



Giovanni Rubino

## ***Nove tendencije* e modernismo jugoslavo: l'«impellenza operativa» negli scritti di Giulio Carlo Argan, pubblicati a Zagabria dal 1960 al 1969**



### **Abstract**

A Zagabria, tra il 1961 e il 1973, le esposizioni di *Nove tendencije* ospitarono il retaggio dell'Informale e il ritorno al Costruttivismo storico. Nello stesso periodo, gli scritti di Giulio Carlo Argan, che sosteneva l'impegno sociale dell'artista, furono pubblicati e divennero importanti anche per la via jugoslava verso un autonomo modernismo socialista. Gli artisti europei invitati a Zagabria, parallelamente, si riunirono sotto la comune denominazione di Nuove tendenze e identificarono la propria azione sociale come attuabile per mezzo dell'unione tra arte e scienza, grazie a cui si sarebbe potuta sviluppare una nuova metodologia d'indagine del mondo. Tollerate dal Partito Comunista titino per l'aver promosso l'idea di un modernismo socialista, le esposizioni di *Nove tendencije* ben presto mostrarono che non esisteva una effettiva concordanza tra le rivendicazioni teoriche – lotta al mercato dell'arte, condivisione dei risultati della ricerca e modifica dell'estetica industriale – e le opere d'arte cinetica e optical ivi proposte. Tale questione venne definita da Argan come causata dall'assenza di un impegno ideologico che sarebbe potuta essere risolta grazie a una "impellenza operativa" degli artisti nei confronti della società. Venendo a cadere tale prospettiva, il movimento artistico sorto attorno a *Nove tendencije* perse così il favore di Argan e finì per essere assorbito dallo stesso sistema che combatteva.

At the same time *Nove tendencije* exhibitions (1961-1973) were held in Zagreb, in which the *Tachisme's* legacy and the Constructivism revival were shown, several writings by the Italian art historian Giulio Carlo Argan were published in Croatia. From 1960 to 1969, Argan's writings became significant for making an innovative art conception based on artists' social role. Indeed the latter were involved in the Yugoslav cultural development towards an autonomous modernism theory, promoted by Tito's Communist Party. Coming from different European regions, a lot of artists were known as New tendencies and they depicted such an idea where the art joined science became a new way to inquire the world. Although a sort of socialist modernism arose, a gap between art theories and art objects (kinetic or optical structures) revealed the failure of statements – opposition to art market, shared artistic achievements among artists and changing the aesthetics of industrial society - claimed by New tendencies' characters. Such matter was indicated as a lack of ideological engagement and, as Argan suggested, it would have been solved if an «operative urgency» had been enforced between art and society. As a consequence, Argan did not support New tendency movement yet that was absorbed into the art establishment.



Nel 1992 si concludeva la parabola intellettuale e politica di Giulio Carlo Argan che, durante la lunga carriera di critico e storico dell'arte, ebbe in più occasioni significativi rapporti con la cultura jugoslava. Nello stesso anno, sul sesto numero di *Arte documento*, lo studioso croato Kruno Prijateli - 1922-1998 - ricordava le relazioni di Argan con il mondo culturale croato, in cui ebbero fortuna i suoi studi sull'arte rinascimentale italiana e dell'area dalmata (Prijateli 1992, p. 28).

Tuttavia Argan era stato anche un attento osservatore del Novecento e del contemporaneo a lui più vicino, entro la dimensione delle arti plastiche, visuali e architettoniche.

Il presente intervento - tralasciando gli studi sull'arte medioevale e moderna - desidera tracciare un percorso in cui si intrecciano la fortuna di Argan in Croazia, il suo interesse verso quanto accadeva a Zagabria negli anni Sessanta e il suo coinvolgimento con la dimensione modernista dell'arte jugoslava.

Innanzitutto, la definizione di modernismo in questa sede si basa sulla linea del Movimento moderno, tracciata da Nikolaus Pevsner (1960) e che culminava nell'esperienza della Bauhaus. L'importanza della scuola di Walter Gropius difatti aveva ispirato nel 1951 anche Argan quando affermava che nei paesi «moderni» degni di tale appellativo, i fenomeni artistici contemporanei erano riconducibili al ciclo gropiusiano comprendente «il *planning* e lo *industrial design*, la pianificazione urbanistica e la progettazione industriale» (Argan 1988, p. 160).

Inoltre evidenziava le visioni contrastanti di Sigfried Giedion e Lewis Mumford - la meccanizzazione della società contro il libero arbitrio umano - in cui l'arte e l'industria erano un binomio rappresentativo del modernismo. Di conseguenza, l'arte avrebbe avuto un ruolo positivo e sociale solo quando avrebbe progressivamente rinunciato ai «contenuti» passivi della coscienza per emanciparne la struttura o i suoi principi attivi (Argan 1988, p. 161). Di conseguenza lo stretto rapporto tra arte e industria avrebbe risolto il contrasto tra ideazione individuale e lavoro collettivo.

La declinazione europea dell'idea modernista era integrabile con quanto aveva sostenuto Clement Greenberg nel 1967, il quale aveva indicato che le ricerche vicine al Minimalismo, alla Pop art, Op e Kinetic art, avevano problematizzato e sottoposto all'attenzione della critica l'assenza di una linea di separazione tra arte e non arte. Greenberg asseriva che la terza dimensione nella scultura minimalista, nell'*assemblage* Pop e nelle macchine cinetiche era uno degli indizi ineluttabili della perdita di importanza della pittura come arte a favore di oggetti le cui forme e sagome aggettanti nello spazio reale non erano così differenti da quelle di altri oggetti d'uso quotidiano. Evidenziava la continua «infiltrazione» del *Good design* (Greenberg 1967, p. 184), fattore negativo sia per la scultura sia per la pittura. La relazione dell'arte tradizionale con l'*industrial design* quindi portava a problemi di

difficile soluzione, che non si potevano superare dal punto di vista ideologico e socio-politico, come invece era stato suggerito da Argan negli stessi anni.

Inoltre, per quanto riguarda il modernismo jugoslavo, recentemente lo storico dell'arte Jerko Denegri (1936) ha suggerito che questo sarebbe stato equivalente a un "modernismo socialista". Secondo Denegri (2003), tale tratto distintivo in Jugoslavia era riscontrabile nella forte interazione tra artisti e istituzioni statali e federali. L'arte attuale era allo stesso tempo anche ufficiale, una situazione diversa rispetto all'Europa occidentale, in cui le gallerie private e il mercato erano detentori della stessa idea di avanguardia; ma era diversa anche rispetto alla censura di Stato attuata nelle altre nazioni al di là della cortina di ferro (Piotrowski 2009).

Ponendo tali questioni su di un'immaginaria linea temporale, è opportuno cominciare – senza però esaurire una serie di relazioni culturali molto complesse – dalle prime traduzioni in lingua croata degli scritti di Argan apparse a Zagabria agli inizi degli anni Sessanta.

