

**Predella** journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

**Impaginazione** / *Layout:* Raffaele Cimino

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## **Luciano Fabro e il Gruppo T. La neoavanguardia italiana fra sperimentazioni cinetico- programmate e Arte Povera\***

*Minimal Art is usually considered one of the main reference points for the work of those young Italian artists that Germano Celant, at the end of 1967, gathers under the definition of Arte Povera. This paper tries to provide a different way of approaching that issue, connecting Luciano Fabro's "minimal" works of the years 1962-1966 with the research on perception and spectator engagement developed in Milan by Gruppo T [T Group] during the first half of the Sixties. Free from any reference to Minimal Art, Fabro's early work shows its deep relationship with the works of Arte Cinetica e Programmata [Kinetic and Programmed Art] produced by Gruppo T in the same years. This change of perspective aims to read the work of Fabro (and other Arte Povera artists) on a different background, more related to the wide and complex context of the Italian artistic and cultural debate of the Sixties.*

La genesi delle pratiche artistiche che, a partire dal settembre 1967, saranno riunite da Germano Celant sotto la definizione di Arte Povera viene abitualmente letta in connessione con quanto stava contemporaneamente avvenendo sull'altra sponda dell'Atlantico. La storicizzazione dell'Arte Povera, fin dal principio, è stata segnata da questo confronto dialettico che, se da un lato ha sicuramente agevolato la diffusione e la conoscenza internazionale del movimento, dall'altro ha generato non pochi problemi interpretativi. Questo breve contributo vuole azzardare un cambio di prospettiva, provando ad analizzare alcuni aspetti della ricerca che Luciano Fabro sviluppa fra il 1962 e il 1966 alla luce delle coeve sperimentazioni del Gruppo T. D'altro canto, alla vigilia del lancio dell'Arte Povera, tale relazione era stata messa in luce dallo stesso Celant che collegava il lavoro di Fabro a quello dei ricercatori cinetici e programmati italiani, fra cui faceva esplicita menzione proprio del Gruppo T<sup>1</sup>. Il legame risulterà tuttavia obliterato dalla riletura degli eventi che il critico avvia negli anni Ottanta, quando l'opera di Fabro e degli altri dodici artisti che Celant indica ora come unici esponenti dell'Arte Povera, inizia invece a trovare il suo principale «punto di riferimento» nella Minimal Art<sup>2</sup>. La storicizzazione del movimento, focalizzandosi su un circoscritto numero di protagonisti e aspetti della vicenda, ha così trascurato diversi elementi utili non

soltanto ad aprire nuove potenziali prospettive interpretative, ma anche e soprattutto ad inquadrare storicamente l'etichetta celantiana, inserendola all'interno del complesso e variegato panorama artistico italiano degli anni Sessanta<sup>3</sup>. È da questo punto di vista che le sperimentazioni del Gruppo T vengono qui prese in considerazione come possibile termine di confronto per il lavoro di Fabro: svincolate dal lessico minimalista, le ricerche sviluppate dall'artista nei suoi primi anni di attività possono tornare ad essere lette in relazione al *milieu* nel quale sono germogliate, arricchendosi anche delle nuove sfumature fornite da questo diverso e, in un certo senso, inedito scenario di riferimento.

