023

Edoer Agostini e il Museo “Umbro Apollonio”

Edoer Agostini nasce in una località della provincia padovana, San Martino di Lupari nel 1923; nella sua carriera artistica collabora ed espone con gli artisti del Gruppo N di Padova, Gruppo T di Milano, GRAV di Parigi e il Gruppo Zero di Dusseldorf, molto attivi in quegli anni. L'artista è stato organizzatore di 8 edizioni (dal 1971 al 1985) della Biennale d'Arte Contemporanea di San Martino di Lupari³¹, nelle quali sono stati ospiti i più importanti artisti di arte programmata e ottico cinetica di fama internazionale, le cui opere sono andate a realizzare la collezione del Museo Civico d'Arte Contemporanea di San Martino di Lupari, realizzato dall'artista nel 1981³² e dedicato a Umbro Apollonio, la cui sede coincide con gli spazi amministrativi del Municipio.

³¹ Nel *Catalogo 1985*, pubblicato in occasione della ottava edizione della Biennale, dedicata a Logos, Antonio Pasqualin nel testo: *Per il Museo Civico d'Arte Contemporanea*, sottolineava: «la presenza del Museo d'Arte Contemporanea a fianco alla Biennale d'Arte Contemporanea ha il compito di costituire un ambiente in grado di “amplificare” in modo coerente gli stimoli visivi, culturali e sociali enunciati dalle opere dei quattordici artisti invitati ad esporre. Con la raccolta di novanta opere di tendenza razionale, diviene in questa sede il necessario pendant della Biennale, una sorta di dizionario in cui cercare i molteplici significati che la Mostra propone nel modo così perentorio ed entusiasmante quale sanno fare i quattordici artisti invitato quest'anno» (p. 3). Il verbale di cui alla nota 2 è riportato in questa pubblicazione (pp. 9–10).

³² È del 21 luglio 1981 il verbale di Deliberazione del consiglio comunale di S. Martino di Lupari (n. 216) che ha come oggetto: “Allestimento Museo arti visive Umbro Apollonio nella sala consiliare e determinazione contributo rimborso spese agli artisti”

Il Museo Umbro Apollonio

Il Museo “Umbro Apollonio”, situato a San Martino di Lupari, viene fondato nel 1981, la nascita di questo museo rappresenta l’atto conclusivo per la divulgazione dell’arte contemporanea del tempo, e costituisce l’avvio all’istituzione della Biennale d’Arte Contemporanea locale, proposta da Edoer Agostini, che era socio del circolo APL di San Martino di Lupari. Questo gruppo era costituito da una serie di collezionisti del luogo che avevano stimolato e partecipato all’organizzazione delle Biennali d’arte dal 1971 fino al 1985, coinvolgendo i protagonisti dell’arte programmata e ottico-cinetica europea, sudamericana, giapponese e portando in tal modo San Martino di Lupari ai vertici dell’arte contemporanea internazionale³³. Il Museo è principalmente ispirato alla corrente artistica del Neo-Costruttivismo, dell’Arte cinetica o programmata e dell’Arte ottica, per questo motivo è una struttura unica in Italia che ha acquisito oltre un centinaio di opere, di artisti di fama internazionale e artisti italiani. Queste opere sono state acquistate dall’amministrazione comunale, che ha avuto l’intuizione e la lungimiranza di costituire un patrimonio culturale pubblico del tutto eccezionale, divenuto permanente a partire dal 1981. Questo museo viene dedicato ad Umbro Apollonio, che si era impegnato a ricercare e approfondire le poetiche delle tendenze

³³ Brochure mostra: *Il Museo Civico d’Arte Contemporanea “Umbro Apollonio” a San Martino di Lupari*, Padova, 2023

artistiche del periodo, sostenendole e divulgandole sia dal punto di vista educativo attraverso l'università, sia dal punto di vista di critico dell'arte. All'interno del Museo si possono annoverare opere di artisti come: Marina Apollonio, Antonio Asis, Alberto Biasi, Ferruccio Gard, Franco Grignani, Edoardo Landi, Bruno Munari, Pompeo Pianezzola, Salvador Presta, Piero Risari e H. Garçia Rossi³⁴.

Le opere presenti ricorrono all'uso di forme geometriche come: cerchi, quadrati, triangoli, che possono essere pieni o vuoti e che eliminano la rappresentazione della pittura. Molto spesso ci si trova davanti ad una ripetizione stabile, e alcune volte monotona, di punti, linee e forme geometriche, che osservandole, sembrano cominciare a muoversi e dissolversi davanti ai nostri occhi. Accade spesso che, osservando un'opera d'arte contemporanea, si inizi a vedere una linea che ondula, la superficie che si gonfia e il punto che inizia a muoversi e tremolare e si inizino a vedere colori e forme che in realtà non sono presenti. I colori non sono utilizzati spesso dall'artista, ma nel momento in cui, al contrario, vengono impiegati, si alterano, osservandoli e addirittura compaiono in zone dove il colore non è presente. Inoltre, questo genere di pittura, allontana da sé stessa la caratteristica propria fondamentale intrinseca nel concetto di arte, che è la qualità, si parla quindi di pittura senza qualità. In aggiunta, queste opere descrivono nel medesimo modo l'assenza e la presenza; probabilmente è proprio per questo motivo che ci attraggono così tanto: perché avviene l'abolizione del reale e per

³⁴ Malek. Pansera, Giorgio. Segato, *Arte Costruita dal Museo "Umbro Apollonio" di San Martino di Lupari*, catalogo della mostra, Padova, Panda Edizioni, 2003

questo motivo avvicinano l'osservatore a una realtà perduta. All'interno di queste opere troviamo una fascinazione, un'ambiguità inesauribile che ci porta alla chiarezza³⁵. Diventa sempre più importante e fondamentale l'approccio psicologico allo studio della configurazione visiva e il tema della percezione, che vengono indagati da un punto di vista multidisciplinare e pertanto sono da considerarsi qualificanti nella fenomenologia del linguaggio artistico, che prevede il determinante apporto del fruitore pubblico nell'ottica della costituzione stessa dell'opera d'arte³⁶. Le opere d'arte che sono state prestate dal museo per la realizzazione della mostra "Orditi della razionalità" sono di: Sara Campesan, Franco Costalonga, Celestino Facchin, Horacio Garcia Rossi, Edoardo Jonquieres, Gaetano Kanisza, Julio Le Parc.

Un po' di storia su Umbro Apollonio

Umbro Apollonio è stato un critico d'arte e scrittore italiano nato a Trieste 1911. Diventa docente di Storia dell'arte moderna presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Padova, ma, dato che la facoltà tende ad essere orientata

³⁵ Cyril Barrett, *An introduction to Optical Art*, London: Studio Vista, 1971, pp. 9-11

³⁶ Brochure mostra: *Il Museo Civico d'Arte Contemporanea "Umbro Apollonio" a San Martino di Lupari*, Padova, 2023

verso una contemporaneità³⁷, successivamente diventerà professore d'arte contemporanea³⁸ per la stessa facoltà, e inizierà a lavorare anche presso l'Archivio di Venezia. Nei primi anni Cinquanta Apollonio, sebbene sempre molto impegnato, riesce a ritagliarsi del tempo per fare delle ricerche sull'arte, che spesso nascono dall'osservazione diretta delle opere presentate nelle sale dei Padiglioni ai Giardini della Biennale³⁹. Nell'estate del 1950 viene pubblicato il primo numero della rivista internazionale *La Biennale di Venezia* che, grazie al contributo di Apollonio, avrà una lunga esistenza⁴⁰; la rivista raccoglierà contributi riguardanti non solo le arti visive, ma tutte le arti. Nel 1970 viene deciso che la trentacinquesima biennale sarà organizzata interamente da Apollonio⁴¹. Con la collaborazione di Dietrich Mahlow realizza la

³⁷ Lo studio dell'arte contemporanea era compreso nella parte generale del corso di Storia dell'arte moderna, che prevedeva un programma relativo all'arte italiana esteso dal Quattrocento ai giorni nostri. Tuttavia la parte speciale di approfondimento, era riservata esclusivamente ad argomenti che andavano dal Quattrocento al Settecento. Apollonio invece propone una parte speciale suddivisa in due sezioni: la prima dedicata all'esperienza impressionista e la seconda riservata a fatti e circostanze della fenomenologia artistica contemporanea; quest'ultima mette ben in evidenza il suo spirito militante. Cfr. "Bollettino- Notiziario dell'Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia Anno accademico 1967-68", XVI, 5, febbraio 1968, p. 96

³⁸ Umbro Apollonio aveva ottenuto l'abilitazione alla libera docenza in Storia dell'arte contemporanea, valida per cinque anni, nel novembre del 1966 Cfr. Decreto del Ministero della Pubblica istruzione, 18 novembre 1966, in Archivio Storico dell'Università di Padova, Fondo Liberi docenti, busta Umbro Apollonio. Nel 1972 Apollonio ha la conferma definitiva alla libera docenza. Cfr Comunicazione del Rettore a Umbro Apollonio, 9 febbraio 1973, in Archivio Storico dell'Università di Padova, Fondo Liberi docenti, busta Umbro Apollonio. Ricordiamo che Dino Formaggio, nell'anno accademico 1966-1967. tiene il corso di Storia dell'arte contemporanea per la Facoltà di Magistero valido anche per la Facoltà di Lettere e Filosofia. Il programma aveva un taglio prettamente filosofico e si focalizzava sulla "Lettura di una hegeliana 'morte dell'arte nella dialettica segno-significato che caratterizza i movimenti dell'arte contemporanea". Cfr. "Bollettino Notiziario dell'Università degli studi di Padova. Facoltà di Magistero. Anno accademico 1966-1967", XVI, 1, novembre 1966. p.31

³⁹ Vittorio Pajusco, *Umbro Apollonio e l'Archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*, Storie della Biennale di Venezia a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa, 2019, p. 151

⁴⁰ Il primo numero della rivista *La Biennale di Venezia* esce il 1° luglio 1950, l'ultimo numero doppio (67-8) viene editato nel dicembre 1971. *Sulla storia della rivista* si veda: Perosin 2015, pp. 138-232; 2017.

⁴¹ Fin dal 1948 Apollonio collabora all'organizzazione delle attività espositive della Biennale

mostra speciale *Proposta per una esposizione sperimentale*, nella quale si cerca di creare un dialogo con il pubblico analizzando temi quali «Arte e società»⁴², «Arte e produzione», «Gioco e relax», «Stimolazione percettiva», «Analisi del vedere», seguendo un percorso che parte dall'avanguardia storica e arriva fino alle ricerche più recenti, come per esempio l'arte programmata. Il Fondo artistico dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) conserva molto materiale di questo esperimento, composto da incisioni e stampe, che rappresentano la voglia di rendere l'arte spiegabile e accessibile a tutti⁴³. Infatti, sente la necessità di elaborare un nuovo linguaggio critico, utilizzando anche nuove tecniche come il mezzo cinematografico⁴⁴. Dopo i primi anni Sessanta Apollonio focalizza la sua attenzione sulla “nuova tendenza” e poi in particolare sull'arte cinetica, di cui diventa uno dei più importanti teorici; si susseguono interventi dedicati a questa corrente artistica con il fine di individuarne le premesse storiche e di valutarne la portata artistica nella contemporaneità⁴⁵. Nel 1972 Apollonio lascia la carica di conservatore dell'Archivio della Biennale per dedicarsi a tempo pieno all'insegnamento universitario, orientato principalmente verso espressioni

⁴² Maria Vittoria Martini, *Sul dibattito internazionale post-Biennale 1968* si veda: Martini, Martini 2011, pp. 46-54

⁴³ Sulla Biennale degli anni Settanta e quella del 1970 in particolare: Portinari 2018, 129-68; Zanella 2017; Di Raddo 2017.

⁴⁴ E si deve ammettere che la lettura di una scultura o di un'architettura risulta di indiscutibile efficacia e non di meno definitoria pertinenza mediante la tecnica filmica, capace, tra l'altro, di rilevare e rivelare aspetti che all'occhio normale sfuggono, anche perché irraggiungibili. Taluni ingrandimenti, tal accostamenti, taluni movimenti danno luogo a precisazioni che non sono così puntualizzabili per verba": *Apollonio, l'essenza della critica* cit, p. 40

⁴⁵ Si vedano i testi raccolti sotto la voce Nuova tendenza, in Apollonio, *Occasioni del tempo* cit. pp. 119-253

teoriche e dedicato alla definizione “dei valori nelle tendenze”⁴⁶, poiché è titolare della cattedra di Storia dell’arte contemporanea all’Università di Padova dal 1968 al 1979; il tema che affronterà principalmente incentrato sulla disgregazione del colore e della forma, partendo dall’impressionismo per arrivare all’arte concettuale. Nel suo ultimo anno accademico però dedicherà un corso al movimento New Dada, impostandolo su "una revisione del fare artistico" negli anni della Prima guerra mondiale e nei tre decenni successivi alla sua fine. Dal rifiuto radicale della società borghese e del suo convenzionalismo rigido e conservatore alla valorizzazione e messa in primo piano della promozione liberatoria del sogno e dell'inconscio: tra Nietzsche e Freud il tentativo di sconfiggere ogni ordine razionale”⁴⁷. Apollonio, in tutta la sua ricerca artistica, ha cercato di essere sempre al passo con le ultime ricerche e novità, incentrando la sua visione d’arte non verso il passato, bensì focalizzata sul presente⁴⁸.