Nel giugno 1960, sulla rivista di arte e architettura *Čovjek i prostor*, il testo *A chi attende il comando*, scritto da Argan nel 1953 e dedicato ad una lettura comparativa di Lewis Mumford e Sigfried Giedion, fu tradotto dal critico e storico dell'arte Radoslav Putar - 1929-1994.

L'articolo era incentrato sul saggio *Mechanization takes command* che Giedion aveva pubblicato nel 1948 ed in cui si evidenziavano i pericoli causati dal cambiamento intercorso nel Novecento in tutti i settori delle attività umane coinvolte da un prodigioso processo di meccanizzazione. Argan (1953, 1960) poneva l'accento sul ruolo dell'arte, nelle avanguardie e nel campo del disegno industriale in rapporto alle macchine e alle nuove tecnologie. Così alla visione pessimistica di Giedion, Argan opponeva l'ottimismo di Mumford, che non stigmatizzava in assoluto la macchina e la tecnica ma augurava una reciproca integrazione tra l'uomo e la tecnologia, lasciando però all'uomo il compito di essere vigile per non smarrire la propria umanità. Di conseguenza anche le arti avrebbero dovuto mirare ad avere un ruolo sociale nel rendere estetico, nonché etico, lo stesso processo di produzione industriale.

Il ragionamento di Argan si prestava ad essere compreso nel nuovo corso del dibattito critico e artistico che stava avvenendo in Croazia. Nella repubblica della federazione jugoslava, come era anche avvenuto per la Serbia e la Slovenia, da un punto di vista storico, il modernismo era stato conosciuto dagli artisti locali grazie a soggiorni a Parigi, Londra, Praga e Berlino (Clegg 2006). Tuttavia dopo il 1945, nella seconda Jugoslavia - dal 1945 al 1991-, nel momento di massimo avvicinamento tra il partito comunista jugoslavo e quello sovietico, si era assistito al degradante trionfo del realismo socialista, che aveva inibito il progresso di un modernismo autoctono

(Wachtel 1998). Solo dai primi anni Cinquanta, dopo che il governo di Belgrado aveva rivendicato la propria autonomia da Mosca, era ripreso il dialogo culturale con l'Europa occidentale. La censura sulla pittura astratta e concreta venne meno e il rapporto tra arte e produzione industriale fu al centro di interventi di autori come Vjenceslav Richter - 1917-2002 -, fondatore nel 1951 del gruppo artistico EXAT 51 (Denegri 1979) i cui membri rivendicavano, secondo un'idea neo-costruttivista, la sintesi delle arti - pittura, scultura, architettura e design industriale - quale via per partecipare al benessere collettivo della società socialista (Richter 1960).

In rapporto a tale contesto si ricorda che Argan a livello politico era strettamente legato alla sinistra italiana - e ciò era considerato positivamente in certi ambienti socialisti croati - e nel contempo riteneva le istituzioni i luoghi del sapere nazionale. Aveva già avanzato considerazioni analoghe a quelle di Richter (Argan 1955), supportato dalla soprintendente della Galleria nazionale d'arte moderna di Roma, Palma Bucarelli (Pinto 2005). Secondo i due studiosi, il mancato intervento delle istituzioni statali nelle vicende dell'arte contemporanea aveva avuto ricadute negative sul ruolo degli artisti nella società, ovvero aveva foraggiato il loro essere avulsi da un'azione politica ed esteticamente valida entro il nuovo mondo della produzione industriale.

La società industriale, per esempio, era al centro delle argomentazioni di Argan sulle nuove ricerche pittoriche di Piero Dorazio nel 1959. Nella pittura di Dorazio era preminente l'aspetto processuale del gesto e quello retinico del colore, secondo modalità paragonabili a quelle della produzione industriale, in cui non era nell'oggetto singolo e finito il senso della ricerca ma nella serie e nella possibilità di miglioramento che questa avrebbe garantito (Argan 1964a). Un giudizio che fu ripreso anche da Bruno Alfieri (1960), nel presentare la sala di Dorazio alla Biennale di Venezia del 1960.

In Croazia da una parte tali discorsi nelle ricerche pittoriche di artisti croati come Ivan Picelj - 1924-2011 - e nelle architetture di Richter seguivano una propria evoluzione, d'altra parte alla soglia del 1960 e nel successivo biennio, anche in Jugoslavia si avvertiva come moderna la linea della pittura e scultura cosiddette Informali.

Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, per esempio, a Zagabria tre artisti, Edo Murtić - 1921-2005 -, Ivo Gattin - 1926-1978 - e Vlado Kristl - 1923-2004 -, s'imposero sulla scena artistica come pittori informali (Maković 2004). L'opera di Murtić era comparabile alla pittura astratta espressionista di artisti italiani come Ennio Morlotti. Gattin, che espose per la prima volta a Venezia nel 1959, ben presto si avvicinò alla ricerca spazialista di Lucio Fontana. Kristl, invece, se in un primo tempo

aveva guardato all'astrazione geometrica post cubista di scuola francese, in seguito era giunto alla pura espressione astratta. Inoltre Kristl era stato anche tra i fondatori del gruppo EXAT 51, ma nel 1959 a Zagabria espose una serie di pitture astratto materiche - intitolate *Pozitiv/Negativ* - che proponevano ben altri orizzonti rispetto a quelli dell'informale. L'azzeramento di ogni espressività sulle tele di Kristl e la critica implicita alla stessa idea di pittura e di arte che emergeva da tale operazione - avvicinandolo così agli *Achrome* di Piero Manzoni - avvenne in concomitanza con il manifestarsi a Zagabria di ricerche definibili anti-pittoriche.

Nello specifico il riferimento è al gruppo Gorgona, fondato nel 1959 e formato dai pittori Julije Knifer - 1924-2004 -, Josip Vaništa - 1924 - e lo scultore Ivan Kožarić - 1921 - a cui si affiancarono i due critici d'arte Radoslav Putar e Matko Meštrović - 1933 -. L'idea di base di Gorgona era riprendere le fila del discorso di Duchamp e di Fluxus, con atteggiamenti neo-dadaisti e proto-concettuali (Gattin 2002).

All'interno di un tale panorama e processo di rinnovamento del modernismo croato, Meštrović tradusse e pubblicò nel giugno del 1961 (Argan 1961a) sulla rivista *Književnik*, un secondo articolo di Argan (1959), in italiano conosciuto come *Materia, tecnica e storia dell'informale*.