Quando nel novembre 1959 Fabro si stabilisce a Milano, Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi avevano redatto da circa un mese la dichiarazione fondativa del Gruppo T. La T che li identifica, com'è noto, sta ad indicare la dimensione temporale che i quattro giovani artisti inseriscono in maniera concreta e non simbolica all'interno dei loro lavori con l'intento di «cercare, oltre l'informale, nuove possibilità di comunicazione estetica»<sup>4</sup>. Il fattore tempo viene reso percepibile attraverso la variazione dell'immagine che si realizza modificando, mediante il movimento, la struttura spaziale dell'opera. A questo scopo il Gruppo T sperimenta metodi, tecniche e materiali nuovi che portano alla realizzazione di lavori come il *Grande oggetto pneumatico, ambiente a volume variabile* (1959-60) (fig. 1). I sette elementi tubolari in polietilene che lo costituiscono sono dei grandi palloni che per azione di una pompa vengono alternativamente gonfiati e sgonfiati assumendo una struttura sempre diversa nello spazio espositivo anche per effetto dell'interazione con il corpo dei visitatori. Per questa sua dimensione ambientale, il *Grande oggetto pneumatico* costituisce tuttavia un *unicum* nella produzione del Gruppo T anteriore al 1964. Prima di questa data, tanto i lavori realizzati collettivamente quanto quelli firmati dai singoli esponenti del gruppo (al quale dal marzo 1960 si unisce Grazia Varisco), sono infatti degli oggetti in cui lo spettatore, anche se chiamato ad intervenire attivamente sull'opera, viene sempre coinvolto in un'esperienza di carattere essenzialmente visivo. Lo si può ben notare nelle *Tavole di possibilità liquide* (1959) di Anceschi, sorta di quadro informale "fai da te" dove lo spettatore, ruotando una sacca composta di due fogli di plastica trasparente all'interno della quale sono compressi aria e un liquido viscoso colorato, diventa autore di immagini sempre diverse di vortici e bolle.

Nella produzione del Gruppo T quest'attenzione al dato visivo, pur senza mai rinunciare del tutto ad una componente ludica, verrà poi quasi immediatamente declinata secondo approcci diversi da quelli di stampo fondamentalmente dadaista. Già a partire dal 1961, nei lavori pubblicati sull'*Almanacco letterario Bompiani 1962*, il gruppo indaga infatti le possibilità e le applicazioni della scienza e della tec-

nologia ai problemi e alle dinamiche della percezione. È, ad esempio, il caso delle *Permutazioni di immagini con criteri cibernetici* (1961), dove Boriani impiega appunto la cibernetica per strutturare i dati visivi dell'opera, arrivando così addirittura ad anticipare la creazione del pixel. *Percorsi fluidi orizzontali* (1962), lavoro che Anceschi espone nel maggio 1962 nel Negozio Olivetti di Milano in occasione della collettiva *Arte Programmata*, esplora invece le questioni relative alla percezione visiva: in un volume parallelepipedo dei tubi trasparenti sono disposti in orizzontale su diversi piani a formare un circuito chiuso in cui, liquidi e bolle d'aria racchiusi al loro interno si muovono per azione di un motorino elettrico, dando così luogo a configurazioni sempre diverse che l'occhio umano percepisce come dinamiche.

Fino al 1964 l'attività del Gruppo T è dunque essenzialmente incentrata sulla creazione di oggetti cinetico-programmati che, come naturale sviluppo dei principi da cui muovono le sperimentazioni condotte a partire dalla fine del 1959, mostrano una crescente attenzione per la riflessione scientifica sui dati che strutturano la percezione visiva dell'uomo. Marco Meneguzzo imputa proprio all'importanza che la componente parascientifica andò tempestivamente assumendo nella ricerca del gruppo, il deterioramento dei rapporti con Manzoni e Castellani che, nell'organizzazione e nell'attività della Galleria Azimut, erano stati inizialmente affiancati da Anceschi, Boriani, Colombo e Devecchi<sup>5</sup>. Potrebbe essere forse ricondotto allo stesso novero di motivazioni anche l'atteggiamento critico di Fabro che, in un'intervista rilasciata a Jole de Sanna a metà degli anni Novanta, parlando alla studiosa dei rapporti d'amicizia stretti al suo arrivo a Milano proprio con Manzoni e Castellani, dichiara: «Ciò che ci univa era la tensione intellettuale, la distanza, pur rispettosa, dagli artisti della pura visibilità o del meccanicismo programmato (Bruno Munari, Gruppo T)»<sup>6</sup>.