⁴⁶ "Bollettino-Notiziario dell'Università degli studi di Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia, Anno accademico 1972-1973", XXII, 10, agosto 1973, p. 106

⁴⁷ "Bollettino-Notiziario dell'Università degli studi di Padova. Facoltà di Lettere e Filosofia. Anno accademico 1978-1979", XXVII, 21, ottobre 1979, p. 134

⁴⁸ Guido Bartorelli, Andrea Bobbio, Giovanni Galfano, Massimo Grassi. Cinisello Balsamo, *L'occhio in gioco. Il gruppo N e la psicologia della percezione*: Silvana, 2022, pp 167-170

Il Fondo Verifica 8+1

Dopo qualche anno dalla nascita del Museo “Umbro Apollonio”, con intenti simili, apre a Venezia Mestre uno spazio espositivo, Verifica 8+1⁴⁹, le cui limitate dimensioni non andranno ad incidere su una serratissima serie di esposizioni con artisti internazionali e non, che si è protratta per circa un trentennio fino al 2008 e che ha abbracciato varie correnti come il Costruttivismo, il Bauhaus e la Scuola di Ulm, e le articolate propaggini internazionali cinetiche, astratto-geometriche e optical. Anche in questo contesto si è creata una considerevole raccolta pubblica di dipinti, ora conservata presso la biblioteca pubblica VEZ⁵⁰.

Il Fondo Verifica 8+1 è una raccolta di circa 400 opere di arti figurative, che comprendono oggettistica di arte contemporanea, pittura e scultura e che risultano estremamente importanti e rappresentative della sperimentazione artistica veneziana, avvenuta nella seconda metà del XX secolo. Questa raccolta è nata grazie alle diverse

⁴⁹ Si tratta di una libera Associazione “tra operatori di arti Visive” nata nel 1978, senza fine di lucro, con sede a Mestre in via Mazzini 5. Già il termine con cui Sofia Gobbo, la nona componente del sodalizio iniziale, colei che svolgeva i compiti di organizzazione e stesura delle note di presentazione delle varie mostre, definiva i membri è assai indicativo: «operatori artistici», quasi a sottolinearne la funzione. Otto i soci fondatori, oltre alla Gobbo e ai due già nominati nel testo (Campesan, Costalonga), gli altri erano Aldo Boschini, Nadia Costantini, Maria Teresa Onofri, Nino Ovan, Maria Pia Fanna Roncoroni, Rolando Strati. Il logo, un ottagono composto da otto segmenti, più un nono esterno alla figura, era stato elaborato da Bruno Munari, con la personale del quale si apriva la programmazione (Mostra n. 1 Anno 1° – dall’8 al 30 maggio 1978). Celestino Facchin entrerà in un secondo momento come Socio Ordinario

⁵⁰ Rimando al mio testo: *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)*, pubblicato sul primo numero della rivista VeDo, in occasione della mostra collettiva *EXPERIMENTA – Autogestione e sperimentazione artistica: il caso Verifica 8+1* (Centro Culturale Candiani, 11/2–27/3/2010): galleriacontemporaneo.it/pdf/collaterali/013_Tcritico.pdf

donazioni all'Associazione Verifica 8+1 di Mestre, effettuate da artisti e soci in occasione degli eventi espositivi, con il fine di creare un fondo, senza fini di lucro, destinato alla fruizione della cultura artistica da parte del pubblico. Il Fondo non comprende però solo opere d'arte, ma anche documenti di varia natura, che sono stati raccolti durante i trent'anni di attività. L'Associazione ha affidato questo patrimonio al Comune di Venezia⁵¹ e l'amministrazione comunale aveva incaricato la Biblioteca civica di Mestre ad assumersi la responsabilità della gestione del Fondo Verifica 8+1, che ancora oggi conserva e promuove la missione dell'Associazione, favorire lo scambio culturale tra artisti italiani e stranieri, che hanno condiviso la stessa linea di ricerca e di sperimentazione. Una selezione di circa quaranta opere della collezione Fondo Verifica 8+1 si trova dal 2018, da quando è stata inaugurata, nelle sale e spazi espositivi della biblioteca VEZ Junior⁵². Un aspetto molto interessante è una mostra tenutasi nel marzo del 2010, chiamata “EXPERIMENTA- *Autogestione e sperimentazione artistica: il caso Verifica 8+1*”, che ha aperto nuovamente il problema di una rilettura complessiva dell'attività svolta dal gruppo, in modo tale da poter comprendere maggiormente gli intenti, i criteri operativi e le scelte, nonché le relazioni con il contesto nel quale hanno operato.⁵³

⁵¹ Sito ufficiale del Comune di Venezia, Fondo Verifica 8+1: comune.venezia.it/it/content/fondo-verifica-81-0

⁵² Sito ufficiale del Comune di Venezia, Galleria Verifica 8+1, Biblioteca VEZ: comune.venezia.it/content/la-galleria-verifica-81-vez-junior-0

⁵³ Riccardo Caldura, *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)* di Riccardo Caldura, Maggio 2012

Un po' di storia sull'Associazione Verifica 8+1

L'avventura artistica del Centro Ricerche Artistiche Contemporanee Verifica 8+1 nasce nell'aprile del 1978 con l'allestimento della prima mostra collettiva, al pianoterra di una palazzina sita nella zona centrale di Mestre, che raccoglie i lavori degli otto artisti fondatori: Sara Campesan, Franco Costalonga, Aldo Boschini, Maria Pia Fanna Roncoroni, Maria Teresa Onofri, Nadia Costantini, Nino Ovan, Rolando Strati e con l'organizzazione, in qualità di curatore, del nono socio fondatore, Sofia Gobbo. Questo gruppo inaugura la sua attività con una mostra collettiva dei soci fondatori, che chiarisce le poetiche e gli intenti, anche formali, della ricerca del gruppo stesso. Segue anche una mostra personale, la prima della serie, dedicata a Bruno Munari, uno dei massimi protagonisti dell'arte, del design e della grafica del XX secolo, al quale si deve il disegno del logo stesso dell'associazione⁵⁴. L'intento del gruppo è di creare un centro di documentazione inerente la ricerca artistica, strutturale ed astratto-concreta, che privilegi le attività didattiche e che permetta un costante flusso di confronti e scambi culturali con altri artisti, ospitati nelle loro mostre, le quali saranno programmate ad un ritmo elevato, circa una decina l'anno per il trentennio della sua attività. Un altro obiettivo dell'Associazione è anche la volontà di coinvolgimento della cittadinanza e degli enti locali attraverso "un'attività estetica che porti a una comunicazione

⁵⁴ Riccardo Caldura, *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)*, Maggio 2012, p. 9

democratica, ampia e condivisa”⁵⁵. È giusto ricordare che gli artisti fondatori sono in buona parte insegnati nelle scuole del territorio mestrino e prediligono il rapporto diretto con il pubblico; infatti, nelle loro mostre è sempre assicurata la loro presenza per instaurare con il visitatore la possibilità di un confronto diretto⁵⁶. Per questo motivo bisogna tenere presente che le attività didattiche portate avanti dagli artisti, che gravitano intorno all’Associazione, avevano il compito di liberare dalle consuetudini e dai condizionamenti ereditati, per divenire uno strumento critico e di analisi⁵⁷. In quegli anni a Mestre mancano istituzioni pubbliche con funzione museale ed espositiva e l’attività privata dell’Associazione Verifica 8+1 rappresenta un riferimento nell’ambito dell’arte contemporanea⁵⁸. Per tutte le 250 mostre realizzate, il gruppo ha prodotto delle pubblicazioni che simboleggiano lo strumento per comprendere il percorso dell’associazione, soprattutto in riferimento al primo e al secondo decennale di attività; da queste pubblicazioni si comprende infatti il valore che gli artisti attribuiscono all’evento espositivo quale strumento di verifica, da cui appunto il termine “verifica” come titolo della loro associazione. Sia con le loro esposizioni, sia con altre iniziative

⁵⁵ Meloni Lucilla. *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell’arte in Italia dal 1945 al 2000*. Milano: Postmedia books, 2020

⁵⁶ Saccà Giuseppe, «Trent’anni di cultura a Mestre. Conversazione con Sofia Gobbo». *Verifica 8+1*, 1, 2012, pp. 38-43 https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf

⁵⁷ Riccardo Caldura, *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)* di Riccardo Caldura, Maggio 2012

⁵⁸ Caldura Riccardo. (2012). «Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)» *Verifica 8+1*, 1, pp. 6-37. https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf.

culturali create in quegli anni, come incontri con poeti, esposizioni di poesia visiva e tangibile, di foto scrittura, di performance gestuali o di grafismo musicale, si delinea la determinazione degli artisti di verificare insieme le sperimentazioni in corso e l'autenticità delle ricerche intraprese⁵⁹ ; per l'Associazione le singole mostre vogliono offrire una veduta delle ricerche condotte dagli artisti e nel contempo una riflessione sull'operato svolto. Infatti, il gruppo Verifica 8+1, si è focalizzato sul piano dell'analisi del linguaggio formale dell'arte e sugli aspetti di costruzione analitica dell'immagine, quindi delle sue logiche interne, prestando attenzione alle ripercussioni che potevano accadere in ambito della percezione visiva dell'opera, soprattutto concentrandosi sulle relazioni visive con la società e con l'ambiente in cui viviamo, specialmente quello urbano.

La prima mostra retrospettiva del gruppo, *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'Arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri*, e così le successive, verranno allestite presso spazi cittadini più istituzionali, ottenendo anche il patrocinio del Comune di Venezia, quale riconoscimento di un impegno svolto in qualità e serietà dal Gruppo nell'ambito dell'Educazione estetica. Nell'elenco degli artisti presenti nella mostra spiccano i nomi di Bruno Munari e Alberto Biasi a livello nazionale, di Julio Le Parc, Horacio Garcia Rossi, esponente del Group de Recherche d'Art Visuel (GRAV), a livello internazionale. Inoltre, si annota anche la partecipazione di esponenti di altri collettivi italiani quali Mario Bonello, Mario

⁵⁹ Marianna Rossi, (1989). «Diario di bordo n. 4». *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza di 139 operatori italiani e stranieri* 1989, pp. 13-14

Torchio, Clotilde Vitrotto del gruppo T. Zero di Torino, oppure Marcello Conti, legato alla Rivista Zeta di Udine. Sono presenti, oltre alle cento opere di pittura, scultura ed arte applicata, anche artisti come Nicola Cisternino con i disegni-spartito e Manuel Cecchinato con la poesia visiva e inoltre fotografie, ceramiche, tessuti, nonché musica, a sottolineare la volontà di dare spazio anche ad altri linguaggi espressivi dell'arte.

A vent'anni dalla fondazione dell'Associazione, viene organizzata la seconda mostra retrospettiva *8+1=20! Vent'anni alla ricerca dell'Arte. Immagine, parola, musica: l'esperienza degli operatori italiani e stranieri*, realizzata nei primi mesi del 1999, dove, analogamente alla precedente, vengono radunati gli autori nell'ambito della pittura, della scultura, del design, della Computer Art, del rapporto arte-scienza, ricercatori rappresentativi delle linee astratto-concrete condivise da Verifica 8+1, nonché esponenti della poesia visiva e dell'arte tessile.

L'omaggio finale destinato alla storia espositiva dell'Associazione è la pubblicazione *8+1=30! Trent'anni alla ricerca dell'Arte. Immagine, parola, musica*, che raccoglie la sintesi delle mostre ospitate da ottobre 1998 a maggio 2008 e dove viene segnalata da parte di Sofia Gobbo, per tanti anni impegnata nell'organizzazione e nel coordinamento del Gruppo, l'interruzione delle attività per assolvimento del compito di trasformazione culturale da parte dell'Associazione, che, da una situazione di stasi e di immaturità del territorio nei confronti dell'arte, aveva guidato verso un processo di innovazione con la creazione di maggiori spazi e iniziative culturali⁶⁰.

⁶⁰ Marianna Rossi, *Verifica 8+1: trent'anni di esposizioni. Per una proposta di reenactment*, Storia dell'arte contemporanea, vol 5, pp. 107-118, 2023, editors: Guido Bartorelli e Stefania Portinari

L'aspetto didattico ed educativo, attraverso iniziative riguardanti le scuole, ha avuto un valore significativo per il gruppo; l'arte, infatti, ha la capacità di rinnovare non solo sé stessa, ma anche la visione delle cose, stimolandoci a prestare attenzione al contesto e alle situazioni che viviamo ogni giorno ⁶¹. La maggior parte degli artisti, che hanno esposto la loro opera nel centro ricerche di Venezia Mestre, hanno indicato la percezione come la condizione base dell'immaginazione, ovvero del conoscere e del pensare attraverso il pensiero visivo, della progettualità della mente. Il nucleo più considerevole di opere d'arte riguarda le ricerche astratto-concrete, con questo ossimoro si intendono tutte quelle ricerche che hanno una particolare attenzione alle condizioni formali che compongono l'immagine nei suoi elementi basilari come: colore, linea, superficie, forme primarie e griglie a valenza geometrica. Questo processo astrattivo costringe gli artisti, e a loro volta gli spettatori, ad occuparsi concretamente dei criteri di costruzione dell'immagine bidimensionale o tridimensionale, con il necessario corollario, riguardante il rapporto che si instaura tra immagine cinetica e statica, e l'analisi delle condizioni percettive grazie alle quali accade la completa visione dell'opera d'arte.

