

Dall'Italia alla Croazia e ritorno: nuove tendenze vs nuova tendenza. Ipotesi critiche a confronto. 1963-1983

Giovanni RUBINO

Università degli Studi Roma Tre
giovanni.rubino@uniroma3.it

Riassunto: Dal 1959 l'amicizia umana e intellettuale tra Umbro Apollonio e Vera Horvat Pintarić segnò un passo fondamentale nelle relazioni tra gli ambienti artistici italiani e croati ai tempi della Jugoslavia socialista. Questa relazione si intensificò nel 1963, attraverso le esposizioni *nove tendencije* svoltesi a Zagabria dal 1961 al 1973, permettendo ad Apollonio una diretta conoscenza di quanto accadeva e una personale teoria critica che nominò come nuova tendenza. Le principali azioni della nuova tendenza furono il recupero dell'avanguardia storica, l'impiego di materiali tecnologici, l'approccio verso la produzione industriale e la volontà di modificare la realtà sociale. Il presente articolo, tramite il carteggio intercorso principalmente tra Apollonio e Horvat Pintarić, vuole analizzare e ricostruire i passaggi decisivi che durante gli anni Sessanta portarono l'arte programmata italiana in Croazia e viceversa la conoscenza dell'arte jugoslava in Italia. Inoltre questo studio confronterà le fonti primarie dell'epoca con la successiva rielaborazione storiografica e critica di Lea Vergine che negli anni Ottanta avrebbe avuto un ruolo fondamentale per rilanciare la nuova tendenza pur se in polemica con Horvat Pintarić.

Parole chiave: Nove tendencije, Italia, Croazia, arte programmata, critica d'arte, nuova tendenza.

Abstract: Since 1959 an intellectual friendship between Umbro Apollonio and Vera Horvat Pintarić signed a fundamental step in the Italian - Croatian art relations during socialist Yugoslavia. That relationship intensified in 1963, through the exhibitions *Nove tendencije* held in Zagreb from 1961 to 1973, allowing Apollonio a direct knowledge of what was happening, who developed a personal critical theory that he named as the new tendency. Its primary actions were to recall the historical avant-garde, employing technologic materials, approaching industrial production and the will to modify social reality. Through the exchanged letters between Apollonio and Horvat Pintarić during the Sixties, this article aims at analyzing and reconstructing the decisive steps that brought Italian programmed art to Croatia and vice versa the knowledge of Yugoslav art to Italy. Furthermore, this study will compare the primary sources of the time with the subsequent historiographic and critical reworking of Lea Vergine, who in the 1980s would have played a fundamental role in relaunching the new trend, albeit in controversy with Horvat Pintarić.

Keywords: New tendencies, Italy, Croatia, programmed art, art criticism, new tendency.



Il presente studio propone di osservare la storia delle cosiddette “nuove tendenze” da una prospettiva finora inedita, ponendo in luce l'ipotesi critica di una nuova tendenza debitrice delle intuizioni dello studioso Umbro Apollonio e condivise con la sua collega croata Vera Horvat Pintarić.

Tale ipotesi ha avuto origine dal manifestarsi di una discrepanza tra l'effettivo svolgimento delle mostre omonime e l'azione di chi vi partecipò, con particolare riferimento agli artisti francesi del GRAV e quelli italiani. Se per i primi si rimanda alla recente pubblicazione di Woodruff¹, per comprendere le modalità di partecipazione dei gruppi N e T, Alviani e Mari (per citare solo i principali protagonisti) si devono analizzare con gli scambi epistolari conservati presso l'Archivio Storico per le Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia e l'archivio del Muzej suvremene umjetnosti (MSU) di Zagabria nel fondo *nove tendencije*.

L'attività critica di Vera Horvat Pintarić ha permesso di seguire a latere gli avvenimenti intercorsi tra Zagabria e Venezia, tra la fine degli anni Cinquanta e la metà della successiva decade. Non essendo stata una protagonista diretta nelle manifestazioni di *nove tendencije*, il suo sguardo attento ai valori tecnici e formali delle opere presentate le avrebbe evitato i pericoli di una diretta partecipazione ideologica, rispetto ai suoi colleghi Radoslav Putar e Matko Meštrović.