Nell'ottobre 1965, intervistato questa volta da Carla Lonzi, Fabro chiariva i termini di questa sua presa di posizione, denunciando apertamente quelli che dal suo punto di vista erano i limiti del lavoro dei ricercatori cinetico-programmati:

avendo scisso l'atteggiamento visivo dall'esperienza nel suo complesso [questo tipo di ricerca] ha praticamente bloccato il valore esperienza, perché per noi l'esperienza di un senso solo non è più esperienza. [...] L'esperienza è non solo vedere, ma sentire, toccare, essere in grado di ricostruire, ecc.<sup>7</sup>.

Lonzi aveva aperto l'intervista chiedendo ragione delle didascalie puramente descrittive che l'artista aveva inserito nel catalogo e posizionato di fianco a ciascuna delle opere esposte a Milano in occasione della sua prima personale presso la Galleria Vismara nel maggio 1965. Per Fabro le didascalie, come pure la presentazione da lui scritta per il catalogo, erano elementi necessari a «rilevare alcuni dei

fattori inerenti la mia indagine, senza la coscienza e il coordinamento dei quali, l'atteggiamento nei riguardi delle mie esperienze potrebbe risultare compromesso»<sup>8</sup>. A distanza di circa trent'anni, Bruno Corà conetterà queste preoccupazioni di Fabro ad «un clima in cui l'Arte Programmata imperversava, suscitando anche per opere differenti come quelle sue, letture improprie»<sup>9</sup>. L'uso di didascalie e testi esplicativi era però un elemento caratteristico anche delle mostre del Gruppo T, che ne faceva largo uso sempre con il fine di chiarire la *ratio* dei lavori di volta in volta esposti<sup>10</sup>. Da questo punto di vista l'obiettivo sembra dunque piuttosto comune ed è chiaramente riassunto da Fabro quando, parlando a Lonzi della funzione delle didascalie, afferma: «lo propongo una lettura liberata dalle abitudini intellettuali che intervengono nel considerare i prodotti artistici»<sup>11</sup>.

Tutti i lavori che Fabro realizza tra il 1962 e il 1966 rispondono a questo principio di liberazione che coinvolge l'esperienza dello spettatore nella sua globalità. Lo si può chiaramente constatare in un'opera come *Buco* (1963-65), una lastra di vetro sulla cui superficie si intreccia un reticolo di segni trasparenti a interstizi specchianti. La lastra, posizionata su di un cavalletto che la porta all'altezza degli occhi dello spettatore, appare come una sorta di quadro che in parte riflette lo spazio prospiciente la sua superficie ed in parte lascia trasparire quello retrostante. Il lavoro, che a prima vista potrebbe sembrare un'opera da esperire esclusivamente in senso visivo e da un punto di vista strettamente frontale, nelle intenzioni di Fabro ha tuttavia l'obiettivo di «condurre un trucco ottico a fare [...] da guida a i sensi, primo fra i sensi quello dello spazio»<sup>12</sup>. La percezione dell'opera, pur muovendo da un dato visivo, aspira quindi a coinvolgere lo spettatore in un'esperienza non esclusivamente retinica. Da questo punto di vista, oltre all'esplicito riferimento a Fontana, in *Buco* è possibile trovare delle significative assonanze con *Glissière contenant un Moulin à eau* (1913-15) di Duchamp, una lastra semicircolare di vetro trasparente sulla quale sono disegnati in prospettiva un mulino ad acqua e una slitta. La lastra è ancorata alla parete perpendicolarmente, così da mettere in risalto il cortocircuito che si viene a creare fra spazio illusionistico della rappresentazione e spazio reale dell'osservatore, libero di circumnavigare l'opera e osservarla indifferentemente da entrambi i lati<sup>13</sup>. *Buco*, al pari degli altri lavori in vetro realizzati da Fabro tra il 1962 e il 1965 (fig. 2), risponde proprio alla medesima intenzione. Lo dimostrano in maniera evidente le nuove versioni dei vetri che l'artista esegue fra il 2003 e il 2007 quando, come ricorda sua figlia Silvia:

avevamo scoperto che lui avrebbe potuto realizzare un'idea che aveva avuto all'inizio degli anni Sessanta. La sua idea, che allora era tecnicamente irrealizzabile, era di fare lavori in cui i vetri fossero specchianti su entrambi i lati. Che non avessero cioè un davanti o un dietro, che ci si potesse girare intorno<sup>14</sup>.