Tale saggio, tra i più importanti dedicati alla corrente Informale, era apparso nel 1959 su *La Biennale di Venezia*. Lo stesso numero della rivista, inoltre, aveva ospitato anche un articolo della critica d'arte croata, Vera Horvat Pintarić - 1926 -, che illustrava la nuova arte contemporanea jugoslava. Horvat Pintarić, collaboratrice anch'ella di *Književnik* e collega di Putar, enfatizzava un rinnovamento avvenuto sia in direzione della pittura astratta, materica ed espressionista, sia verso il ritorno alla tradizione costruttivista. A sua volta, Meštrović presentava al pubblico croato la visione di Argan, in cui si attestava che l'Informale era una ricerca anti-ideologica e opposta alle direzioni prese dal razionalismo storico europeo. Inoltre l'Informale si differenziava dal tecnicismo industriale perché non aveva «una direzione costante di ricerca, una regola operativa, un fine utilitario» (Argan 1959, p. 5). La metafora utilizzata da Argan per spiegare tale situazione era quella della Gorgone poiché la materia della superficie pittorica era un'azione che pietrificava - «impietra» (Argan 1959) - la coscienza, poiché l'artista non manifestava più un impegno sociale, ideologico e progettuale. Interessante è considerare che il nome del gruppo croato Gorgona sia coevo all'articolo di Argan e forse abbia condiviso certe linee teoriche dello stesso.

Tralasciando tale possibilità ad ulteriori indagini, all'indomani dell'articolo dedicato all'Informale, nell'agosto del 1961 a Zagabria si tenne la prima edizione della manifestazione *Nove tendencije*. L'evento fu curato proprio dai critici Putar e Meštrović, su un'idea del pittore e graphic designer Almir Mavignier (Mavignier, A.,

12 dicembre 1963, lettera a Božo Bek, Faldone, umjetnici m, fascicolo Mavignier, Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria)<sup>1</sup>, che era stato ispirato dalla sala di Dorazio alla Biennale del 1960.

Il senso ultimo di tale manifestazione, che si sarebbe svolta a fasi alterne fino al 1973, è già stato delineato da Denegri (2004) o più recentemente dalla studiosa tedesca Margit Rosen (2011).

Concerne questa sede guardare all'idea sottesa a *Nove tendencije*, i cui organizzatori volevano portare all'attenzione del pubblico croato, jugoslavo e internazionale, un panorama diviso tra l'eredità dell'Informale e quella del Costruttivismo. Di conseguenza sembrerebbe che quanto osservato da Argan, ossia il rapporto antinomico e modernista tra una visione del mondo avulsa da qualsiasi finalità e progettualità a lungo termine - l'Informale - e al contrario una volontà progressiva di intervento degli artisti nel mondo reale - Nuovo Costruttivismo - fosse anche indagato da Putar e Meštrović.

Tuttavia guardando alle opere esposte, un dato interessante è che tale antinomia non era così netta, ma era esplicitata più a livello metodologico che tecnico. Infatti se da un lato vi erano artisti che dall'Informale erano transitati verso forme di recupero, per esempio, del Dadaismo e Surrealismo storici, come Piero Manzoni, il Gruppo Zero di Düsseldorf, il croato Julije Knifer, dall'altro vi erano artisti come il Gruppo N, Enrico Castellani, Piero Dorazio, Ivan Picelj e i francesi del GRAV, che si erano orientati verso un nuovo Costruttivismo, in alcuni casi assonante con l'industrial design, in altri più concentrato sul rigore del processo di costruzione delle superfici. Se i gruppi N e GRAV si erano appropriati della memoria di De Stijl, Castellani, Dorazio e Picelj erano divenuti i continuatori del rigore metodologico di Mondrian.

In considerazione del fatto che Argan non riteneva l'Informale un'avanguardia, come per esempio lo era stato De Stijl - poiché il primo rispetto al secondo mancava di un reale impegno ideologico (Argan 1961b) - dalla rassegna *Nove tendencije* emerse un rinnovato atteggiamento avanguardistico che coinvolse molti dei partecipanti. Ciò che differenziava la manifestazione croata da altre manifestazioni, come per esempio la Biennale di Venezia, era che gli stessi partecipanti vi svolgevano un ruolo di primo piano, scavalcando così gli interessi dei critici d'arte,

---

<sup>1</sup> Nel 1963 Mavignier inviò un *memorandum* sulla sua attività come organizzatore di *Nove tendencije*, indirizzato a Božo Bek. Lettera del 12 dicembre 1963: «Cher monsieur bozo bek, au cours de l'été de 1960 nous nous sommes rencontrés à zagreb. invité à participer à une reunion de l'école des beaux arts où l'on discutait de la biennale de venise de 1960 et des nouvelles directions de l'art qu'on pouvait y observer, j'ai eu l'occasion de remarquer que la biennale, à cause de sa structure bureaucratique et politique, ne permettait de voir qu'un art déjà accepté par la critique internationale, par les marchands et même par le public.» (AMSU Zg Fondo NT, Faldone *umjetnici m*, fascicolo *Mavignier*).

delle gallerie e del mercato. Apparentemente quindi tale rivendicazione di autonomia sembrava realizzare quell'impegno ideologico cercato da Argan.

Soffermandoci anche sugli aspetti politici, si può osservare come i partecipanti fossero vicini alla sinistra europea e italiana, e quindi accolti anche in qualità di interlocutori con la cultura socialista revisionista jugoslava.

Inoltre i ruoli di Putar e Meštrović erano ben distinti. Il primo assumeva un campo d'indagine storico artistico e quindi attento a rintracciare nelle opere e nei manifesti degli artisti partecipanti il retaggio delle avanguardie storiche. Il secondo aveva un approccio militante nel leggere il rapporto tra uomo e tecnica, tra industria e ideologia, quindi interessato all'azione diretta degli artisti che poteva concretizzarsi attraverso il disegno industriale. Entrambi, però, condividevano con i discorsi di Argan un comune retroterra culturale, intriso dei maggiori teorici del modernismo europeo e statunitense come Walter Gropius, Sigfried Giedion, Lewis Mumford, Herbert Read e Richard Neutra.

Il 1963 è stato l'anno in cui Argan (1963a, b, c) fu coinvolto direttamente dalle vicende delle Nuove tendenze o della Nuova tendenza, nella declinazione al singolare dell'espressione francese *Nouvelle tendance*. Nella IV Biennale di San Marino la commissione giudicatrice, composta tra gli altri da Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli e Umbro Apollonio, consegnò il primo premio ex-aequo al Gruppo Zero e al Gruppo N. Questi gruppi erano reduci dalla prima edizione di *Nove tendencije* e si apprestavano a partecipare alla seconda, che si sarebbe tenuta nell'agosto dello stesso anno.

Rinviando ad altri studi le polemiche che suscitò la IV Biennale di San Marino (Mussa 1976), è passato quasi inosservato il fatto che proprio Argan e Apollonio avessero in mente di esporre in Italia le Nuove tendenze, in considerazione del ruolo che quest'ultime sembravano avere nel rinnovare l'arte contemporanea oltre l'Informale (Apollonio, U., 2 febbraio 1963, Lettera a Giulio Carlo Argan, Fondo Storico, Carte Conservatori, U Apollonio, Unità 9, Carteggio Apollonio-Argan febbraio 1963, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia)<sup>2</sup>, (Apollonio, U., 3 febbraio 1963, Lettera a Giulio Carlo Argan, Fondo Storico, Carte Conservatori, U

---

<sup>2</sup> Lettera di Apollonio ad Argan del 2 febbraio 1963: «Caro Argan, [...] questo tema "oltre l'informale" mi sembra molto ambiguo, data l'estensione che può assumere la categoria dell'informale. [...] vedi, quando a New York fanno una rassegna "la nuova immagine dell'uomo" oppure l'arte dell'assemblage, si ha un'area ben delimitata, dove la scelta può non rivestire particolari difficoltà ed equivoci. Ma in questo caso su che cosa dobbiamo fissare la nostra attenzione? Sul neo dada? Sul nuovo costruttivismo? Sul nuovo-realismo? Sull'arte programmata? (a mio avviso soltanto quest'ultima prevede un superamento radicale delle tecniche informali)».