⁶¹ Riccardo Caldura, *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)* di Riccardo Caldura, Maggio 2012

Artisti presenti alla Fondazione Peruzzo

Fernand Léger

Fernand Léger nasce ad Argentan, in Normandia nel 1881. Quando il padre muore, viene mandato dalla madre e dallo zio a studiare al collegio di Argentan e alla scuola religiosa di Tinchebray⁶². Nel 1900 arriva a Parigi, e comincia a lavorare presso lo studio di un architetto, anche se continua a tentare l'accesso alla scuola delle Belle Arti, dove però viene respinto. Continua quindi a dividersi tra lavoro e pittura, fino a quando nel 1905 apre uno studio insieme ad André Mare a Montparnasse. Quando si reca in Corsica per riprendersi da una malattia, comincia dipingere paesaggi e risulta evidente l'influenza di Cézanne. Tornato a Parigi si dedica interamente alla pittura, sviluppando così un suo linguaggio personale, in opposizione alla pittura impressionista. Nel mentre

⁶² Per le notizie biografiche su Léger si fa principalmente riferimento alle memorie dell'artista riportate in D. VALLIER, *La vie fait l'œuvre de Fernand Léger. Propos de l'artiste recueillis*, in <Cahiers d'Art> XXIX n. II, Paris, 1954; alla biografia redatta da F. MATHEY in J.CASSOU e altri, *Fernand Léger 1881-1955*, cat., Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1956; alla monografia G. BAUQUIER, *Fernand Léger. Vivre dans le vrai*, Paris, Maeght, 1987; alla cronologia di CH. DEROUET (a cura di), *Fernand Léger*, cat., Paris, Centre Georges Pompidou, 1997

Léger frequenta Villon, Delaunay, Gleizes, Picabia, Kupka; questi incontri porteranno alla fondazione del gruppo la “Sezione aurea”, che nel 1911 terrà la sua prima manifestazione. Nel 1914 Léger, durante la guerra, partecipa alla campagna delle Argonne e a Verdun è vittima dei gas; dopo essere stato congedato nel 1920 inizia la sua amicizia e collaborazione con Le Corbusier. Nel 1924 realizza il primo film soggetto intitolato “Balletto meccanico”. Dopo una decina di anni va a New York dove insegna all'università di Yale e in altri istituti e incontra alcuni artisti in esilio, tra cui Max Ernst e Tanguy. Al ritorno in Francia e verso gli anni Sessanta del Novecento, viene organizzata una grande mostra delle sue opere al Museo d'Arte Moderna di Parigi. Diventa membro della Reale Accademia Fiamminga nel 1945 e si dedica ad un'intensissima attività, nello stesso anno incomincia a lavorare con sculture, ceramiche e mosaici. Dopo quest'ultimo suo viaggio, torna nella sua casa in campagna a Gif-sur-Yvette dove muore nel 1955.

I quadri del primo periodo di Léger risentono di uno stile tipico dell'impressionismo, la struttura del paesaggio e delle figure si dissolvono in un colore-luce fluido che diventa spazio, plasticità. Successivamente si appassiona alla nuova visione di Cézanne, dalla quale cerca di recuperare la struttura su cui si regge la realtà, trattando il tema della natura attraverso le figure geometriche del cilindro, del cono e della sfera, visione scoperta alla retrospettiva commemorativa al *Salon d'Automne*. Per Léger diventa fondamentale applicare la legge costruttivista, che consiste nel costruire nella

pittura, così come la materia e l'energia si costruiscono nella realtà; infatti, si rapporta alle più intime leggi dinamiche e non alle forme immobili⁶³.

Prima della guerra diventa fondamentale per lui utilizzo dei colori, che lo aiutano a rappresentare la vivacità degli oggetti nel loro apparire, mentre la struttura plastica rappresenta quello che si potrebbe definire il funzionamento concreto; è questo l'aspetto più innovativo del nuovo realismo di Léger, il cui valore è indipendente da ogni qualità imitativa. La sua produzione durante il periodo della guerra invece viene definita "I quattro anni senza colori", nei quali Léger ipotizza che l'uomo contemporaneo può riconoscere meglio sé stesso nella concretezza dell'immaginazione e del ragionamento che lo ha portato a creare la macchina. Infatti, la macchina è vista, dall'artista stesso, come la perfetta funzione di ritmi e forze, e simboleggia la concezione di bellezza, l'organizzata turbolenza vitale che è anche integralmente umana, anche se si pone al di là di ogni sentimentalismo. Da questo momento in poi la sua pittura si fonda su due punti essenziali: da una parte rappresenta l'energia che regge il ritmo della vita e dall'altra il peso concreto della materia di cui sono fatti gli oggetti e i personaggi. È come se il pittore si impegnasse a rappresentare la struttura vitale che entra in movimento e l'energia che da quel movimento si sprigiona. Quindi, la pittura di Léger elimina l'aspetto delle emozioni indefinite, per rappresentare nell'immagine la forza e il peso di cui è fatto quel complesso oggetto in movimento, che è la realtà. (libro *i maestri del colore*). Un altro soggetto su cui Léger

⁶³ Fernand Léger, testo di Emilio Tadini, "*i maestri del colore*", Milano: Fabbri, 1964, p. 3

si è soffermato è la natura morta, in numerose di queste opere c'è la trasformazione degli oggetti in blocchi plastici elementari, che creano un insieme di ingranaggi, che si sovrappongono molto spesso gli uni con gli altri; inoltre, un'altra caratteristica tipica delle sue nature morte è l'utilizzo marcato dei contorni degli oggetti⁶⁴ (figura 4).

Alberto Biasi

Alberto Biasi nasce a Padova nel 1937. Durante la guerra si trasferisce dalla nonna paterna in un paesino nel padovano, ma alla fine del conflitto bellico, torna a Padova, dove si iscrive e frequenta le scuole di tutti i gradi. La sua forte attitudine verso le discipline artistiche lo spinge ad iscriversi all'Istituto d'Architettura di Venezia e successivamente al Corso Superiore di Disegno Industriale. Verso il 1962 inizia ad insegnare Disegno e Storia dell'Arte nella scuola pubblica e fino al 1988 occuperà la cattedra di Grafica Pubblicitaria all'Istituto Professionale di Padova. Nel 1959 contribuisce alla formazione del Gruppo Ennea, un'associazione di studenti di architettura con cui Biasi partecipa a manifestazioni artistiche, come la IV Biennale Giovanile d'Arte di Cittadella che coincide con l'inizio della sua carriera artistica. Incomincia a viaggiare molto su Milano, luogo di crocevia di artisti di fama

⁶⁴ Guido Bartorelli, *Fernand Léger cubista, 1909-1914*, Padova: CLEUP, 2009, pp. 228-230

internazionale, ed insieme a Massironi maturano l'idea di fondare il Gruppo N, che diventa, in brevissimo tempo, protagonista di esposizioni nazionali e internazionali sull'arte cinetica e che inoltre apre a Padova una sede espositiva. Il Gruppo N aderisce al movimento delle "Nuove Tendenze" ed inizia così ad esporre a Zagabria, Parigi e Venezia, entrando in contatto con moltissimi altri sperimentatori europei. Nel 1960 il Gruppo espone anche, insieme a Enrico Castellani, Heinz Mack, Piero Manzoni e Manfredo Massironi, alla mostra *La nuova concezione artistica*, organizzata al Circolo del Pozzetto di Padova. Dopo due anni, il Gruppo N è presente alla mostra itinerante "Arte Programmata", organizzata da Bruno Munari e ospitata nei negozi Olivetti di Milano, Roma, Venezia e in gallerie e musei londinesi e americani. Con la crescita sempre maggiore della sua fama, il Gruppo viene invitato alla XXXII Biennale Internazionale di Venezia e l'anno successivo al MoMA di New York per partecipare alla famosa mostra *The Responsive Eye*⁶⁵.

Il Gruppo N

Il Gruppo N, formato da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi, è nato nel 1960 e si è sciolto nel 1964, senza una vera e propria fine; il gruppo nasce come aggregazione spontanea, a partire dalla metà del 1961 di artisti che manifestano una maggiore attenzione collettiva verso le espressioni

⁶⁵ Sito Ufficiale Alberto Biasi, Biografia, <https://albertobiasi.it/biografia/>

artistiche ottico-dinamiche, che sfoceranno nell'adesione di iniziative e di mostre itineranti dell'Arte Programmata. Inizialmente, le opere appaiono come anonime, perché vengono solamente firmate come realizzazione collettiva del Gruppo N, ma in seguito ogni artista firmerà le proprie opere, per diversi motivi, tra cui la partecipazione ai concorsi statali per l'assegnazione delle cattedre per l'insegnamento, in cui la prova di una ricerca artistica individuale svolge un ruolo fondamentale. Già dal 1964 i rapporti tra i cinque componenti del Gruppo si sfilacciano, mentre rimane fortissima la vicinanza tra Biasi e Massironi⁶⁶.

Alberto Biasi, come artista e intellettuale, ha sentito di portare avanti una ricerca che non si fermasse solamente alla ricerca del bello, ma che unisse a quest'ultima le basi della scienza, con l'intento di intuire quei misteriosi spiragli percettivi che permettono all'artista di creare una interazione con lo spettatore, generando opere che coinvolgano la modalità di osservazione. Ogni opera d'arte, quindi, non sarà mai uguale a sé stessa, la staticità del prodotto artistico è accompagnato dalla mobilità dell'approccio scientifico dell'artista, che studiando gli effetti del colore, della luce, riesce a dar vita a creazioni che si possono definire infinite proprio per questa caratteristica, dove il punto di vista del fruitore è sempre mutevole⁶⁷. Alberto Biasi indirizza il Gruppo N con le sue ricerche, ma quando il Gruppo si forma, Biasi sta già lavorando le *Trame*, le sue

⁶⁶ Marco Meneguzzo, Cinisello Balsamo, *Alberto Biasi: opere scelte = selected works = ausgewählte Werke*, Silvana, 2013, p. 10

⁶⁷ Aleksander Bassin, *Alberto Biasi di Aleksander Bassin*, Giovanni Granzotto, Roma: verso l'arte, 2013, pp. 6-7

innovative composizioni ottenute per sovrapposizione, dapprima, di carta con fori rotondi di diverso diametro e poi di altri materiali quali garze di cotone, reti d'acciaio per setacci, lamiere forate, che sono il primo passo decisivo per tutte le sue attività future. Le *Trame* sfruttano le caratteristiche della permeabilità, della mutevolezza, cioè del pattern: un oggetto reticolare, modulare, quasi senza supporto, quasi come una rete metallica, che fornisce risposte diverse in base allo spazio e sullo spazio. Le *Trame* sono interessanti per la loro modularità dai risvolti ottico-cinetici, che diventeranno la caratteristica fondamentale di tutta la sua attività. A renderlo famoso però non sono le *Trame*, bensì le *Torsioni*, che pongono l'accento sull'aspetto dinamico e fisicamente artigiano del manufatto. Vengono chiamate così proprio perché c'è la torsione delle lamelle normalmente bicolori che generano il dinamismo ottico delle opere, grazie allo spostamento del punto di vista dello spettatore; quindi, è proprio lo spostamento della persona a far avvenire quell'effetto di pulsazione della superficie, che varrà anche per gli artisti ottico-dinamici, costruito grazie all'utilizzo di vari pattern trasparenti. Nelle *Torsioni* (figure 5-6-7) il concetto di piani sovrapposti o il concetto di una superficie che torcendosi diventa un rilievo, dove si alterna il retro e il fronte, induce a qualche questione sul concetto di tridimensionalità, ma queste opere non si potranno mai definire sculture. Biasi, inoltre, crea veri e propri ambienti a partire dall'interazione di movimenti di prismi, i *Light Prisms*, che vengono progettati in ogni scala, il cui meccanismo consiste nello scomporre la luce bianca emessa da un faretto attraverso uno di loro, la quale poi, rimbalzando da un prisma all'altro, si ricompone; con questa tecnica Biasi vuole coinvolgere tutti i sensi della persona, che viene introdotta al centro

dell'opera e non più esterna a essa. Un'altra novità introdotta da Biasi è la creazione di un proprio alfabeto, che vuole consegnare alla tradizione, rendendolo normale, consueto invece che eccezionale e legato ad una singola esperienza. Il suo obiettivo è aggiungere stilemi alla tradizione, facendoli diventare elementi comuni e disponibili per tutti coloro che avessero l'intenzione di usarli⁶⁸.

Dadamaino

Emilia Maino nasce il 2 ottobre 1930 a Milano, sarà figlia unica e quindi rimarrà molto legata alla famiglia, morirà nel 2004. Estremamente curiosa, già a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, si avvicina al mondo dell'arte con le prime sperimentazioni applicate già alla sua stessa identità. Infatti, decide di cambiare nome e farsi chiamare Eduarda detta Dada, soprannome meditato perché nella sua vita avrà molto a che fare con il movimento Dada e per questo poi deciderà di utilizzare come nome d'arte: Dadamaino.