Attraverso i vetri lo spettatore viene quindi stimolato a quello che Fabro definisce «perceptivo globale»<sup>15</sup>. Sotto questo profilo, le opere in acciaio e ottone realizzate negli stessi anni, benché diversissime dal punto di vista materiale e morfologico, posso essere considerate assolutamente equivalenti e complementari. L'esempio di *Asta* (1965), un tubolare in acciaio che scende dal soffitto spostandosi di un grado rispetto alla perpendicolare del pavimento, è in questo senso illuminante:

Il fatto che sia inclinata - dichiara Fabro - fa sì che non sia sempre inclinata ma abbia un moto circolare virtuale, perché a un lato la vedi inclinata, dall'altro non la vedi inclinata, da un altro ancora meno inclinata e continuando a guardarla [girandoci intorno] hai sempre l'impressione che sia lei a girare e [...] uno non riesce mai a trovare un punto da cui guardarla<sup>16</sup>.

Questi primi lavori di Fabro, anche sotto il profilo concettuale, presentano dunque profonde affinità con le opere che i minimalisti andavano contemporaneamente sviluppando a New York<sup>17</sup>. Tuttavia, a metà degli anni Sessanta, il Minimalismo era di fatto poco conosciuto in Italia<sup>18</sup>, dove chi stava invece portando avanti un discorso sull'esperienza dello spettatore sotto molti aspetti simile a quello di Fabro era invece proprio il Gruppo T, che ormai già da un anno aveva iniziato a realizzare a questo scopo dei veri e propri ambienti.

Gli ambienti, presentati per la prima volta nell'aprile 1964 al Musée des Arts Décoratifs di Parigi in occasione della mostra *Nouvelle Tendence*, sono - nelle parole di Devecchi - la «conseguenza naturale e il superamento degli oggetti cinetico-programmati». Il loro scopo è infatti «offrire maggiori possibilità di partecipazione», dal momento che «nell'ambiente è interamente coinvolto il corpo dello spettatore»<sup>19</sup>. È, ad esempio, il caso dell'*Ambiente a shock luminosi* (1964) (figg. 3-5) di Anceschi, dove le luci stroboscopiche che illuminano il doppio corridoio allestito dall'artista generano in chi lo percorre sensazioni di spaesamento spaziale e temporale.

Le situazioni percettive introdotte dagli ambienti - secondo Lucilla Meloni - spostano il problema della percezione dell'opera dall'oggetto al corpo [...]: l'esperienza sostituisce, così, da un punto di vista non più solo visivo e intellettuale, ma polisensoriale, la contemplazione<sup>20</sup>.

*In-cubo* (1966) (figg. 6-8) di Fabro, stando alla sue dichiarazioni, risponde esattamente al medesimo obiettivo: «riuscire a costruire uno spazio in cui non ci fossero sollecitazioni sensoriali isolate, ma tutte insieme»<sup>21</sup>. Lo spettatore è infatti

chiamato a relazionarsi con il lavoro a diversi livelli: solleva la struttura cubica in legno e metallo ricoperta di tela per entrare al suo interno dalla faccia di base lasciata aperta e, in questo modo, prende immediatamente coscienza della sua leggerezza, che trova immediato riscontro nel tipo di spazio in cui risulta fisicamente immerso: un ambiente commisurato al suo corpo in cui ogni minimo stimolo visivo e sonoro viene messo in evidenza dalle pareti di tessuto bianco che agiscono da filtro ottico e acustico fra interno ed esterno del cubo. Secondo Fabro *In-cubo* trasforma lo spettatore in «spettatore di se stesso [...]». In questo mio lavoro - continua l'artista - convergono due tendenze: una era quella della percezione, [...] l'altra il coinvolgimento»<sup>22</sup>.