Apollonio, Unità 9, Carteggio Apollonio-Argan febbraio 1963, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia)<sup>3</sup>.

Effettivamente in considerazione di quanto era accaduto nella prima edizione di *Nove tendencije*, il Gruppo Zero e il Gruppo N rappresentavano le due linee presentate a Zagabria e quindi ciò avrebbe evidenziato da parte degli organizzatori una precisa volontà di importare in Italia tale modello.

La seconda edizione del 1963 di *Nove tendencije*, rispetto alla precedente, sottolineò una precisa direzione di intenti. Probabilmente a causa della prematura scomparsa di Manzoni e della preponderante presenza, a livello organizzativo, dei gruppi cinetici, programmati o gestaltici, quali il GRAV, il Gruppo N e il Gruppo T - ma anche di singoli come Enzo Mari e Vjenceslav Richter, che provenivano dagli ambienti dell'industrial design e dell'architettura razionalista - la manifestazione si rivelò più sbilanciata verso il fronte neo-costruttivista.

A ciò si aggiungano due episodi. Il primo coinvolse François Morellet e François Molnar (1963) che redassero e distribuirono un opuscolo in cui coniugavano l'arte astratta al pensiero marxista, per un'arte socialista e progressista in contrapposizione sia all'astrazione espressionista sia al realismo socialista.

Il secondo interessò direttamente tutti i partecipanti, poiché una commissione, composta tra gli altri da alcuni membri del Gruppo N, del GRAV e Mari, attuò un'epurazione di quanti, come Dorazio, non avevano aderito alla ortodossia di quella neoavanguardia che prese il nome di Nuova tendenza, Nouvelle tendance o Nova tendencija (agosto 1963, Bollettino, Nouvelle Tendance – Recherche continuelle mouvement international art visuel Bulletin n°1 Août 1963, Fondo NT, Faldone NT2 73.1963 nt2, Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria). Una denominazione al singolare che rimandava non solo a somiglianze formali tra le opere ma anche a simili processi e metodi operativi da condividere tra i partecipanti in nome dell'anonimato, del reciproco scambio di competenze e di un condiviso impegno ideologico.

In base a tali premesse a livello internazionale la Nuova tendenza fu bollata di essere allo stesso tempo simpatizzante della sinistra radicale europea e di essere implicata con i poteri forti dell'industria e della società tecnocratica. Emergeva così una profonda contraddizione dal punto di vista degli intellettuali occidentali, che vedevano nella tecnica e nella tecnologia la fonte del potere capitalista. All'opposto nei paesi socialisti come la Croazia, la Nuova tendenza era tollerata dall'apparato di

---

<sup>3</sup> Lettera di Argan ad Apollonio del 3 febbraio 1963: «Carissimo, quel titolo "oltre l'informale" non l'ho inventato io, l'ho trovato fatto, e sono d'accordo con le tue obiezioni. [...] e mi pare che si possa volere solo questo: assumere l'informale come un termine quasi cronologico, un momento storico come tutti gli altri, che ha compiuto la sua parabola e aperto la strada a nuove ricerche, che possono essere sviluppi consequenziali oppure moti polemici, non rari, in nessun caso, marce indietro».



partito, secondo cui la modernità culturale si univa alla modernità industriale, l'uguaglianza sociale alla nazionalizzazione delle imprese e infine l'autonomia degli artisti era assorbita dal ruolo dello Stato nel promuovere le loro stesse attività.

Tale cultura industriale era il risultato dell'impianto razionalista della tradizione Settecentesca europea, e intellettuali come Argan e Meštrović vedevano tutto ciò come un modo positivo di estendere l'idea progettuale al destino della società, per un miglioramento collettivo. Un fine a cui gli artisti della Nuova tendenza dovevano mirare per rinnovare anche lo stesso mondo dell'arte.

Nell'autunno del 1963, inoltre, a causa del crescente interesse internazionale verso le ricerche presentate a Zagabria, la commissione di esperti, tra cui figurava Argan, incaricata di organizzare la Biennale di Venezia si confrontò con la Nuova tendenza. Innanzitutto si doveva assicurare a quest'ultima un posto tra le altre ricerche coeve, come la Nuova Figurazione e la Pop art, secondariamente si doveva trovare il modo di presentarla al pubblico della Biennale.

Una proposta innescò una reazione polemica da parte di alcuni esponenti della Sottocommissione per la sezione italiana, tra cui vi era il giovane critico d'arte Maurizio Calvesi. Al momento di decidere la denominazione di tale sezione, la Sottocommissione si ritrovò divisa tra *Mostra delle nuove tendenze* e il più neutro *Gruppi di Opere*, titolo che prevalse, secondo i verbali «per rispetto della minoranza della commissione» (Dell'Acqua, GA., 15 gennaio 1965, Relazione della Segreteria Generale, Fondo Storico, Serie Arti visive, fascicolo 1964, Unità 133 XXXII Biennale 1964. Cartella Relazione della Segreteria Generale, Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia)<sup>4</sup>.

Intitolare la sezione *Nuove tendenze* avrebbe così inglobato tutte le diverse ricerche ma assegnando implicitamente maggior valore a quella cinetica e programmata, come via per superare la crisi dell'Informale (Dorfles 1964).

Tuttavia per cause tecniche legate all'allestimento del padiglione italiano - che era stato realizzato per ospitare opere d'arte tradizionali - e per cause direttamente connesse al malfunzionamento delle opere, l'arte cinetica, programmata o gestaltica non riuscì ad entusiasmare il pubblico degli esperti. Inoltre il primo premio andò a Robert Rauschenberg, mostrando così il peso artistico e la forza commerciale della Pop art americana.

---

<sup>4</sup> Relazione di Gian Alberto Dell'Acqua, del 15-1-65: « [...] Il numero relativamente elevato dei partecipanti alla XXXII Biennale si deve, come nel 1958, alla presenza di opere, in massima parte di giovani scultori e pittori che, secondo il criterio della maggioranza della Sottocommissione, avrebbero dovuto documentare le più significative ed interessanti ricerche attuali, come la cosiddetta "Nuova figurazione", il "neo-Dadaismo" e il realismo d'oggetto, l'arte programmata e, in genere, le tendenze "gestaltiche". Il rispetto dell'opinione della minoranza della Sottocommissione non ha consentito che questo settore del Padiglione italiano fosse organicamente configurato e presentato come "Mostra delle nuove tendenze" [...] ».