⁶⁸ Marco Meneguzzo, Cinisello Balsamo, *Alberto Biasi: opere scelte = selected works = ausgewählte Werke*, Silvana, 2013, pp. 13-15

La caratteristica principale del suo processo creativo è l'ostinazione con la quale affronta ogni campo di ricerca: ogni qualvolta proporrà un'idea, il passaggio successivo sarà farne di questa il suo figlio naturale. Alla fine degli anni Cinquanta frequenta il quartiere Brera a Milano dove conosce Piero Manzoni e inizia così ad esporre in mostre collettive; è da quel momento che, dopo aver visto le opere di Fontana, trova il coraggio di tagliare le tele⁶⁹.

“Quando nel '58 ho cominciato a ritagliare le tele sino a che rimanesse in vista il telaio, è certo che mi mettevo in contrapposizione con il tipo di arte allora praticato. Tela, pennello - non ho proprio niente contro questi cari strumenti, che uso ora, ma con altra coscienza - spatolate di colore orgiasticamente celebrative dell'era informale mi sembravano elementi da enucleare da capo”⁷⁰. L'atto di ritagliare la tela monocroma, lasciando quasi solamente il telaio, è il manifesto di un atto estremo nei confronti della pittura, come un atto di distruzione pittorica⁷¹. Il taglio che la Dadamaino imprime alla tela non è una piccola incisione, ma un foro ampio, in modo che il luogo della pittura diventi un luogo di silenzio⁷². Nel 1959 aderisce ad Azimuth, un gruppo d'avanguardia che comprende Pietro Manzoni ed Enrico Castellani. Negli anni Sessanta inizia ad utilizzare materiali sintetici, che accompagneranno la sua ricerca sino alle ultime sue

⁶⁹ Elena Pontiggia, *Dadamaino, nella collana "Artisti lombardi"*, Endas Lombardia, Milano 1990

⁷⁰ Dadamaino, dichiarazione inedita in Elena Pontiggia Dadamaino, Edizione Endas Lombardia, Milano, 1990, p. 6.

⁷¹ Luca Massimo Barbero, *Dadamaino. Un'intervista tra vita & pensieri...*, catalogo della mostra, Museo Virgiliano Virgilio (Mantova), 2003

⁷² Elena Pontiggia, *Dadamaino, nella collana "Artisti lombardi"*, Endas Lombardia, Milano 1990

opere. Dopo qualche anno, impiega i volumi a moduli sfasati, fogli di plastica fustellata a mano e sovrapposti in più strati utilizzando anche telai (figura 8). Nel mentre, nella sua ricerca, continua a sperimentare e utilizzare nuovi materiali come l'alluminio e il plexiglas. Successivamente viene influenzata dall'arte cinetica e inizia a lavorare agli oggetti ottico-dinamici, focalizzandosi sullo studio della luce e del movimento attraverso la costruzione di strutture su tavola, dove tasselli di legno vengono posizionati in modo da creare effetti cinetici a seconda di chi li osserva, e questa tecnica porterà alla concezione dei *Cromorilievi*. Anche lei, come Biasi, crea un nuovo linguaggio comunicativo visivo che si sviluppa attraverso la concezione di un nuovo alfabeto. Nel 1980 viene invitata ad esporre alla Biennale di Venezia una serie intitolata *I fatti della mente*. Dal 1987 Dadamaino affronta l'ultima tappa della sua ricerca, cioè il movimento delle cose; abbandona la carta e la tela e utilizza come supporto il poliestere, prima intelaiato e poi liberato da imbragature, dove la luce che colpisce il poliestere esprime un movimento incessante e continuo di un flusso materico libero nello spazio⁷³. Da questo momento in poi si dedica a opere legate alla conoscenza; infatti, emerge in lei questa necessità che si sviluppa nel tempo, che continua oltre il suo lavoro e va verso l'assoluto.

⁷³ Angela Madesani, Stefano Cortina, *Dadamaino: L'assoluta leggerezza dell'essere*, Milano: Associazione culturale Renzo Cortina, 2008, pp. 9-15

Paolo Scheggi

Paolo Scheggi nasce a Firenze nel 1940 e muore dopo trent'anni a Roma. Nell'arco di un decennio la sua ricerca attraversa diverse discipline e campi del sapere, si dedica alle arte visuali, all'architettura, alla moda, alla poesia e alla performance urbana e teatrale per poter arrivare ad una riflessione concettuale: la sua breve vita è caratterizzata quindi da una grande interdisciplinarietà. Quando si trasferisce a Milano, stringe un rapporto di collaborazione con Germana Marucelli; frequentando il gruppo Azimuth e i primi esponenti dell'arte programmata, entra in contatto con le nuove ricerche artistiche del capoluogo lombardo. Nel 1965 abbraccia nuove tendenze e inizia ad allacciare rapporti con artisti internazionali. Dal 1968 la sua indagine si apre in direzione teatrale e performativa, con il superamento dello spazio tradizionale della scena, estendendosi nella città. Negli ultimi anni di vita si impegna in una ricerca concettuale che si conclude con i *Sette Spazi Recursivi Autopunitivi*, un'opera concettuale pensata su carta, ma non realizzata, che si iscrive nel solco dell'architettura concettuale⁷⁴ e con *l'Ambiente Ondosa*, opera progettata e dedicata alla figlia appena nata, ma non realizzata, per la XIV Triennale milanese del '68⁷⁵. Scheggi è anche

⁷⁴ Ilaria Bignotti, *Paolo Scheggi: dall'Intersuperficie all'Intercamera*. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo, 28 marzo 2021

⁷⁵ Paolo Scheggi, *Cannocchiale ottico percorribile*, repository.unipr.it, 2012

presente a diverse edizioni della Biennale di Venezia ed espone anche nelle principali manifestazioni artistiche del tempo a Parigi, New York e Zagabria.

Già all'età di vent'anni, giunto a Milano, raggiunge la sua maturità espressiva. Le *intersuperfici curve* rappresentano l'apice di ogni idea di quadro-oggetto e di dipinto che costituisce un elemento integratore dello spazio abitabile⁷⁶ (figura 9). Infatti, in molte delle sue opere, la sovrapposizione di tele monocrome appositamente tagliate, crea una situazione plastica, ma anche esistenziale, in quanto scaturisce dalla situazione creata dal colore e dalla fisicità delle tele nel loro reciproco rapporto⁷⁷. Il lavoro di questi primi anni di attività artistica racconta l'universo dei suoi studi, che unisce a un nuovo dadaismo delle sensazioni novorealiste. Scheggi imprime alle sue opere la connaturata tensione che anima l'individuo ed esprime l'inafferrabilità di una visione unica⁷⁸ e la proiezione del proprio essere. Le sue *intersuperfici curve* hanno la potenza sconvolgente dell'umano e la forza pittorica del colore, una concreta praticità che azzera le distanze tra opera ed esperienza⁷⁹. Per Scheggi è l'opera, con i suoi assoluti, con i suoi valori spaziali, con le sue

⁷⁶ Dorfles 1966

⁷⁷ Cinisello Balsamo, *Elementi spaziali: Bonalumi, Castellani, Dadamaino, Scheggi*, Silvana, 2011, p. 43

⁷⁸ Già parzialmente affrontata in questa sede, la tematica del tempo infinito è certamente nelle Linee e negli Achrome. In particolare, secondo chi scrive, nei Polistiroli espansi pare caricarsi di una ancor maggiore intensità e senso d'attesa

⁷⁹ Cinisello Balsamo, *Elementi spaziali: Bonalumi, Castellani, Dadamaino, Scheggi*, Silvana, 2011, pp. 43-50

propensioni e con il suo porgersi oltre la pittura, a essere rilevante⁸⁰. È l'esigenza di avere una struttura progettata e mediata, ma che non si traduca mai in un dichiarato gioco percettivo. Per lui è fondamentale il concetto di geometria naturale, che si potenzia attraverso lo spazio e nello spazio grazie ad un movimento dialettico tra struttura interna e vuoto⁸¹.

Ferruccio Gard

Ferruccio Gard nasce a Vestignè nel 1940 ed è uno dei principali rappresentanti e pionieri artistici dell'arte neo-costruttivista e dell'arte ottica, che pratica dal 1966. È considerato un maestro del colore, perché crea soluzioni formali e compositive di forme e colori originali, esplorando la composizione geometrica con temi cromatici particolari. Inoltre, lavora con la complessità del bianco e del nero e degli estremi della scala tonale dei colori. Il suo lavoro è stato oggetto di studio e analisi per numerosi scrittori. Ha avuto una vita molto piena, tanto che ha partecipato a molte mostre personali e collettive con il gruppo artistico Verifica 8+1, fondato a Venezia Mestre. Negli anni Ottanta si è recato a Milano dove ha proseguito le sue ricerche sulla

⁸⁰ Luca Massimo Barbero, Bonalumi - *evoluzione continua tra pittura e ambiente*, nella collana "Attraverso le Avanguardie", Galleria d'Arte Niccoli, Parma 2000, p.11

⁸¹ *Elementi spaziali: Bonalumi, Castellani, Dadamaino, Scheggi*, Cinisello Balsamo: Silvana, 2011, pp. 15-17

psicologia della percezione visiva, sulla teoria della forma e sulle relazioni tra spazio, luce e cromatismo; mentre negli anni Novanta ha indagato sulla pittura astratto-informale. Ha partecipato a sette edizioni della Biennale d'Arte di Venezia e all'XI Quadriennale Nazionale di Roma. Ma le sue opere hanno avuto anche fama internazionale, e per questo motivo sono state esposte in diversi musei esteri, tra cui la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Praga in Repubblica Ceca, il Museo d'Arte Contemporanea di Buenos Aires in Argentina e il Museo Satoru Sato in Giappone.

Nelle sue opere percezione, forma e colore si intrecciano in un'armonia travolgente, in particolare la potenza espressiva del colore utilizzato permette di trasportare l'osservatore e di fargli provare emozioni; il colore, infatti, ha un ruolo da protagonista sia nei quadri geometrici, sia nelle tele successive dove esplose completamente (figura 10). È come se Gard creasse un mondo immaginario, astratto, ma allo stesso tempo intenzionale, formato da linee ritrovate nella luce, nel colore come "fattore sensitivo di percezione psichica" come detto da Pierre Restany. Infatti, la luce cerca di trasmettere un flusso continuo di energia, di vita, che si accascia in un mondo pragmatico, quasi psichico. Questo ci affascina particolarmente per l'aspetto dell'astrattismo geometrico in movimento, dello sviluppo cromatico, dell'istantanea e della sfuggibile ma razionale percezione visiva. Ciò che colpisce maggiormente è il modo in cui fa scoprire tutto questo. Le scelte cromatiche e le intersezioni tra le figure e le geometrie, dopo un po' che si guarda il dipinto, sembrano iniziare a muoversi, sottolineando un chiaro

effetto ottico⁸². Nella sua arte Gard cerca di mettere in relazione l'energia dei suoi colori con la forma e lo spazio, cosicché si venga a creare l'energia cromatica che dà vita a forme geometriche, le quali catturano l'occhio dello spettatore in un caleidoscopio cromatico.

Josef Albers

Josef Albers nasce a Bottrop, nel nordovest della Germania il 19 marzo 1888. Suo padre era un pittore e decoratore di interni e questo lascia un segno indelebile in tutte le sue opere. Sebbene Albers desideri fare l'artista, il padre vuole che intraprenda la strada delle professioni e così diventa maestro nel suo paese natale; dopo cinque anni di insegnamento parte per Berlino dove frequenta la Scuola d'Arte "Königliche Kunstschule" e dove si certifica come insegnante d'arte. In seguito, frequenta l'Accademia di Monaco, prima di entrare al Bauhaus, un nuovo modello di scuola d'arte di Weimar nel 1920, ambiente pieno di stimoli. Inizialmente si concentra sullo studio dei colori e sulla pittura in vetro, che gli permette di imparare attraverso la pratica⁸³.

⁸² Sito comune di Padova: <https://padovacultura.padovanet.it/it/attivita-culturali/emozioni-cromatiche-35-anni-di-pittura-di-ferruccio-gard>

⁸³ *Arte come esperienza. I metodi di insegnamento di un maestro del Bauhaus*, a cura di Samuele Boncompagni, con Michael Beggs, Gregorio Battistoni, Elisa Nocentini, Roberta Panichi. In collaborazione con Fabio De Chirico, silvana editori, 2013

Nel 1925 viene nominato giovane professore a Dessau, dove oltre che a lavorare vetro e metallo, progetta mobili e si dedica anche alla tipografia. Dopo la chiusura della Scuola Bauhaus nel 1933, emigra negli Stati Uniti con sua moglie. Quello stesso anno diviene capo del dipartimento d'arte al Black Mountain College, nel Carolina del Nord, dove continuerà a insegnare fino al 1949, diventando cittadino degli Stati Uniti. È nel 1949 che Albers inizia i suoi primi studi in bianco e nero per la famosa serie *Homage to the Square*. Insegna nel contempo in vari college e università negli Stati Uniti, tra cui Yale e oltre alla sua dedizione per la pittura e la stampa, Albers si dedica anche alla pubblicazione di libri sull'arte. Negli ultimi anni di vita, lavora incessantemente, producendo centinaia di dipinti e viaggia per tenere conferenze nelle quali sosterrà la parte pratica, sottolineando che il suo fine sarà sostituire l'ideologia con l'applicazione di una mente creativa per mezzo del lavoro pratico. Vive e lavora a New Haven, Connecticut, fino alla sua morte, avvenuta il 25 marzo 1976⁸⁴.