Inoltre la collaborazione professionale e l'amicizia con Umbro Apollonio sono state le basi sulle quali si è ricostruito il breve periodo 1963-1967 in cui, dal punto di vista delle ricerche artistiche incluse nella nuova tendenza, emerse la preponderante presenza dell'arte programmata sviluppata dagli artisti italiani – e come si vedrà anche francesi – in stretta cooperazione con quelli croati.

Si evincerebbe anche che Apollonio investì molta della sua "auctoritas" per foraggiare la presenza di un gruppo composito di artisti italiani. Tuttavia, se il fulgore della nuova tendenza raggiunse l'apice nel 1965, superando i confini europei, nei due anni successivi subì una progressiva battuta d'arresto. Alla deflagrazione della nuova tendenza seguì l'emergere della sua commistione con la pop art, come optical art che a sua volta nel 1966 venne rapidamente superata dalle strutture primarie. Nel 1967 poi fu apertamente contestata dalla nascente critica di Germano Celant, attraverso l'arte povera. Negli anni a seguire, altre due edizioni rispettivamente nel 1969 e nel 1973 ebbero l'effetto di storicizzare e musealizzare le mostre di *nove tendencije*, lasciando però in sospeso il loro riesame critico, almeno in Italia².

Considerando il 1973 anno dell'ultima edizione, il successivo silenzio dovuto al disinteresse degli studiosi e la scomparsa di Apollonio avvenuta nel 1981 (a due anni di distanza dalla pubblicazione dei propri scritti in cui aveva riproposto la definizione di nuova tendenza³) si giunge al 1983 quando Lea Vergine ordinò l'esposizione *L'ultima avanguardia: arte cinetica e programmata*⁴. Vergine in un'intervista dell'epoca spiegò che

¹ Woodruff (2020), 31-90.

² Caso diverso in Croazia dove già nel 1978 le nuove tendenze furono poste quali prodromi per lo sviluppo delle ricerche minimaliste e proto-concettuali. Si veda *Nova umjetnička praksa* (1978).

³ Apollonio (1979), 119-253.

⁴ *L'ultima avanguardia* (1983).

voleva inizialmente presentare al pubblico italiano ed europeo le vicende legate a *nove tendencije* ma poi, a causa di non precisate circostanze, aveva scelto di illustrare il panorama dell'arte cinetica e programmata⁵.

In ultima analisi, quindi, l'idea curatoriale di Vergine potrà così trovare la sua collocazione nella storiografia ufficiale inerente a un dibattito critico ancora aperto.

Prologo

Nella Biennale di Venezia del 1956 la mostra retrospettiva dedicata a Piet Mondrian fu un evento⁶ che riportò all'attenzione della critica e degli artisti l'importanza di una organizzazione per moduli geometrici della superficie della tela⁷. Nella pittura tale fattore infatti sarebbe stato contrapposto alla virulenza dei segni e al parossismo gestuale di quello che veniva definito "informale".

Altro fattore decisivo fu derivato dalla riscoperta di Mondrian e in particolare del neoplasticismo, galvanizzando il ruolo sociale dell'artista, non più romantico antagonista della società ma chiamato a parteciparvi in qualità di tecnico della visione e in relazione diretta con l'industria e le nuove tecnologie⁸.

La poetica del neoplasticismo, in questa sede, è stato uno tra i primi fondamentali episodi di prossimità culturale tra Italia e Croazia quando alla stessa biennale l'allora giovane storica dell'arte Vera Sinobad, poi Horvat Pintarić, vinse il premio per il saggio breve in lingua straniera: con *Etica ed estetica dell'assoluto* evidenziò l'influenza dell'etica calvinista alla base dell'impegno artistico e filosofico di Mondrian⁹. La sua analisi dell'opera di Mondrian venne pubblicata sul quotidiano *Vjesnik* nell'ottobre 1956¹⁰, dimostrando che in Croazia e in Jugoslavia era in corso una profonda trasformazione negli studi critici e artistici.

Difatti al recupero del neoplasticismo si erano già dedicati i pittori Ivan Picelj, Vlado Kristl, Alexander Srnec e gli architetti Zvonimir Radić, Bernardo Bernardi, Vjenceslav

⁵ Segato (1983), 10-11.