Nonostante ciò grazie alla Biennale l'arte programmata e cinetica non mancò del tutto il successo internazionale e molti artisti videro concentrarsi su di sé l'interesse dei galleristi e dei musei. Di conseguenza il rifiuto del mercato e delle istituzioni professato negli anni precedenti si mostrò una effimera rivendicazione. Argan identificò ciò come il risultato di una carenza di ideologia che si era manifestata in tale situazione.

Nel 1964, infatti, si tenne il XIII Convegno di artisti, critici e studiosi d'arte, che fu dedicato al tema *Tecnica e ideologia*. A Rimini, dove i lavori durarono dal 21 al 23 settembre, presero la parola illustri filosofi come Sigfried Giedion o i più giovani architetti e designer come Ettore Sottsass jr. e Vjenceslav Richter, ma il risultato finale fu deludente poiché, come denunciato dallo stesso Argan, si passò sotto silenzio quale sarebbe stato il ruolo dell'arte tra la tecnica e l'ideologia (*Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte: Rimini 21-22-23 settembre 1964*). L'episodio può far riflettere sulle aspettative che Argan nutriva nei confronti della Nuova tendenza, specialmente sulla sua compagine italiana che dimostrò di non essere in grado di concretizzare le proprie dichiarazioni. Al congresso partecipò anche una nutrita schiera di artisti e critici jugoslavi che ebbe un ruolo altrettanto decisivo nel definire le sorti della Nuova tendenza in Italia.

Argan asserì che l'interesse dei colleghi jugoslavi verso la tecnologia, non implicava che questi fossero integrati al sistema, ma che per loro non vi era l'urgenza di un impegno ideologico, poiché esso era stato in gran parte "soddisfatto" dalla loro attuale situazione politica. Con «integrato» Argan riprese la distinzione operata da Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* (1964), e lo contrappose al termine «apocalittico» che definiva una negazione della tecnica e allo stesso tempo un irrazionale impegno non ideologico. Secondo Argan non vi era separazione tra il progresso tecnico e lo sviluppo ideologico della società, poiché il primo termine del confronto era ormai irreversibile. E quindi non bisognava seguire la cattiva coscienza degli apocalittici, ma inverare la razionalità della storia per mezzo di una tecnica resa estetica dall'arte. Soltanto così l'arte avrebbe potuto «aspirare a intervenire nello sviluppo delle tecniche operative e produttive del mondo moderno» (Argan 1964b).

Così per gli italiani come Enzo Mari, Alberto Biasi e Manfredo Massironi - gli ultimi due superstiti del Gruppo N, che si sciolse proprio nei giorni della Biennale - un'ultima possibilità di portare avanti quanto rivendicato fino al 1963 si ebbe con la terza edizione della rassegna zagabrese.

Quest'ultima nacque come diretta collaborazione tra Putar, Meštrović e Mari (1965), il quale elaborò un bando di concorso per la selezione delle opere e dei

partecipanti. Il fine era di coinvolgere maggiormente gli artisti a livello sociale, accentuando il loro ruolo nell'industria e nel campo del disegno industriale.

Il titolo delle rassegne quindi passò al singolare, diventando *Nova tendencija* e da Zagabria si coinvolse direttamente un nutrito gruppo di studiosi italiani legati all'accademia romana, come Palma Bucarelli, Giuseppe Gatt e Elisa Debenedetti e lo stesso Argan (Argan, G.C., 17 febbraio 1965, Lettera a M. Meštrović, Fondo NT, Faldone NT3, br.89 od1 do 250, Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria). Tra gli italiani vi fu anche Emilio Vedova, che nulla aveva avuto a che fare con la ricerca neocostruttivista e che anzi ad essa si era opposto fin dal 1962 (Vedova 1964). La sua partecipazione si spiegherebbe considerando che uno dei fini della rassegna era mostrare l'impegno ideologico degli artisti, ma le sue opere ovviamente appartenevano alla linea dell'Informale e quindi estranee a qualsiasi relazione con la tecnologia e l'industria.

Tuttavia non si deve dimenticare come Argan non avesse condannato *in toto* la pittura astratta espressionista, in considerazione del fatto che lo studioso continuava a mantenere i suoi contatti con Vedova. Ciò era possibile perché Vedova, pur se accanito oppositore dell'arte programmata e cinetica, aveva saputo invertire nella sua pittura il processo di isolamento dell'artista informale in una modalità di azione politica nel presente.

In Croazia, Vedova era conosciuto sia per la sua attività espositiva, in particolar modo nelle città di Trieste e Venezia, sia per la sua partecipazione a due importanti mostre collettive di arte italiana a Zagabria nel 1956 e nel 1962, rispettivamente *Izložba Suvremene Talijanske Likovne Umjetnosti* e *40 suvremenih venecijanskih slikara*. Senza dimenticare i suoi soggiorni lungo la costa croata - di cui oggi vi è traccia negli scambi epistolari con Argan (Vedova, E., 26 aprile 1963, Lettera Giulio Carlo Argan, LS.01182, c. 1, c. 1, Archivio Giulio Carlo Argan, Roma), conservati presso l'omonima Fondazione.

Chiamare in causa Vedova significava che la visione di Argan del rapporto tra l'Informale e il Neo-costruttivismo non era semplicemente basata su di una lettura dicotomica, tecnica e formale. Tale rapporto può essere ricondotto ad una dimensione ideologica, in considerazione del fatto che anche entro il modernismo jugoslavo erano comprese entrambe le declinazioni del contemporaneo, ma solo se riferite ad una effettiva pratica politica. Ciò ovviamente non era avvenuto nel '64 e per molti sarebbe stato decisiva l'occasione della mostra zagabrese.

Nell'agosto del 1965 s'inaugurò *Nova tendencija 3*, a cui seguì il convegno internazionale di Brezovica, una località vicina a Zagabria. Sia il convegno che la rassegna portarono a due importanti prese di coscienza da parte dei partecipanti. Da

una parte si comprese l'impossibilità di continuare a immaginare una nuova avanguardia omogenea e unita, d'altra parte si rivelò che le ricerche programmate e cinetiche ormai erano state accettate a pieno diritto dall'establishment artistico internazionale.

Pur se invitato Argan non vi partecipò di persona, giustificando la sua assenza per motivi di salute (Argan, G.C., 17 febbraio 1965, Lettera a Božo Bek del 22 luglio 1965, Fondo NT. Faldone NT3. br.89 od251 do 699, AMSU Zg Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria), ma nel testo *Arte come ricerca*, inviato agli organizzatori, affrontò i temi che erano stati al centro del dibattito artistico in Italia e in Croazia.

L'intervento riguardava uno dei nuclei centrali del modernismo europeo, ossia l'arte della visione intesa come epistemologia. Argan precisava che potevano esistere due linee dell'arte: un'arte di ricerca opposta ad un'arte che si dava come mero «fatto» del reale. Nel primo caso la situazione

[...] dal Neoplasticismo fino alla cosiddetta Optical Art, assume [...] l'idea della ricerca quale si è venuta sempre più precisando nella scienza moderna: come ricerca impregiudicata, cioè che muova dall'identità esperienza-esistenza, via via definendo in qual senso l'esperienza si specializzi fino a configurarsi come estetica o scientifica o morale. [...] il processo della ricerca si qualifica, in sé, come modello di pensiero, di operazione o, in una parola, di comportamento (Argan 1965a).