Gli anni successivi al Bauhaus sono stati di continua sperimentazione, dove anche gli errori sono considerati fondamentali, perché fanno parte del processo di apprendimento; quindi, il suo motto sarà: imparare facendo. Per Albers, i colori, il modo in cui cambiano e il criterio che sembra mutare tra spazio e linee, rappresentano un evento miracoloso. Infatti, ama prendere un colore tenue e farlo diventare intenso, lavorandolo con colori vicini, ma anche, durante le lezioni, osservare i suoi studenti

⁸⁴ Sito Guggenheim: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/artists/josef-albers/>

per poter sempre imparare⁸⁵. Secondo Albers, infatti, l'arte è qualcosa di trascendente, che non si può insegnare, ma che bisogna trovare fuori dall'aula. La sua serie più famosa, *Omaggio al quadrato*, è composta da quadrati ripetuti e sovrapposti, colorati con diverse tonalità che creano un effetto ottico di profondità (figure 11-12). Infatti, molto spesso, i suoi quadri ripetono modelli geometrici astratti, realizzati quasi esclusivamente in colori primari.

⁸⁵ *Arte come esperienza. I metodi di insegnamento di un maestro del Bauhaus*, a cura di Samuele Boncompagni, con Michael Beggs, Gregorio Battistoni, Elisa Nocentini, Roberta Panichi. In collaborazione con Fabio De Chirico, silvana editori, 2013, pp. 24-30

Artisti presenti al Museo civico d'Arte Contemporanea “Umbro Apollonio”

Gaetano Kanizsa

Gaetano Kanizsa nasce il 18 agosto 1913 a Trieste, quando ancora si trovava sotto l'impero austro-ungarico, da padre ebreo e madre slovena. Compie gli studi classici a Trieste e studia filosofia a Padova, dove si laurea con Cesare Musatti, psicologo, psicoanalista, filosofo e politico italiano, tra i primi che pose le basi della psicoanalisi in Italia, discutendo una tesi sulle immagini eidetiche⁸⁶, che diviene presto una pubblicazione. Purtroppo, a causa degli eventi politici e storici, viene allontanato dall'insegnamento per le leggi razziali; si reca a Rovigo per tenere una supplenza ma poi viene allontanato perché non fascista e privato della cittadinanza italiana, visto che aveva ingannato il preside e il sistema fascista. Viene così mandato al confine a Buttrio, da dove scappa, per recarsi a Roma e unirsi alla lotta clandestina. È in questo contesto

⁸⁶ Kanizsa Gaetano, Contributo allo studio della distribuzione quantitativa dei fenomeni eidetici. Atti del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 47, II, 285-302, 1938

che incontra Luigi Meschieri, che riuscirà a farlo lavorare come ricercatore presso l'Istituto di psicologia del CNR di Roma, dove si dedicherà allo studio della percezione tachistoscopica. Nel 1953 ottiene la cattedra di psicologia all'Università di Trieste, dove fonda l'istituto di Psicologia, mantenendola fino al 1988, anno in cui raggiunge il pensionamento e viene nominato professore emerito.

Kanizsa è considerato uno dei maggiori esponenti della ricerca percettologica italiana⁸⁷, è stato infatti uno studioso dei processi percettivi, esemplificati dal celebre triangolo illusorio; è su questo tema che nel 1976 pubblicherà un articolo su “Scientist American”, dove le sue idee teoriche si indirizzano verso teorie gestaltiste⁸⁸.

Nelle opere l'attenzione di Kanizsa si concentra su due questioni strettamente correlate, la prima fa riferimento alle modifiche nelle qualità del colore determinate da fattori figurativi, come le relazioni tra le parti, le caratteristiche delle sfumature del contorno e l'assimilazione del colore verso il colore contrastante. La seconda questione riguarda i quasi percettibili contorni o figure anomale; il triangolo con contorni quasi percettivi è stato presentato alla decima conferenza italiana degli psicologi a Chianciano nel 1954. Questo triangolo è una illustrazione di come la visione sia un processo complesso e di come il nostro cervello sia in grado di completare la percezione in assenza di informazioni fisiche. Un altro interessante aspetto riguardo a Kanizsa è l'attività di pittore; inizialmente inizia a dipingere punti neri su tela bianca, in modo tale,

⁸⁷ Albertazzi Liliana, *The Legacy of Gaetano Kanizsa. In Cognitive Science. Edizione 2003*

⁸⁸ Bozzi Paolo, Prefazione. In *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*. Bologna: Il Mulino, 1997

raggruppandoli, da creare forme e strutture, in riferimento alle leggi figurative (figura 13). Quando però inizia a lavorarci, non ha un'idea ben precisa, ma segue lo sviluppo suggerito dallo strumento stesso; solamente verso la fine della carriera inizia ad aggiungere un po' di colore. Riesce ad esporre alla Biennale di Venezia del 1986, grazie alla quale ottiene riconoscimenti significativi⁸⁹. Muore a Trieste nel 1993⁹⁰.

Horacio Garcia Rossi

Horacio Garcia Rossi nasce a Buenos Aires il 24 luglio 1929. Nel 1948 frequenta una scuola di pubblicità a Buenos Aires, dove scopre la pittura ad olio, dopo qualche anno incontra Hugo Demarco e Francisco Sobrino, con i quali condividerà un piccolo atelier, la Piccita, fino al 1959. Nel mentre entra alla Scuola Nazionale di Belle Arti Prilidiano Pueyrredón di Buenos Aires. Dopo qualche anno, con Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein e Jean-Pierre Yvaral decidono di fondare il Centro di Ricerca di Arte Visiva (GRAV), ed espongono a Parigi e alla Biennale di San Marino, ma dopo qualche anno, nel 1968, avviene lo scioglimento del gruppo. Successivamente Rossi terrà diverse mostre in Italia, vincendo anche vari premi che lo fanno diventare

⁸⁹Riccardo Luccio e Walter Gerbino, *Things and perception, Review of Psychology* 1995, Vol 2, No. 1-2, pp .71-80

⁹⁰ Sito personale: gaetanokanizsa.it

famoso. Inoltre, molti lavori del gruppo sono esposti in una sala dedicata al GRAV, nel nuovo allestimento delle collezioni permanenti del Centre Pompidou di Parigi. Muore a Parigi nel 2012⁹¹.

È intorno al 1963 che incomincia ad interessarsi alla luce come mezzo di espressione plastica e successivamente alla luce-colore come problematica unificata. In quel periodo inizia a realizzare differenti lavori su rilievi a luce instabile, “scatole luminose”, “scatole luce-colore manovrate dagli spettatori” e “strutture a luce instabile”. Queste esperienze, realizzate all’interno del GRAV, furono realizzate includendo il movimento. Successivamente, nel 1970, torna a focalizzarsi sul problema riguardante l’opera a due dimensioni, realizzando delle esperienze sul colore e sul rapporto esistente tra la forma e la scrittura. Nel 1978 riesce a fondere la luce e il colore in una sola unità indissolubile; infatti, durante queste ricerche, il colore non si manifesta né come colore decorativo, né come varietà di colori abbinati, ma come un accumulo destinato a creare una nuova struttura di colore-luce, che si amalgama sulla retina dello spettatore⁹² (figure 14).

91 Sito personale: <https://www.horaciogarciarossi.org/>

92 Cynthia Simonelli, <https://www.galleriamelesi.com/artisti/horacio-garcia-rossi/appunti-d-artista-horacio-garcia-rossi/>

Sara Campesan

Sara Campesan nasce nel 1924 a Venezia Mestre dove frequenta il liceo artistico e successivamente l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel 1950 inizia il suo percorso artistico, sperimentando e facendo ricerca pittorica con opere dal tratto libero ed energico, che lasciano trasparire la tendenza ad un allontanamento dalla figurazione. Nel 1962 a Milano conosce Bruno Munari, artista tra i massimi protagonisti dell'arte, del design e della grafica del XX secolo, e dopo due anni entra a fare parte del gruppo "Dialettica delle Tendenze". Successivamente inizia a dedicarsi alle strutture modulari e alle esperienze ottico-dinamiche, focalizzandosi sulla ricerca, sui colori e sui materiali, arrivando ad analizzare il connubio luce, movimento e colore. Le prime opere che produce sono disegnate, solamente in un secondo momento introduce movimenti reali. A Mestre nel 1978 diventa co-fondatrice del gruppo Verifica 8+1, che promuove nuovi linguaggi. Nel corso della sua vita esibisce le sue opere in molte esposizioni in Italia e nel 1972 partecipa anche alla Biennale di Venezia. Muore a Mestre nel 2016⁹³.

I suoi dipinti si contraddistinguono per le rappresentazioni di litorali sabbiosi e muri screpolati, dai quali nascono le opere di carattere informale e dai titoli evocativi; è da questi lavori che cominciano a delinearsi le forme circolari, che diventeranno la sua cifra stilistica, raggiungendo così l'apice espressivo negli anni Settanta. Nello stesso

⁹³Sito Ambrosiana Art Gallery, biografia: <https://www.ambrosianaarte.com/sara-campesan>

periodo inizia ad utilizzare del materiale industriale plastico trasparente, che cattura e riflette la luce e che richiama il liquido del paesaggio lagunare. Si muove, con il passare degli anni, sempre di più verso la ricerca ottica-cinetica, producendo una serie di collage serigrafici realizzati con moduli circolari, che determinano movimenti ondulatori o rotatori e che emergono con forza da sfondi monocromatici. Negli anni Settanta dà vita alle *Spirali*, opere che adattandosi all'ambiente circostante escono dalla bidimensionalità della parete e prendono possesso dello spazio. La forma spiraleggiante sarà protagonista anche delle opere successive, nelle quali verrà sezionata, divisa e spezzata in frange mobili o cerchi concentrici realizzati in materiale plastico riflettente e trasparente oppure dipinta; queste opere devono essere lette, comprese e ricomposte dallo spettatore nella loro forma originaria, instaurando così con esse un rapporto dinamico (figura 15). Negli anni Settanta intraprende una produzione di oggetti cinetici, sculture girevoli e semisfere, composte da una calotta trasparente dentro alla quale ruotano degli elementi lamellari di plastica spesso colorata, infilati su un'asse metallico fissato diametralmente⁹⁴. Durante la sua militanza nel gruppo Verifica 8+1, organizza mostre per numerosi anni, contribuendo a trasformare la sede di Mestre in un centro di documentazione e informazione e punto di incontro tra artisti internazionali impegnati nella ricerca di nuovi linguaggi; infatti, l'ideologia aperta di Verifica 8+1 ha permesso di vedere l'arte come elemento fondante per il confronto tra la società e l'aspetto artistico. Durante il suo percorso artistico sono

⁹⁴ Riccardo Caldura: <https://finnegans.it/la-polivocita-del-segno-una-nota-sul-lavoro-di-sara-campesan-di-riccardo-caldura/>

nati intorno agli anni Settanta i *libri oggetto*, che costituiscono un racconto ottico-dinamico, dove le parole assumono la doppia funzione di significato e segno.

Julio Le Parc

Julio Le Parc nasce nel 1928 a Mendoza, in Argentina, ma dopo circa trent'anni si trasferisce in Francia, a Parigi, dove abbandona il movimento dell'arte costruttivista per sviluppare il proprio approccio e nel 1960 fonda il GRAV, il Groupe de Recherche d'Art Visuel e nel mentre entra anche a fare parte del gruppo Nuova Tendenza⁹⁵. Essendo anche socialmente impegnato, nel 1968 viene espulso dalla Francia dopo aver partecipato all'Atelier Populaire. È stato anche un tenace sostenitore dei diritti umani, infatti ha combattuto contro la dittatura in America Latina. Ha partecipato a numerose mostre in importanti musei e istituzioni, come il Palais de Tokyo (Parigi), il Metropolitan Museum of Art (New York), il Perez Art Museum (Miami) e la Serpentine Gallery (Londra). Ad oggi vive in Francia dove sta continuando a creare opere d'arte innovative e sperimentare nuove forme di espressione visiva, lasciando un'impronta significativa nel panorama artistico contemporaneo; infatti, simboleggia uno dei maggiori esponenti dell'arte cinetica e della Optical art. Il suo fine è di introdurre il movimento nell'opera d'arte, e di andare oltre la creazione di illusioni

⁹⁵ Nicola Maggi, Maggio 2024: Sito <https://collezioneditiffany.com/julio-le-parc-galleria-continua-2023/>

ottiche sulla tela, utilizzando dispositivi tecnologici da lui stesso ideati, esplorando così la complessità della percezione visiva umana, con l'intento di far utilizzare agli spettatori tutti sensi e di far riflettere sulla percezione delle cose⁹⁶.