Percezione e coinvolgimento, come abbiamo visto, sono gli elementi caratteristici della ricerca del Gruppo T. Non sorprende dunque, il fatto che Celant, nel testo scritto per il catalogo de *Lo spazio dell'immagine*, collettiva inaugurata nel luglio 1967 a Palazzo Trinci di Foligno, assimili il lavoro di Fabro - che partecipa alla manifestazione proprio con *In-cubo* - a quello del Gruppo T e degli altri ricercatori cinetico-programmati italiani, collegando queste esperienze a quelle dei minimalisti statunitensi di cui in Italia proprio allora si iniziava ad avere una più approfondita conoscenza<sup>23</sup>. Pochi mesi dopo, coniando il termine Arte Povera, Celant avrebbe inserito le ricerche di Fabro in un diverso contesto di motivazioni, dal quale tuttavia i componenti del Gruppo T non erano poi troppo distanti dal momento che Boriani, Colombo e Devecchi figurano fra gli artisti che il critico cita in *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* come esponenti del nuovo «atteggiamento» individuato dalla sua etichetta<sup>24</sup>.

La presenza di questi nomi all'interno del testo che è in sostanza il manifesto del movimento celantiano, fornisce un'ulteriore conferma della necessità di tornare a considerare qual è stato il contributo delle ricerche cinetico-programmate alla definizione del concetto di Arte Povera e quindi, in termini più generali, a valutare la sua cruciale importanza per lo sviluppo delle pratiche artistiche che hanno caratterizzato la neoavanguardia italiana<sup>25</sup>.

- \* Il presente contributo è parte del lavoro di ricerca che sto svolgendo per la mia tesi di dottorato con l'obiettivo di approfondire l'indagine sui rapporti fra Arte Povera e Arte Cinetico-programmata. Desidero ringraziare, per l'attenta lettura e i preziosi consigli, Claudio Zambianchi e Lara Conte. Per la collaborazione e la cortesia nel concedere i diritti di riproduzione, ringrazio invece Giovanni Anceschi e Antonio Ria; l'Archivio Gabriele Devecchi, in particolare Matteo Devecchi; l'Archivio Luciano e Carla Fabro, in particolare Silvia Fabro; i titolari dell'Archivio fotografico Ricci-Guidetti Milano, Giovanni Ricci e Annalisa Guidetti.
- 1 G. Celant, *L'IM-Spazio*, in *Lo spazio dell'immagine*, catalogo della mostra, Foligno, 1967, a cura di U. Apollonio, M. Calvesi, G. De Marchis, G. Dorfles, Venezia, 1967, pp. 20-21.
  - 2 G. Celant, *Cercando di uscire dalle allucinazioni della storia*, in *Arte Povera. Storie e protagonisti*, a cura di G. Celant, Milano, 1985, pp. 16 e 17.
  - 3 Sull'argomento cfr. L. Conte, *Materia corpo azione. Ricerche processuali tra Europa e Stati Uniti. 1966-1970*, Milano, 2010, pp. 23-26.
  - 4 D. Boriani, in *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, catalogo della mostra, Roma, 2005, a cura di M. Margozzi, L. Meloni, Cinisello Balsamo, 2006, p. 23.
  - 5 M. Meneguzzo, *Dal cinetico al programmato: una storia italiana*, in *Arte Programmata e Cinetica in Italia. 1958-1968*, catalogo della mostra, Parma, 2000, a cura di M. Meneguzzo, Parma, 2000, pp. 29-31.
  - 6 L. Fabro, in de Sanna, *Luciano Fabro. Biografia*, Pasian di Prato, 1996, p. 17.
  - 7 *Ivi*, pp. 27-28.
  - 8 *Ivi*, p. 24.
  - 9 B. Corà, *Luciano Fabro: il sentiero di sempre (o quasi) per la città dell'arte*, in *Fabroniopera. Luciano Fabro*, catalogo della mostra, Pistoia, 1994, a cura di B. Corà, Milano, 1994, p. 50.
  - 10 Cfr. L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, Cinisello Balsamo, 2004, p. 84.
  - 11 Fabro, in de Sanna, *Luciano Fabro*, cit., p. 27. Anche se Fabro - proprio a partire dall'intervista a Lonzi - prenderà gradualmente le distanze dalle ricerche cinetico-programmate, è interessante notare come, a ridosso della mostra alla Vismara, egli trovasse invece - malgrado la diversa opinione di critici e colleghi - il suo lavoro molto prossimo a quel filone d'indagine. In una lettera datata 16 giugno 1965, l'artista scrive infatti a Umbro Apollonio:

Nel complesso mi considero contento della personale alla Vismara. Se n'è parlato molto e specialmente fra gli artisti ha suscitato un interesse che non prevedevo. Ciò che m'ha meravigliato è come abbiano facilmente scisso le mie esperienze dalle correnti ricerche visuali, nonostante la veste similare

(L. Fabro, lettera manoscritta a Umbro Apollonio, 16 giugno 1965, Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo Storico, Carte del conservatore ASAC Umbro Apollonio, Busta 9, Fascicolo 1). Del resto, nella primavera dello stesso anno, il nome di Fabro è incluso nella lista dei *refusés* stilata dal comitato organizzativo di *Nova Tendencija 3* (Archivio del Museo d'Arte Contemporanea di Zagabria, Fondo Nuove Tendenze, Fascicolo Nuove Tendenze 3). Nei due anni successivi l'artista esporrà invece a fianco dei ricercatori cinetico-programmati almeno in due occasioni: a Milano, nel giugno 1966, per la collettiva *Nuove ricerche visive in Italia* alla Galleria Milano (*Nuove ricerche visive in Italia*, catalogo della mostra, Milano, 1966), e a Modena, fra gennaio e febbraio 1967, all'interno della rassegna *Nuova tendenza. Arte Programmata italiana* svoltasi presso la Galleria della Sala di cultura del Comune di Modena (*Nuova tendenza. Arte Programmata italiana*, catalogo della mostra,



- Modena, 1967, a cura di U. Apollonio, Modena, 1967). Le fonti documentarie qui citate sono quasi interamente raccolte nella tesi di dottorato di Giovanni Rubino *The New Tendency: visual, kinetic and programmed works of art through exhibitions and the art critique between Italy and Croatia from 1963 to 1967* (Università degli Studi di Udine in co-tutela con l'Università di Zagabria, online [qui](#)).
- 12 L. Fabro, in *Luciano Fabro. Didactica magna minima moralia*, catalogo della mostra, Napoli, 2007, a cura di S. Fabro, R. Fuchs, Milano, 2007, p. 100.
  - 13 Nelle prime versioni della *Boîte-en-valise* (1936-41) era inclusa una fedele riproduzione di *Glissière* che, «stampata su una forma semicircolare di materiale plastico trasparente e spesso, [...] era fissata all'estrema parte esterna del pannello estraibile destro». Una di queste prime versioni della *Boîte* - per la precisione quella appartenuta a Henri-Pierre Roché e ora conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma - venne esposta fra il 27 aprile e il 16 maggio 1959 alla *Mostra surrealista internazionale* che Arturo Schwarz organizzò nella sua libreria di Milano. Fabro non si era ancora stabilito in città, ma l'esposizione fu sicuramente visitata dai futuri esponenti del Gruppo T che, pochi mesi più tardi, in occasione del loro esordio alla Galleria Pater di Milano nel gennaio 1960, rendevano omaggio a Duchamp esponendo una riproduzione fotografica di *Rotative plaques verre (optique de précision)* (1920), anch'essa presente all'interno della *Boîte* (Sull'argomento cfr. *Duchamp. Re-made in Italy*, catalogo della mostra, Roma, 2013, a cura di G. Coltelli, M. Cossu, Milano, 2013 [per la citazione p. 69]).
  - 14 S. Fabro, *La messa in opera*, in *Didactica magna*, cit., p. 46.
  - 15 Fabro, *Ivi*, p. 100.
  - 16 Fabro, *Ivi*, p. 187.
  - 17 Gli scritti teorici redatti da Robert Morris nel corso del 1966 mostrano chiaramente come, anche dal punto di vista della dinamica percettiva, le prime opere minimaliste realizzate negli Stati Uniti intorno alla metà degli anni Sessanta fossero molto vicine alle coeve ricerche di Fabro:
 