Argan toccava una delle questioni cruciali nella ricerca della Nuova tendenza, che lui stesso aveva individuato come la mancanza di impegno ideologico. Infatti, Argan progressivamente si era allontanato - o forse cercava di porre rimedio ad un fraintendimento accaduto proprio all'indomani della IV Biennale di San Marino - dalle posizioni di Mari e degli altri poiché queste si erano rivelate superficiali, attente a riprodurre la tecnica impiegata nel disegno industriale senza però considerare i valori qualitativi della stessa esperienza artistica. Attraverso le opere della Nuova tendenza quindi, pur se ammirevoli nel loro intento di visualizzare un modello della percezione retinica, i loro autori erano giunti a soluzioni fuorvianti che come affermato da Argan (1965a) «non aveva innovato assolutamente nulla». In altri termini, l'arte restava la manifestazione di come lavora l'immaginazione umana e quindi impossibile da ridurre a semplici schemi geometrici, tecnici e teorici.

L'«impellenza operativa», invece, richiedeva dei reali e tangibili interventi correttivi del fenomeno industriale. Nonostante la Nuova tendenza fosse debitrice di De Stijl per le sue rivendicazioni sociali, non riusciva a comunicare attraverso le sue opere altro che un atteggiamento servile nei confronti della tecnologia.

La questione affrontata a Zagabria, inoltre, rientrava in un dibattito più generale, come emerse dal XV Congresso di Verucchio, nel settembre del 1965, il cui tema era *Arte e comunicazione*. Argan, all'apertura del convegno, aveva trattato il tema considerando che l'arte era una tecnica di comunicazione, come tale il suo fine ultimo era superare la falsa informazione dei mass-media per una formazione rigorosa, adattata alla futura società delle immagini. Inoltre, per uscire dalla crisi delle arti e dalla loro conseguente "morte", il ruolo dell'artista sarebbe stato di porsi come «il tecnico, il metodologo, l'analista, lo strutturalista, il progettista». La cultura tecnica e quella umanistica, riprendendo il discorso elaborato da Charles Snow sulle «due culture» (1964), grazie alla psicologia e alla sociologia da un lato, e alle ricerche gestaltiche e programmate dall'altro, avevano trovato un possibile momento di fusione.

Nell'ottobre successivo, nell'introduzione a *Progetto e destino* Argan, infatti, si rassegnava a constatare che la crisi dell'arte rientrava nella "crisi delle scienze europee" di husserliana memoria, e le due vie che finora si erano confrontate, quella gestaltica e quella Pop, avevano fatto ormai il loro tempo. La Pop art, o arte di reportage, aveva avuto come unico fine il dato bruto dell'oggetto e dell'informazione mediatica, senza una effettiva "comunicazione" tra arte e realtà mondana. D'altra parte la ricerca gestaltica si era ridotta a elaborare modelli visuali del processo cognitivo tra arte e realtà, meri simboli di una società tecnologica (Argan 1965b).

In *Progetto e destino*, inoltre, il giudizio di Argan fu negativo riguardo alle ricerche in campo architettonico sviluppate nella teoria urbanistica di Vjenceslav Richter. Secondo lo studioso italiano, l'architettura a ziqqurat di Richter sostituiva al mito del monumentale e del potere politico «il mito del macroscopico e del potere tecnologico» (Argan 1965b, p. 53). Argan sicuramente aveva avuto modo di confrontarsi direttamente con Richter a Rimini nel 1964. Ricordando che in tale occasione Argan sostenne che in Jugoslavia l'attenzione verso la tecnica era possibile poiché non sussisteva un dilemma ideologico, che in Italia impegnava ancora gli artisti, nel '65 il giudizio negativo di Argan sull'architettura di Richter potrebbe intendersi come una presa di distanze dall'apparato politico jugoslavo, che l'architetto rappresentava anche grazie al fatto di ricoprire cariche ufficiali.

Una considerazione quest'ultima che si potrebbe porre in parallelo ad un altro giudizio negativo che sarebbe stato formulato pochi anni più tardi dallo storico americano Donald Drew Egbert. Sostenne che nello specifico delle *Nove tendencije*, l'attenzione verso la tecnologia e l'ingegneria dei computer era spiegabile considerando l'assenza di democrazia in Jugoslavia. Infatti, il Partito Comunista jugoslavo favoriva tali esercitazioni intellettuali ed artistiche purché queste non

interferissero realmente con l'ideologia dominante. Inoltre, se l'allineamento a sinistra degli artisti delle Nuove tendenze nei primi anni del decennio era coinciso con la riscoperta del Bauhaus e quindi della volontà in senso progressista di tentare una relazione positiva tra artista e industria, dal 1966 in poi la situazione era mutata. All'opposto di quanto sostenuto dagli artisti, i maggiori partiti comunisti Europei, in Francia, in Italia e in Germania, stavano realizzando delle coalizioni con gruppi politici più moderati e di conseguenza la Nuova Sinistra, quella delle contestazioni del '68 aveva accolto tra le sue fila studenti, anarchici, maoisti, leninisti e titoisti, accomunati dal rifiuto dell'establishment borghese (Egbert 1970, pp. 688-711). Conseguiva che una ricerca artistica integrata alla società industriale non poteva più essere concepita come azione di opposizione politica, poiché la cultura del progetto - come era stata intesa da Argan - a livello della produzione industriale non era stata in grado di modificare il regime di produzione e di conseguenza ne era stata assorbita.

Considerando quindi le ultime due manifestazioni di Zagabria, si ricorda che quando si tenne nel 1969 una sorta di edizione retrospettiva di *Nove tendencije*, intitolata *Tendencije 4*, sulla rivista d'arte croata *Život umjetnosti* (Argan 1969), apparve la traduzione del testo *Progetto e destino*, con cui Argan (1965b) aveva introdotto l'omonimo saggio.

Tradotto dal critico d'arte Božidar Grgo – che curò anche una breve nota biografica su Argan - la pubblicazione chiuse il decennio Sessanta e coincise con un ulteriore rinnovamento intervenuto nell'arte croata e in quella jugoslava. Terminata la fortunata stagione del Neo-costruttivismo, anche a Zagabria si erano imposte all'attenzione pubblica le pratiche performative e quelle riportabili all'alveo dell'Arte povera, dall'installazione di oggetti di scarto industriali o di origine naturale alla fotografia di matrice concettuale. Il testo, che appariva quindi forse un po' datato, ben si conciliava con il mutato clima culturale in cui il progetto non si accordava più con l'esistenza dell'oggetto, ma poteva corrispondere ad una diretta azione politica svolta da parte dei giovani intellettuali e artisti. Inoltre in Croazia tale periodo coincise con un momento di profonde riforme in ambito istituzionale ed economico a cui si accompagnò una crescente insofferenza verso il governo di Belgrado, causata dalla richiesta di maggiore libertà e autonomia in ambito politico e culturale (Wachtel 1998).