Nelle sue prime opere utilizza la luce naturale ed elementi plastici, come fili di nylon e oggetti in movimento⁹⁷, ma dal 1962, quando si trasferisce a Parigi, inizia a servirsi di luce artificiale ed enormi marchingegni, ottenendo così delle opere d'arte che ipnotizzano chi le guarda. Nella sua ricerca artistica elimina ogni segno di interferenza manuale e crea una propria gamma di 14 colori, utilizzandoli in maniera pura e senza sfumature, combinandoli tra di loro per permettere di raggiungere uno spettro cromatico che sia il più ampio possibile. Inoltre, nella sua ricerca, sperimenta la quarta dimensione introducendo luce, movimento e colore nei suoi lavori, per creare un'esperienza immersiva per lo spettatore, a cui Le Parc pone una particolare attenzione. Infatti, al centro della sua pratica artistica, c'è il desiderio di sperimentare come gli spettatori interagiscano e percepiscano l'arte, per dare una nuova definizione ai ruoli dello spettatore e dell'artista, coinvolgendoli fisicamente attraverso le sue opere mobili, i suoi dipinti e le sue opere che utilizzano la luce come materiale principale (figura 16). Le prime sperimentazioni con le luci avvengono all'inizio degli anni Sessanta, quando ha cercato di amplificare, replicare o moltiplicare le onde luminose,

⁹⁶ Sito Emporium: <https://emporiumart.com/pages/julio-le-parc-biografia>

⁹⁷ Sito Palazzo Grassi: <https://teens.palazzograssi.it/usr.php?lang=it&page=artista&rec=70>

attraverso l'uso di prismi e plexiglass⁹⁸. La sua intenzione è stata quella di decostruire queste convenzioni tradizionali tra opere d'arte e spettatore e, attraverso l'uso di specchi, motori e luci, mettere lo spettatore al centro dell'esperienza⁹⁹.

Franco Costalonga

Franco Costalonga nasce nel 1933 a Venezia. Inizia la propria formazione come autodidatta, studiando poi successivamente da privatista presso la Scuola d'Arte, dove riceve gli insegnamenti di Remigio Butera. Dopo aver esordito come incisore e acquafortista, si dedica alla pittura, realizzando una serie di quadri che riflettono la sua ricerca, focalizzata sulla teoria del colore. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, entra a far parte del gruppo Dialettica delle Tendenze, dove comincia a sperimentare nuovi materiali, che gli permettono di ottenere forme tridimensionali e superfici originali. Queste ricerche gli consentono di avvicinarsi al gruppo Sette-Veneto, di cui è presidente Bruno Munari. Grazie a ciò, Costalonga ha modo di approfondire i suoi interessi nell'ambito degli effetti cinetici e visivi, che lo portano a realizzare una serie di nuove opere, grazie alle quali verrà premiato alla 55esima Collettiva della Fondazione Bevilacqua La Masa. I riconoscimenti che gli vengono

⁹⁸ Francesco Spaghi, Febbraio 2024: <https://www.art-vibes.com/art/julio-le-parc-melodia/>

⁹⁹ Francesco Spaghi, Febbraio 2024: <https://www.art-vibes.com/art/julio-le-parc-melodia/>

attribuiti sono molti, in diversi settori, dall'arredamento al design, partecipando a mostre nazionali e internazionali. Dal 1978 entra nel gruppo Verifica 8+1, che racchiude diversi artisti veneti attivi nell'ambito dell'arte figurativa. Inoltre, nel corso degli anni Ottanta e Novanta partecipa a diverse edizioni della Biennale di Venezia. Muore a Venezia, nel luglio 2019¹⁰⁰.

Nel suo percorso formativo si focalizza principalmente sul movimento, ma anche sulla partecipazione attiva dello spettatore e fruitore dell'opera, nascono così le *Tensoforme*, opere composte da un lamierino traforato e da un tessuto elastico, sul quale è possibile intervenire direttamente modificando la superficie grazie un magnete posto sul retro del quadro. Verso gli anni Novanta Costalonga considera utilizzare il pvc metallizzato, adattandolo alla superficie righettata di un supporto rigido, creando in questo modo i *Pseudorilievi*, dove la luce ha un ruolo fondamentale; infatti, nel momento in cui viene a contatto con le lamine a specchio, produce una zona di riflesso in ombra e una luminosa, creando così un ingannevole rilievo (figura 17). In altri suoi lavori, come i *Reflex*, vengono usati piccoli frammenti e piccole lamelle in pvc, che disposti sul supporto e con un criterio di rarefazione e addensamento, consentono di ottenere soluzioni di rifrazione cromatico-luminosa molto efficaci. Invece con le *Strutturazioni* e le *Destrutturazioni* ritorna ad occuparsi, dopo molti anni, della sola superficie dipinta, dove interviene con l'aerografo per riprodurre delle strutture geometriche, che in una

¹⁰⁰Sito Guggenheim, vita artista: <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/artisti/franco-costalonga/>

seconda fase, destruttura. Gli esiti più recenti della ricerca sperimentale, oltre ai *Mokubi2*, che sono le ultime varianti tridimensionali degli *Oggetti quadro*, sono le *Consequenziali estreme* e le *Curve modulari (Mokurve)*. Un'altra evoluzione, apportata ad una delle sue opere, è rappresentata dai *Mokubi*, elementi modulari che vengono disposti e che assemblati creano visivamente l'apparenza di un cubo in assonometria, dove tutte le superfici dipinte fanno in modo di creare un movimento ulteriore, che fa vibrare l'immagine complessiva. Infine, gli ultimi anni sono stati contrassegnati da importanti mostre e presenza in rassegne dell'arte cinetica a livello internazionale¹⁰¹.

Celestino Facchin

Celestino Facchin nasce nel 1940 a Farra d'Alpago e inizia giovanissimo da autodidatta, la sua ricerca artistica che lo porterà ad approcciarsi a diversi stili, dall'arte di tipo figurativo a quella informale. Intorno ai vent'anni comincia delle ricerche sul cromatismo e sulla produzione visiva per scoprire ed esplorare diversi ambiti, che vanno dalla pittura a quelli del design e della grafica. Intorno agli anni Settanta intraprende un viaggio significativo per la sua arte in Argentina, Brasile e Uruguay, e nello stesso periodo espone anche in diverse città internazionali come Los Angeles, Caracas, Barcellona e Parigi. Successivamente torna in Italia ed entra a far parte del collettivo Sincron di Brescia, insieme ad altri artisti come Bruno Munari e Gaetano

¹⁰¹ Sito Galleria d'Arte L'incontro: <https://www.galleriaincontro.it/it/artisti-opere/franco-costalonga>

Pinna, dove si confronta sulla relazione tra arte e tecnologia, concentrandosi sullo studio dei meccanismi della visione, che gli permetteranno di creare un vero e proprio laboratorio sull'arte cinetica e programmata, di cui Facchin diventerà uno dei maggiori esponenti. Dopo aver fatto parte di questo collettivo, si trasferisce a Venezia ed entra a far parte del Gruppo Verifica 8+1 nel quale svolge una attività didattica-artistica. Dagli anni Settanta, inoltre, ha fatto in modo di costruire il Circolo artistico bellunese e la Fondazione dell'Artecentro di Longarone¹⁰².

Il suo percorso artistico viene sottolineato dalla capacità di utilizzare colore, percezione e movimento, che vengono indagati in maniera precisa e attenta con la volontà che lo spettatore abbia una visione scientifica più precisa dell'artista stesso. Il taglio artistico che ritroviamo nelle sue opere è un tratto peculiare del suo modo di esprimersi, insieme all'utilizzo delle forme geometriche, dell'organizzazione dello spazio e dell'espressività. Osservare le sue opere d'arte spinge lo spettatore a smarrirsi nei diversi linguaggi creativi dell'artista, che vuole stimolare la percezione visiva dell'osservatore, tramite l'uso di colori puri, sfumati che vengono accostati e l'utilizzo di forme complesse¹⁰³. L'artista stesso sostiene che: «Credo che tutti vorrebbero possedere un arcobaleno: io l'ho sempre desiderato con tutte le mie forze e ancora lì sogno questi colori meravigliosi, le cui limpide trasparenze ancora in gran parte mi

¹⁰²Dino Bridda, Gennaio 2018, https://www.ilgazzettino.it/pay/lettere_pay/il_lutto_lutto_nel_mondo_dell_arte_bellunese_per_la_scomparsa_di_celestino_facchin-3488786.html#?refresh_ce

¹⁰³Sito veneto: <https://www.veneto.eu/IT/L-arte-che-va-oltre-2024/>

sfuggono». Questo è un inno al colore che si manifesta attraverso elaborate forme geometriche¹⁰⁴ (figura 18).

La sua arte si basa sulla visione dei principi psicologici della Gestalt e della percezione visiva e ruota intorno alle Teorie del colore di Itten e soprattutto di Goethe. Un noto critico d'arte Giorgio Segato scrive di Facchin «Nel colore, terso e acceso, vibra, purissimo, un singolare senso della luce rappresa e conquistata, gloriosa come quella dell'arcobaleno che dice l'artista che tutti sogniamo di raggiungere». L'artista è venuto a mancare nel gennaio del 2017 ad Imperia, dove aveva deciso di vivere ormai da diversi anni.

Eduardo Jonquières

Eduardo Jonquières nasce nel 1918 a Buenos Aires da una famiglia di origine francese e questo spiega perché ha sempre desiderato stabilirsi in Francia, situazione che si concretizza nel 1958. Compie gli studi secondari presso la Scuola Normale della città di Buenos Aires, dove stringerà relazioni con artisti, critici e scrittori di una certa

¹⁰⁴Ugo Cennamo, Aprile 2024, https://corrieredelveneto.corriere.it/notizie/belluno/cultura-e-tempo-libero/24_marzo_30/celestino-facchin-a-mel-la-mostra-l-arte-che-va-oltre-inno-al-colore-attraverso-elaborate-forme-geometriche-e27168f4-e9c3-413f-92b9-f26422e27xk.shtml?refresh_ce

levatura come Julio Cortázar, Luis Seoane, Damián Bayón, Luis Tomasello ed altri, che influenzeranno anche la sua formazione intellettuale ed artistica¹⁰⁵.

Il suo percorso artistico inizia studiando nella scuola di Belle Arti a Buenos Aires. Jonquières successivamente si muoverà tra la poesia, la letteratura e la pittura; quest'ultima prevarrà rispetto alle altre forme espressive senza però escluderne le altre. Nel mentre insegna storia dell'arte all'università La Plata, ma nel 1958, accetta per l'UNESCO un incarico presso l'ambasciata francese in Argentina e si trasferisce a Parigi con la moglie e i quattro figli. In Francia tiene numerose mostre personali e collettive, oltre ad esporre in diversi musei e gallerie in tutto il mondo. Tra il 1956 e il 1979 partecipa a Biennali come la IV Biennale di São Pablo, (1956); IV Biennale Americana di Incisione, Museo Nazionale di Belle Arti, Santiago del Cile, (1969); o la VIII e IX Biennale Interamericana d'Arte, Mantón, Francia (1969 e 1972). Muore a Parigi nel 2000.

La sua produzione parte da una forma artistica figurativa che prende ispirazione dai movimenti artistici del Novecento, il suo stile ricorda infatti inizialmente la pittura di Pablo Picasso negli anni Quaranta. Diventa un frequentatore di ambienti dove si ritrovavano le avanguardie e si muove sempre più verso l'utilizzo dell'astrazione, che

¹⁰⁵ Sito Arte de la Argentina: <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/eduardo-jonquieres>

si avvicina molto ai principi del Bauhaus e del gruppo argentino Arte Nuevo, con esplorazioni che si intensificheranno poi con il passaggio dall'olio all'acrilico.

I suoi primi lavori, ispirati alle avanguardie risalgono alla seconda metà degli anni Cinquanta e la loro estetica viene espressa con delle figure geometriche molto colorate che progressivamente perdono ogni accenno all'aspetto materico, congiungendosi a un'espressività tipica degli artisti come Josef Albers e Max Bill, entrambi membri del Bauhaus¹⁰⁶. Jonquières ha lavorato progressivamente sulla geometria fino ad eliminare completamente l'impronta dell'artista. La pennellata è quasi impercettibile e le diagonali e le linee rette aderiscono al bordo netto consentito dalla materia acrilica (figura 19). Intorno agli anni Sessanta l'artista prende la decisione di eliminare la firma nella parte visibile delle sue opere. Questa decisione di non intercedere su nulla che non abbia a che fare con l'opera stessa è rimasta fino ai suoi ultimi dipinti intorno agli anni Novanta.