The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer's field of vision. The object is but one of the terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context (R. Morris, *Notes on sculpture*, in *Minimal Art. A critical anthology*, a cura di G. Battcock, London, 1969, p. 232).
  - 18 È Fabro stesso a sottolineare la vicinanza e, al contempo, la totale indipendenza del suo lavoro da quello dei minimalisti statunitensi quando, a proposito delle opere in acciaio realizzate nel 1965, dichiara: «Naturalmente non avevano alcun nesso con le contemporanee strutture primarie e arte minima, a me allora sconosciute» (Fabro [1968], in *Didactica magna*, cit., p. 175). Fino al 1967 Fabro non sarà comunque il solo a presentare questa "lacuna" dal momento che in Italia, come ricorda Renato Barilli alla fine di quell'anno, «molti elementi preziosi per la conoscenza della situazione in cui oggi versa la ricerca artistica, negli Stati Uniti e anche fuori di lì [...] han cominciato ad affluire soltanto negli ultimi mesi» (R. Barilli, *Funk Art* [1967], in *Informale oggetto comportamento*, vol. II, a cura di R. Barilli, Milano, 1979, pp. 36-37).
  - 19 G. Devecchi, in *Gli ambienti del Gruppo T. Le origini dell'arte interattiva*, cit., p. 29.
  - 20 L. Meloni, *Gli ambienti del Gruppo T. Arte immersiva e interattiva*, cit., pp. 22 e 64.
  - 21 Fabro, in *Didactica magna*, cit., p. 206.

- 22 L. Fabro, in *Fabro*, catalogo della mostra, Ravenna, 1983, a cura di J. de Sanna, Ravenna, 1983, nota 1 p. 119.
- 23 Cfr. note 1 e 18.
- 24 G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in *Arte Povera. Storie e protagonisti*, cit., p. 36.
- 25 Sull'argomento cfr. il recente articolo che Maria Grazia Messina ha dedicato all'analisi del disegno critico sotteso alla mostra *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*. Lo scritto evidenzia infatti come la narrazione di Celant trascuri l'importanza di «fatti e ricerche [fra cui è fatta esplicita menzione proprio delle sperimentazioni cinetico-programmate] che, ai fini di una comprensione di ciò che è avvenuto nei Sessanta [...], hanno avuto un'incidenza determinante» (M. G. Messina, *Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia*, in «Palinsesti», 4, 2014, p. 9, online [qui](#)).



Fig. 1: GRUPPO T, *Grande oggetto pneumatico, ambiente a volume variabile*, 1959-60. Da sinistra, in primo piano, Gabriele Devecchi, Davide Boriani, Giovanni Anceschi, Gianni Colombo e, in secondo piano, Luciano Zanoni, Milano, Galleria Pater, gennaio 1960. Courtesy Archivio Gabriele Devecchi



Fig. 2: L. FABRO, *Tondo e rettangolo*, 1964. Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro, © Fotografia Giovanni Ricci, Archivio fotografico Ricci-Guidetti Milano



Figg. 3-5: G. ANCESCHI, *Ambiente a shock luminosi*, 1964. Courtesy Giovanni Anceschi, © Fotografia Antonio Ria



Figg. 6-8: L. FABRO, *In-cubo*, 1966. Courtesy Archivio Luciano e Carla Fabro,  
© Fotografia Giovanni Ricci