Nel campo specifico dell'arte Richter, Picelj e altri potevano apparire compromessi con il sistema e quindi accettabili quali glorie nazionali, ma non più attualizzabili.

Nell'arte il razionalismo costruttivista, come indicato da Argan nel 1970, era giunto al punto più alto della sua crisi, poiché l'autonomia dal mercato capitalista e dalla politica, attraverso un approccio pseudo scientifico si era mostrata fallace.

Nello stesso modo ciò stava avvenendo sul piano filosofico ed economico come indicato nel 1973 dal filosofo Jürgen Habermas, per il quale l'autonomia artistica dell'opera d'arte rispecchiava nel pubblico una mancanza di fede e proprio l'"abisso" tra quest'ultimo e l'avanguardia ne era la conferma. Inoltre, l'arte nell'esprimere la crisi del razionalismo borghese poteva, rinunciando alla propria autonomia, degradarsi a divenire "arte propagandistica" o d'altra parte a «tradursi in controcultura sovversiva» (Habermas 1973).

Un'ultima questione, infatti, riguardava proprio l'impossibilità di accettare, nella dimensione di "controcultura" come espressione artistica, la produzione di strutture oggettuali finite e in molti casi seriali. Di conseguenza si assisteva all'emergere di un processo di dematerializzazione dell'arte, come sarebbe stato definito nel 1973 da Lucy Lippard. Tuttavia in Italia come in Croazia tale aspetto non avrebbe mai potuto confondersi con l'ideologia del progetto. Nel primo caso molti artisti dopo il 1966 avevano, secondo Lippard (1973), dematerializzato il proprio lavoro come reazione all'idolatria dell'oggetto seriale così come si era realizzata nelle sculture minimaliste di autori come Donald Judd. La reazione quindi era stata di adottare differenti strategie artistiche, dalla performance al diretto intervento sull'ambiente naturale. Nel secondo caso, invece, nell'area d'influenza della Nuova tendenza, il progetto non era finalizzato a soppiantare l'oggetto, che restava comunque una delle finalità della stessa ricerca. Le opere della Nuova tendenza quindi si potevano considerare quali feticci artificiali della società industriale allo stesso modo degli oggetti di consumo prodotti dall'industria.

Difatti l'ultima manifestazione che si tenne a Zagabria nel giugno 1973, intitolata *Tendencije 5*, incentrò su tali questioni un pubblico dibattito e tra i moderatori fu chiamato Germano Celant per la sezione *Conceptual research* (Celant, G., 26 aprile 1973, Lettera a Radoslav Putar, F, Fondo NT, Faldone T5, AMSU Zg Arhiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb, Zagabria). L'idea di fondo era mostrare che l'attenzione verso il «comportamento» fosse diventato il centro delle nuove ricerche. La dematerializzazione dell'oggetto artistico quindi poteva avvenire in due modi complementari: attraverso l'impiego di tecnologie computerizzate oppure attraverso modelli d'indagine sociologici. Da una parte quindi la cibernetica quale propaggine del pensiero razionalista e dall'altra la fotografia come mezzo per inquisire i comportamenti sociali per via analogica.

A tal proposito Radoslav Putar, divenuto direttore delle Gallerie Civiche di Zagabria (Galerije Grada), scriveva in catalogo che

Il titolo del dibattito sarebbe “il razionale e l'irrazionale nella ricerca visiva”. [...] Nel nostro proposito il razionale e l'irrazionale non sono termini connotati in modo che uno escluda l'altro [...]. Le opere che rappresentano l'“arte concettuale” (o investigazione) non dovrebbero essere opposte simmetricamente al costruttivismo e alla ricerca dei computer [...]. Non si dovrebbe dimenticare che le interpretazioni e le principali affermazioni di un largo numero di rappresentanti dell'investigazione concettuale largamente coincidono con alcune delle affermazioni e dei programmi dei rappresentanti costruttivisti (Putar, 1973, s.p. ).

Nonostante le ammirevoli e non retoriche intenzioni di Putar e dei suoi collaboratori, appariva evidente che a far da collante vi era un'eterogenea ideologia socialista capace di accostare le macchine IBM del nascente capitalismo informatico con l'immagine della falce e martello reiterata e declinata in differenti modi da Enzo Mari, ritornato anch'egli, pur se in chiave concettuale, alla pratica del disegno e della pittura.

Anche Argan visitò la manifestazione, non come diretto interessato all'evento ma in qualità di membro dell'A.I.C.A. (Association Internationale des Critiques d'Art) che patrocinò l'esposizione e proprio a Zagabria celebrò i suoi venticinque anni di attività.

In definitiva e per chiudere su Argan, una fotografia, oggi conservata presso l'archivio del Museo d'arte contemporanea di Zagabria, lo ritrae assorto in un'amena conversazione per le sale di *Tendencije 5*, quasi a testimoniare un ormai avvenuto passaggio simbolico di consegne.

### **L'autore**

Giovanni Rubino (1978) si è laureato nel 2003 presso l'Università di Roma Tre con una tesi d'argomento contemporaneo dedicata al pittore lariano Manlio Rho e al suo lavoro per l'industria serica tra il 1930 e il 1950. Nel 2008 consegue il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Udine con una tesi sugli scritti di Getulio Alviani pubblicati su *Flash Art* tra il 1989 e il 1999. Del 2012 è il corso di dottorato presso l'Università di Udine in co-tutela con l'Università di Zagabria, con una ricerca incentrata sull'arte cinetica, programmata e optical italiana e le mostre *Nove tendencije* di Zagabria. Ha tenuto una serie di conferenze in Italia e all'estero. Ha già pubblicato estratti della tesi di dottorato su riviste quali *L'uomo nero*, *Studi di Memofonte* e *Palinsesti*. Inoltre un suo contributo è presente nel catalogo della mostra *Programmare l'Arte* tenutasi nel 2012 e curata da Marco Meneguzzo. Sempre nel 2012 ha avuto la curatela della rassegna internazionale d'arte contemporanea *Palinsesti*, svoltasi nel Comune di San Vito al Tagliamento.