Cortazar, scrittore e suo amico fraterno sempre così grato per la ricompensa dello sguardo, ha metaforizzato: “tus cuadros son antes imanes que ventialdore...i tuoi dipinti sono magneti piuttosto che ventilatori”. Questa immagine ci invita a pensare

¹⁰⁶ Sito tangorosso: <https://tangorosso.blogspot.com/2014/12/gli-amici-di-julio-cortazar-3-eduardo.html>, 2014

all'impronta visiva che Eduardo Jonquières ha voluto dare alla sua concezione dell'arte¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Sito: <http://www.soydebanfield.com.ar/moev/2012/12/21/jonquieres-el-amigo-de-cortazar/>

Conclusioni

In questa tesi mi sono focalizzata sull'aspetto interessante dell'analisi di una mostra collettiva: dalla scelta di determinate opere d'arte di diversi artisti di fama internazionale e nazionale all'inserimento in un ambiente così particolare come la sede espositiva scelta dalla Fondazione Peruzzo, una chiesa sconsacrata, che è stata riqualificata per accogliere esibizioni e mostre temporanee d'arte contemporanea. Ho avuto modo di comprendere, approfondendo vari aspetti per redigere il mio elaborato, lo studio di progettazione eseguito per riconvertire un monumento in uno spazio espositivo che potesse accogliere contemporaneamente più di una mostra in ambienti divisi, ma anche il proponimento di inserire un'opera d'arte permanente di Jannis Kounellis, posizionata dove un tempo si trovava l'altare, che si trova perfettamente in asse rispetto l'ingresso principale, con lo scopo di rappresentare il collegamento tra i vari ambienti e indicare la via intrapresa dalla Fondazione di ospitare principalmente mostre d'arte contemporanea. Partendo da queste considerazioni, mi sono approcciata con curiosità ed interesse in particolare allo studio dei singoli artisti le cui opere erano esposte nella mostra oggetto della mia tesi, alle tecniche adottate, frutto delle loro continue ricerche artistiche, dall'inizio della loro carriera fino al momento in cui hanno terminato la loro produzione. Sebbene non sia stato semplice reperire informazioni su alcuni di loro, è stato estremamente stimolante conoscere artisti che non facevano parte delle mie conoscenze artistiche e scoprire quanto mi hanno

coinvolto. Ho ritenuto inoltre importante avere un quadro consapevole del contesto artistico di appartenenza di questi artisti, comune a tutti, cioè l'Optical Art. La caratteristica distintiva di questo movimento è l'affidarsi a determinati processi fisiologici dell'occhio e del cervello di cui, normalmente, non ne siamo consapevoli, né durante nostra vita quotidiana, né quando ci troviamo di fronte ad un'opera d'arte. Nell'Optical Art, l'inganno e gli esperimenti visuali sono utilizzati dagli artisti, che si considerano scienziati nel campo della percezione umana e delle sue conseguenze fisiche e psicologiche. Un aspetto estremamente innovativo di questo movimento è il rapporto che si crea tra opera-spettatore che non segue più le regole tradizionali di valutazione puramente estetica ma permette di rivolgersi direttamente allo spettatore, coinvolgendolo e facendolo partecipare alla vera e propria realizzazione dell'opera d'arte. Un motivo per il quale questi quadri mi hanno colpito particolarmente è la loro capacità di descrivere nello stesso modo l'assenza e la presenza, proprio per questo motivo mi hanno attratto così tanto: mi hanno allontanato dal reale ma nello stesso tempo mi hanno fatto riscoprire una realtà perduta, una libertà di interpretazione senza inibizioni e distorsioni, dettate dall'arte tradizionale, mi hanno fatto sentire in altre parole parte di una opera d'arte.

Lo studio e gli approfondimenti effettuati per la stesura della mia tesi, mi hanno permesso di comprendere come le mostre rappresentino più di una semplice occasione di contatto tra il pubblico e le opere, ma l'occasione di conoscere più approfonditamente se stessi. La mostra analizzata ha avuto la capacità di attrarre pubblici molto differenti tra loro, ciascuno recante aspettative ed esigenze diverse

rispetto a ciò che rappresentava il proprio quotidiano e il proprio credo, ma in tutti i casi si è notata la necessità di partecipare attivamente alle opere stesse. Ciò che si evince da queste considerazioni, da queste visioni è che un aspetto fondamentale nell'apprezzare o meno una mostra visitata, non è tanto la scelta in base al tema trattato, ma la capacità che hanno le opere di coinvolgerci emotivamente e la relazione che si deve creare con il luogo in cui esse vengono esposte; è quindi uno studio estremamente importante quello che deve affrontare il curatore, che avrà il ruolo di organizzatore ma anche di comunicatore con il pubblico e con le altre figure professionali del settore, ponendosi come tramite tra l'arte e i visitatori, esponendo la storia di ogni opera d'arte, in modo che l'evento abbia una funzione educativa e coinvolgente.

“Possedere la memoria delle cose, chiudere la loro immagine in uno spazio, nel teatro della memoria, significa possedere la chiave dell'intero universo”

Con questa riflessione del filosofo Franco Rella vorrei concludere la mia tesi che ha avuto come intento celebrare la straordinaria potenza evocativa e comunicativa, nonché l'intensa capacità di propagazione culturale che tutte le esposizioni, tanto quelle di natura permanente, quanto quelle di carattere temporaneo, esprimono.

Iconografia

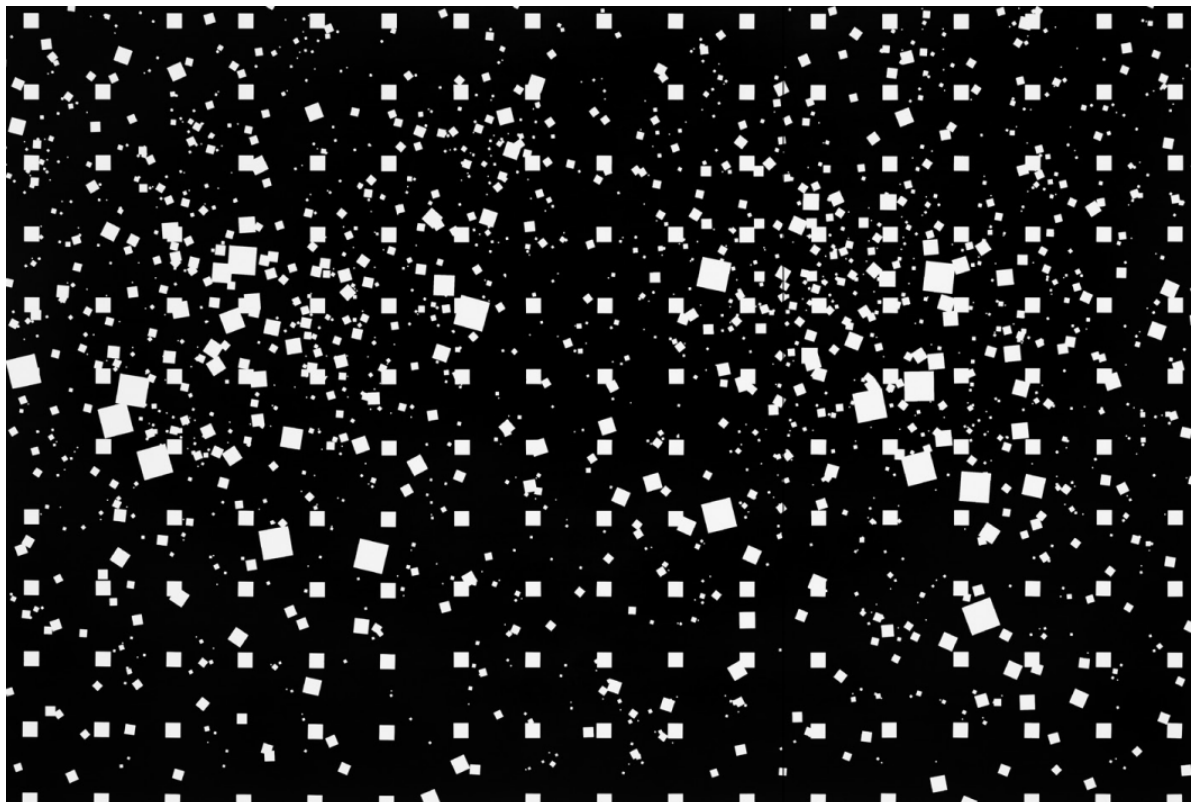


Figura 1: 1 Esther Stocker, *Untitled*, 2022, acrilico su cotone, 200 × 300 cm



Figura 2: Esther Stocker, *tecnic mista Untitled*, 2021-23



Figura 3:2 Esther Stocker, tecnica mista Untitled, 2021-23



Figura 3: Fernand Léger, *Composition au Vase*, 1936, tecnica mista su carta 30 × 24 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo

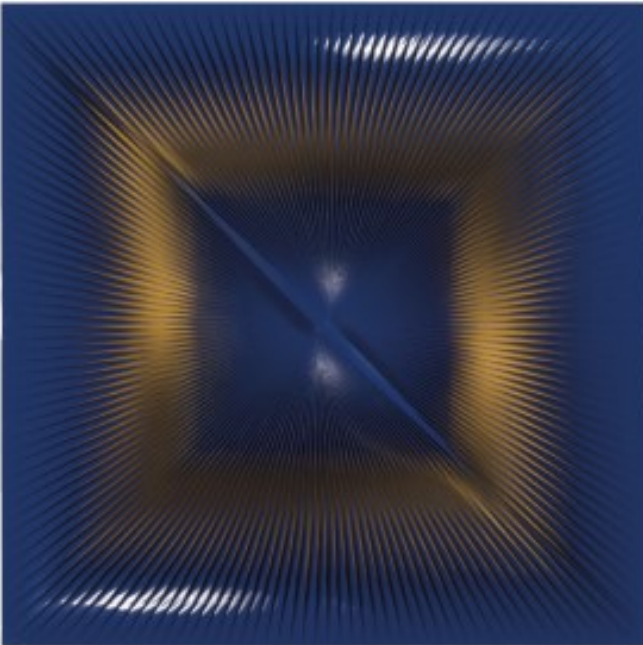


Figura 5: Alberto Biasi, *Dinamica in quadro*, 1998, PVC su tavola, 56 × 56 cm, -Collezione Fondazione Alberto Peruzzo



Figura 6: Alberto Biasi, Va dove ti porta l'occhio, 1991, PVC su tavola, 100 x 100 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo



Figura 7: Alberto Biasi, Ricciolina... ti aspetto domani alle due, 2007, tecnica mista su tela applicata su tavola, 100 x 96 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo



Figura 8: Dadamaino, Volume, 1959, tecnica mista su tela, 70 × 50 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo

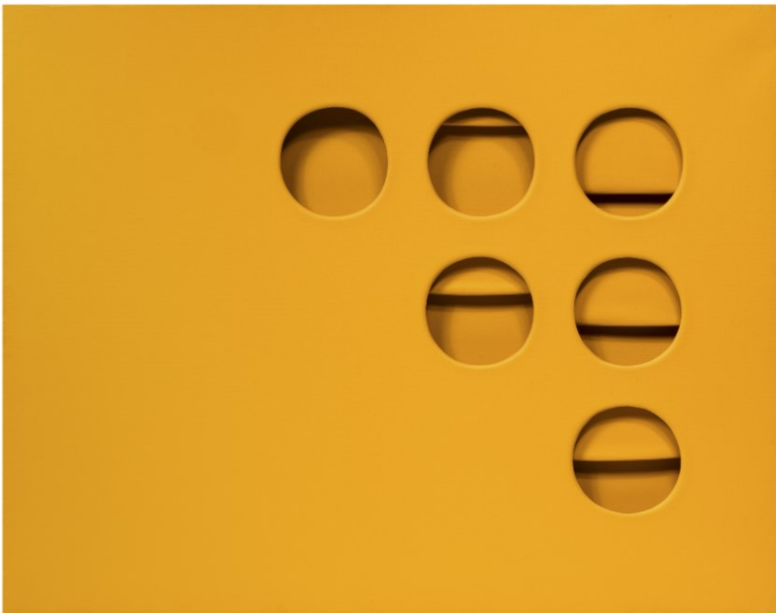


Figura 9; Paolo Scheggi, Intersuperficie curva del giallo, 1966, acrilico tele sovrapposte, 70 × 90 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo



Figura 10: Ferruccio Gard, *Riflessioni percettive in blu e....*, 1986, acrilici su tela, 150 × 150 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo



Figura 11: Josef Albers, *Study for Homage to the square: Desert Air*, 1958, olio su masonite, 40.6 × 40.6 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo

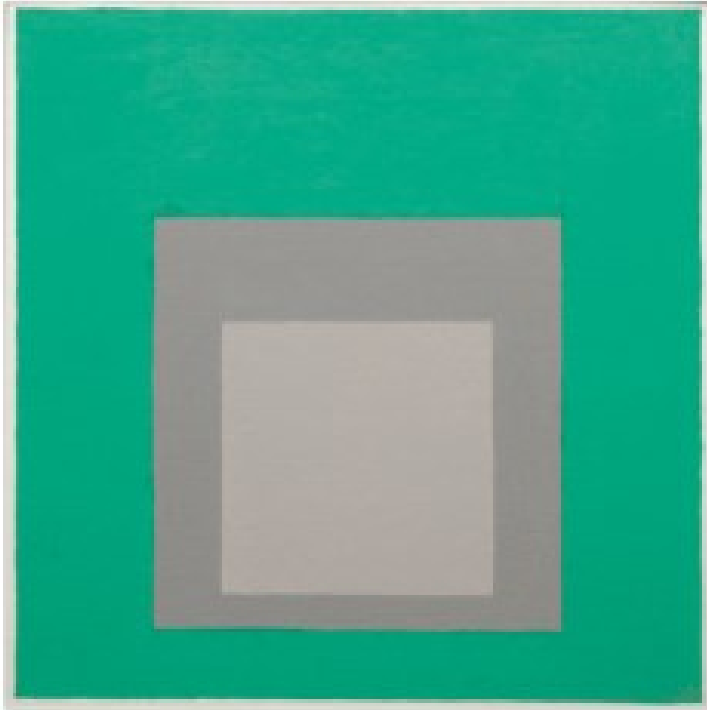


Figura 12: Josef Albers, *Study for Homage to the square: Light Age*, 1964, olio su masonite, 45 × 45 cm, Collezione Fondazione Alberto Peruzzo