e-mail: giovanni.rubino@uniud.it



## Riferimenti bibliografici

- Alfieri, B 1960, 'Dorazio', in *XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo della mostra, Stamperia di Venezia, Venezia, pp. 134-136.
- Argan, G.C. 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino, [ed. cons. 1988, pp. 160-161].
- Argan, G.C. 1953, 'A chi attende il comando?', *Civiltà delle macchine*, a. I, n. 1, pp. 31-32.
- Argan, G.C. 1955, 'Problemi di museografia', *Casabella-Continuità*, a. XIX, n. 207, pp. 64-67.
- Argan, G.C. 1959, 'Materia, tecnica e storia dell'informale', *La Biennale di Venezia*, n. 35, pp. 2-7.
- Argan, G.C. 1960, 'Koga čeka komanda?', *Čovjek i prostor*, n. 102, p. 7.
- Argan, G.C. 1961a, 'Materija, tehnika i povijest u Informelu', *Književnik*, n. 24, pp. 692-698.
- Argan G.C. 1961b, 'Salvezza e caduta nell'arte moderna', *Il Verri*, n. 4, giugno, pp. 4-30.
- Argan, G.C. 1963a, 'Aut Aut', *Il Messaggero*, 7 agosto, p. 3.
- Argan, G.C. 1963b, 'La Ricerca Gestaltica', *Il Messaggero*, 24 agosto, p. 3.
- Argan, G.C. 1963c, 'Forma e Formazione', *Il Messaggero*, 10 settembre, p. 3.
- Argan, G.C. 1964a, 'Dorazio', in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, pp. 278-279.
- Argan, G.C. 1964b, 'Tecnica e ideologia in un Convegno a Rimini', *Le Arti*, n.10, pp. 32-33.
- Argan, G.C. 1965a, 'Arte come ricerca', in *Nova tendencija 3*, ed. B. Bek, 1965, [catalogo della mostra] Galerija suvremene umjetnosti, Muzej za Umjetnost i Obrt, Centar za Industrijsko Oblikovanje, Zagreb, 13. 8. 1965 - 19. 10. 1965, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, pp. 19-22.
- Argan, G.C. 1965b, 'Progetto e destino', in *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, pp. 9- 74.
- Argan, G.C. 1969, 'Projekt i udbina', *Život umjetnosti*, n. 6, pp. 81-110.
- Argan, G.C. 1970, 'La crisi dell'arte come «scienza europea»', in *L'Arte moderna 1770/1970*, Sansoni, Firenze, [ed. cons. 1986, pp. 661-687].
- Clegg, E 2006, *Art, design & architecture in Central Europe 1890-1920*, Yale University Press, Pelichan Hiatory of Art, New Haven.
- Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte: Rimini 21-22-23 settembre 1964, Ridotto del Teatro Comunale*, Segreteria generale, Verucchio, 1964.
- Denegri, J 1979, *EXAT 51, 1951-1956*, Galerija Nova, Zagreb.
- Denegri, J 2003, 'Inside or Outside "Socialist Modernism"? Radical Views on the Yugoslav Art Scene, 1950-1970', in eds D. Djurić & M. Šuvaković, *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant gardes in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge (MA) London, pp. 170-208.
- Denegri, J 2004, *Constructive approach art. Exat 51 and New Tendencies*, Horetzky, Zagreb.
- Dorfles, G 1964, 'La crisi dell'informale e le Nuove Tendenze', *Marcatré*, nn. 8-9-10, pp. 264-270.
- Eco, U 1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.

Egbert, D D 1970, *Social Radicalism and the arts*, Albert A. Knopf publisher, New York.

Gattin, M 2002, *Gorgona*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb.

Giedion, S 1948, *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*, Oxford University Press, New York.

Greenberg, C 1967, 'Recentness of sculpture', in *American Sculpture of the Sixties*, catalogue of the exhibition, Los Angeles County Museum of Art Publications, Los Angeles, [ed. cons in Battcock, G (ed.) 1968, *Minimal art. A critical anthology*, E.P. Dutton & Co., New York, pp. 180- 186].

Habermas, J 1973, *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, [ed. cons. Habermas, J 1975, *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Laterza, Bari].

'Il problema della comunicazione a Verucchio' 1965, *Le Arti*, Milano, n. 11, pp. 30-31.

*Izložba Suvremene Talijanske Likovne Umjetnosti* 1956, [catalogo della mostra], Gradska Galerija, Zagreb.

Lippard L 1973, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, University of California Press, Los Angeles, [ed. cons. 2001].

Maković, Z 2004, 'Pedesete: slikarstvo, skulptura/The Fifties: Painting, Sculpture', in *Pedesete godine u hrvatskoj umjetnosti/The Fifties in Croatian Art*, [catalogo della mostra], [s.e.], Zagreb, pp. 18-57.

Mari, E 1965, 'Bando di concorso per Nova tendenzija 3', *Domus*, n. 423, pp. 2, 56.

Molnar, F & Morellet, F, 1963 *Pour un art abstrait progressif*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Mumford, L 1952, *Art and technics*, Columbia University Press, New York, London.

Mussa, I 1976, *Il gruppo Enne e la situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni, Milano, pp. 352-379.

Pevsner, N 1960, *I pionieri del movimento moderno*, Calderini, Bologna.

Pinto, S 2005, 'Quale modernità: un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo statuto contemporaneo e sulla sede', in ed. S. Pinto, *Galleria Nazionale d'arte moderna. Le collezioni. Il XX secolo*, Electa, Milano, pp. 13-37.

Piotrowski, P 2009, *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktion Books, London.

Prijatelj, K 1992, 'Un ricordo di Giulio Carlo Argan dalla Croazia', *Arte Documento*, n. 6, pp. 28-29.

Putar, R 1973, □t5□, in *Tendencije 5 (Konstruktivna vizuelna istraživanja; Komputerska vizuelna istraživanja; Konceptualna umjetnost) - Tendencias 5 (Constructive Visual Research, Computer Visual Research, Conceptual Art)*, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1. 6. 1973 - 1. 7. 1973, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb.

Richter, V 1960, 'Dilema suvremenog likovnog kretanja', *Čovjek i prostor*, n. 100, pp. 1-2.

Rosen, M, Weibl, P, Fritz, D, & Gattin, M (eds.) 2011, *A Little-Known Story about a Movement, a Magazine, and the Computer's Arrival in Art. New Tendencias and Bit International, 1961-1973*, [catalogo della mostra], Graz, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum 28. 4. 2007 -17. 6. 2007, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe 23. 2. 2008-18. 1. 2009, Karlsruhe and The MIT Press, Cambridge (MA), London.

Snow, C P 1964, *Le due culture*, Feltrinelli, Milano.

*40 suvremenih venecijanskih slikara 1962*, [catalogo della mostra], Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 4. 12. 1962 - 25. 12. 62, Grafickom zavod hrvatske, Zagreb.

Vedova, E 1964, 'Scontro di situazione', in *Quaderni di San Giorgio, Arte e cultura contemporanea*, Sansoni, Firenze, pp. 537-553.

Wachtell, AB 1998, *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and cultural politics in Yugoslavia*, Stanford University Press, California.

### **Fondi archivistici consultati**

AGCA Ro Archivio Giulio Carlo Argan, Roma

L'autore ringrazia il dott. Claudio Gamba, responsabile della Fondazione Giulio Carlo Argan, la cui consulenza è stata preziosa per il prosieguo delle mie ricerche sulle relazioni tra Giulio Carlo Argan e la Jugoslavia.

AMSU Zg Archiv Muzej suvremene umjetnosti Zagreb

ASAC Ve Archivio Storico per l'Arte Contemporanea, Venezia