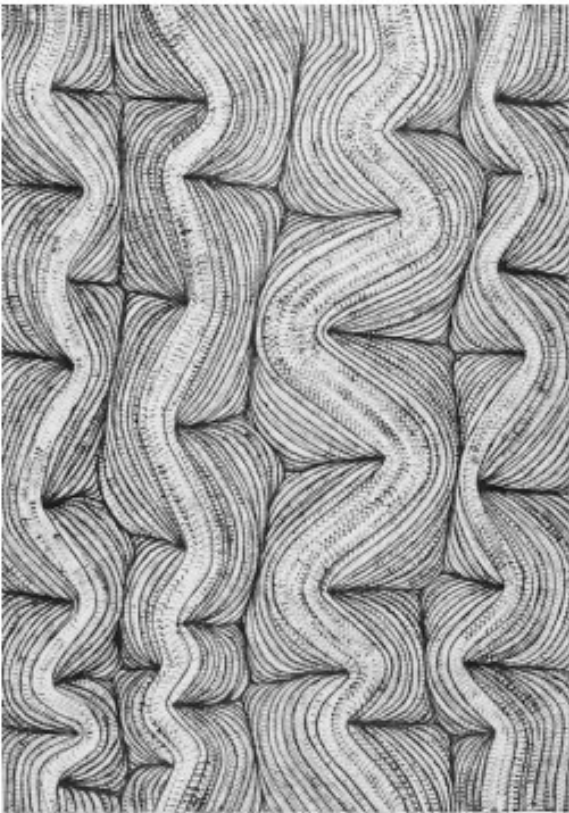


Figura 13: Gaetano Kanisza, *Stratificazione*, 1990, olio su tela, 100 × 50 cm Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"



Figura 14: Horacio Garcia Rossi, T 135/800/80, 1980, acrilico su tela, 60 x 60 cm, Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"

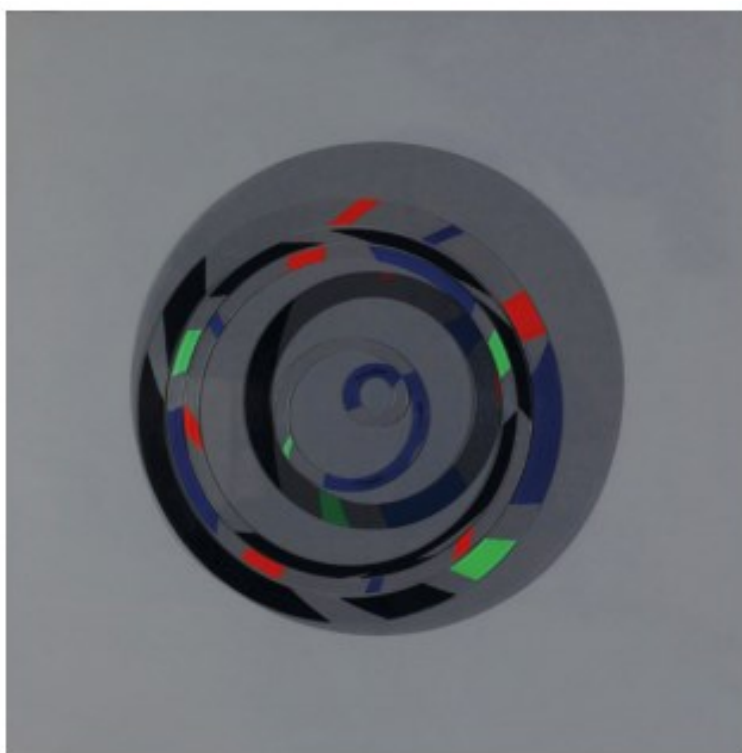


Figura 154: Sara Campesan, Torsione di corone circolari della forma, 1982, acrilico su plexiglass, 92.5 x 93 cm, Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"

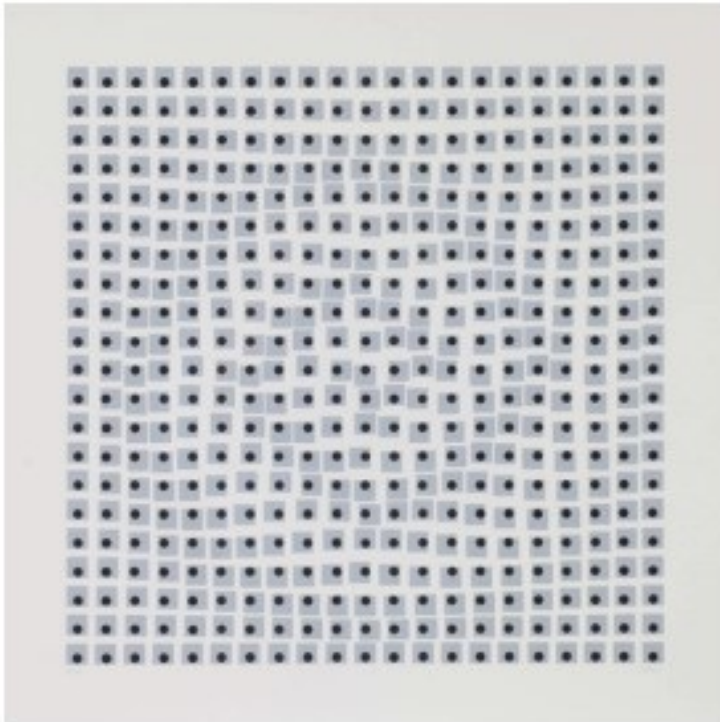


Figura 16: Julio Le Parc, Senza titolo, 1975, serigrafia policroma, 69 x 69 cm, Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"



Figura 17: Franco Costalonga, Operazione QNS7 Cinetica, 1968, tecnica mista, 69 x 69 cm, Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"



Figura 18: Celestino Facchin, *Nastro di Moebius*, 1980-81, acrilico su tela, 100 x 100 cm, Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"



Figura 19: Eduardo Jonquières, *XXII/78*, 1978, acrilico su tela, 100 x 100 cm, Museo Civico di Arte Contemporanea "Umbro Apollonio"

BIBLIOGRAFIA

LIBRI

- Albertazzi Liliana, *The Legacy of Gaetano Kanizsa*. In Cognitive Science. Edizione 2003
- Barbero Massimo Luca, Bonalumi , *Evoluzione continua tra pittura e ambiente*, nella collana "Attraverso le Avanguardie", Galleria d'Arte Niccoli, Parma 2000
- Barrett Cyril, *An introduction to Optical Art*, London: Studio Vista, p 35, 1971
- Bartorelli Guido, Bobbio Andrea, Galfano Giovanni, Grassi Massimo, *L'occhio in gioco. Il gruppo N e la psicologia della percezione*, Silvana editori, 2022.
- Bartorelli Guido, *Fernand Léger cubista, 1909-1914*, Padova: CLEUP, 2011
- Bignotti Ilaria, *Paolo Scheggi: dall'Intersuperficie all'Intercamera. L'opera oltre la parete, al di là del muro: per vivere uno spazio, per agire il tempo*, Ricerche di S/Confine, vol. II, n. 1, 2011.
- Boncompagni Samuele, Beggs Michael, Battistoni Gregorio, Nocentini Elisa, Panichi Roberta, in collaborazione con Fabio De Chirico, *Josef Albers: Arte come esperienza. I metodi di insegnamento di un maestro del Bauhaus*, Silvana editori, 2013
- Caldura Riccardo, brochure *Uno scenario mentale*, Padova, 2023
- Caldura Riccardo, brochure *Orditi della razionalità*, Padova, 2023
- Caldura Riccardo, *Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)*, album di Venezia maggio 2012
- De Bellis Vincenzo, *Pensare per frammenti e frammenti per pensare*, Resistenza e Liberazione. Kounellis a Padova, Alberto Peruzzo Foundation, Padova 2020
- Forin Elena, *Elementi spaziali: Bonalumi, Castellani, Dadamaino, Scheggi*, Milano: Silvana editori, 2011
- Kanizsa Gaetano, *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*. Bologna: Il Mulino, 1997
- Leger Fernand, testo di Emilio Tadini, "I maestri del colore N 31", Fratelli Fabbri editor, 1964
- Luccio Riccardo e Gerbino Walter, *Things and perception*, Review of Psychology, Vol 2, N. 1-2, pp .71-80, 1995
- Madesani Angela, Cortina Stefano, *Dadamaino: L'assoluta leggerezza dell'essere*, Milano: Associazione culturale Renzo Cortina, 2008

- Meneguzzo Marco, *Alberto Biasi: opere scelte = selected works = ausgewählte Werke*, Silvana editori, 2013
- Pontiggia Elena, *Dadamaino, nella collana "Artisti lombardi"*, Endas Lombardia, Milano 1990
- Recalcati Massimo, *Il mistero delle cose. Nove ritratti di artisti*, Milano: Feltrinelli, 2016
- Trevisan Marco, *Una nuova Sant'Agnes: il recupero di una chiesa del XII secolo e un nuovo centro per l'arte*, Milano: Skira 2022
- Vergine Lea, *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*, Milano: Gabriele Mazzotta, 1983

SITOGRAFIA

- Autore Anonimo, Sito tangorosso: <https://tangorosso.blogspot.com/2014/12/gli-amici-di-julio-cortazar-3-eduardo.html>, 2014
- Autore Anonimo, Sito Arte de la Argentina: <https://artedelaargentina.com/disciplinas/artista/pintura/eduardo-jonquieres>
- Autore Anonimo, Sito comune di Padova: <https://padovacultura.padovanet.it/it/attivita-culturali/emozioni-cromatiche-35-anni-di-pittura-di-ferruccio-gard>
- Autore Anonimo, Sito veneto: <https://www.veneto.eu/IT/L-arte-che-va-oltre-2024/v>
- Autore Anonimo, Sito Galleria d'Arte L'incontro: <https://www.galleriaincontro.it/it/artisti-opere/franco-costalonga>
- Autore Anonimo, Sito Guggenheim, vita artista: <https://www.guggenheim-venice.it/it/arte/artisti/franco-costalonga/>
- Autore Anonimo, Sito Palazzo Grassi: <https://teens.palazzograssi.it/usr.php?lang=it&page=artista&rec=70>
- Autore Anonimo, Sito Emporium: <https://emporiumart.com/pages/julio-le-parc-biografia>
- Autore Anonimo, Sito Ambrosiana Art Gallery, biografia: <https://www.ambrosianaarte.com/sara-campesan>
- Autore Anonimo, Sito comune di Padova: <https://padovacultura.padovanet.it/it/attivita-culturali/emozioni-cromatiche-35-anni-di-pittura-di-ferruccio-gard>
- Autore Anonimo, Sito personale: <https://www.horaciogarciarossi.org/>

- Autore Anonimo, Sito personale: gaetanokanizsa.it
- Autore Anonimo, Sito Guggenheim: <https://www.guggenheim-venice.it/en/art/artists/josef-albers/>
- Biasi Alberto, Sito Ufficiale Alberto Biasi, Biografia, <https://albertobiasi.it/biografia/>
- Caldura Riccardo. (2012). «Per una riflessione sui linguaggi della modernità a Mestre: Verifica 8+1 (1978-2008)» *Verifica 8+1*, 1, pp. 6-37. https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf
- Caldura Riccardo: <https://finnegans.it/la-polivocita-del-segno-una-nota-sul-lavoro-di-sara-campesan-di-riccardo-caldura/>
- Cennamo Ugo, Aprile 2024, https://corriereedelveneto.corriere.it/notizie/belluno/cultura-e-tempo-libero/24_marzo_30/celestino-facchin-a-mel-la-mostra-l-arte-che-va-oltre-inno-al-colore-attraverso-elaborate-forme-geometriche-e27168f4-e9c3-413f-92b9-f26422e27xlk.shtml?refresh_ce
- Dino Bridda, Gennaio 2018, https://www.ilgazzettino.it/pay/lettere_pay/il_lutto_lutto_nel_mondo_dell_arte_bellunese_per_la_scomparsa_di_celestino_facchin-3488786.html#?refresh_ce
- Giani Livia, *Sul riuso delle chiese sconsacrate*, https://www.academia.edu/39611564/Sul_riuso_delle_chiese_sconsacrate
- Maggi Nicola, Maggio 2024: Sito <https://collezioneditiffany.com/julio-le-parc-galleria-continua-2023/>
- Saccà Giuseppe, «Trent'anni di cultura a Mestre. Conversazione con Sofia Gobbo». *Verifica 8+1*, 1, 2012, pp. 38-43 https://www.comune.venezia.it/sites/comune.venezia.it/files/cultura/documenti/schede-cultura/VeDo_01.pdf
- Simonelli Cynthia, <https://www.galleriamelesi.com/artisti/horacio-garcia-rossi/appunti-d-artista-horacio-garcia-rossi/>
- Soriano-Colchero & López-Vílchez, *Cogent Arts & Humanities* (2019), 6: 1614305 <https://doi.org/10.1080/23311983.2019.1614305> *The role of perspective in the contemporary artistic practice*
- Spaghi Francesco, Febbraio 2024: <https://www.art-vibes.com/art/julio-le-parc-melodia/>
- Stocker Esther, *biografia website*, https://www.estherstocker.net/?page_id=2
- Stocker Esther, <https://www.albertapane.com/artists/esther-stocker>

- Trevisan Marco, " Chiese sconsacrate e arte contemporanea," in *Artribune*, Agosto 2019, <https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/politica-e-pubblica-amministrazione/2019/08/chiese-sconsacrate-arte-contemporanea/>

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare tutte le persone che durante questo percorso mi hanno sostenuto e sono riusciti a starmi vicino anche se so che può essere stato difficile in alcuni momenti.

Vorrei ringraziare il mio relatore di tesi Professore Guido Bartorelli per la sua disponibilità e per avermi supportato lungo questo percorso, non solo durante il processo di stesura della tesi, ma in tutti questi anni di studio durante i quali ho seguito diversi dei suoi corsi che mi hanno fatto appassionare e fatta avvicinare sempre più verso il mondo dell'arte.