⁶ Tra gli scritti dell'epoca si vedano la monografia di Morisani (1956) e l'articolo di Argan (1956) in cui scrive: «La grande scoperta di Mondrian è proprio questa: come l'architettura non è più un'architettura di facciate ma di piante, così può esistere una pittura che abbia valore di pianta, cioè costituisca lo schema o il principio generatore dell'esperienza visiva», pp. 66-73. Per l'influenza di Mondrian e del neoplasticismo nella formazione dei gruppi italiani Rubino (2016), 49-70.

⁷ Per un'analisi storica e morfologica dedicata alla questione della superficie nella pittura italiana tra anni Cinquanta e Sessanta, si veda Fergonzi (2019).

⁸ De Sanna (1999), 11-13.

⁹ ASAC, Venezia. Faldone Raccolta Documentaria Arti Visive 1956 16/20. Sul dorso "Premio critica 1956". Quattro articoli di Vera Sinobad apparsi sul «Vjesnik» nel 1956. *Pogled na Biennale u Veneciji. Zanimljivo po-pršte interkontinentalnih i evropskih likovnih susreta*, 1 VII 1956; *Sa XXVIII. Biennala u Veneciji. Eugene Delacroix i njegov romantizam*, 14 VIII 1956; *Sa XXVIII. Blennala u Veneciji. U dvoranama Italije*, 30 VIII 1956; *Sa XXVIII. Blennala u Veneciji. Izložba Mondriana*, 6 X 1956. Faldone Ufficio Stampa 37. Cartella Richieste di dati dai vincitori del concorso per la critica della XXVIII Biennale. Lettera di Vera Sinobad del 23.V.1957 in risposta a quella dell'Ente del 26 aprile 1957.

¹⁰ Sinobad (1956a), 6.

Richter, Božidar Rašica e Vladimir Zarahović quando nel dicembre del 1951 avevano fondato il gruppo ExAt 51 (Experimental Atelier 1951)¹¹. Sul modello francese dell'Art Concrete, la loro sintesi delle arti venne contrapposta all'espressionismo astratto statunitense e all'informale europeo, rigettando ogni influsso dell'individualismo borghese – secondo una fortunata espressione ereditata dall'estetica realista di Andrej Ždanov – con il fine di giungere al bene comune della società, attraverso le ricerche sulla comunicazione visiva¹².

Il gruppo ExAt 51 sosteneva difatti che, sui modelli di Mondrian, Malevitch e della Bauhaus, nel rapporto fra le arti applicate e la pittura astratta risiedeva la possibilità organica di rivoluzionare il sistema di relazioni tra produzione industriale ed artistica.

Il discorso critico di Horvat Pintarić era in parallelo quindi anche ad un rinnovato panorama visivo che comprendeva il campo del disegno industriale, al quale lei stessa si interessò quando nel 1957 il padiglione jugoslavo progettato da Vjenceslav Richter e decorato da Ivan Picelj venne premiato alla IX Triennale di Milano, stringendo così le sue frequentazioni anche con Milano¹³.

Richter sosteneva che il fine ultimo del disegno industriale come delle altre arti era realizzare attraverso la forma degli oggetti, un'estetica democratica in una società in cui forte era il valore dell'autogestione operaia e culturale¹⁴. Questo aspetto è fondamentale per comprendere le origini della nuova tendenza che, oltre ad annoverare il retaggio di Mondrian, non poteva prescindere dalla relazione con l'architettura e il prodotto del disegno industriale.

Horvat Pintarić tuttavia non si limitò ai soli valori artistici e sociali rivendicati dai suoi compatrioti poiché articolò un discorso critico che era attento anche alle altre ricerche nelle arti figurative, nell'architettura e nel disegno industriale che stavano emergendo in Jugoslavia. Ciò le permise di diventare un valido testimone e interlocutore internazionale per esempio recensendo in modo puntuale la mostra dell'arte italiana intitolata *Izložba Suvremene Talijanske Likovne Umjetnosti*, avvenuta a Zagabria sempre nell'ottobre 1956¹⁵. Pur essendo un'occasione ufficiale legata a ragioni diplomatiche ed incoraggiata dal Governo di Belgrado, venne indicata da Horvat Pintarić come un evento imperdibile per osservare la pittura e la scultura italiane più avanzate¹⁶.

Ancora nel 1959 grazie a questa rete di scambi che coinvolgevano anche Umbro Apollonio, il panorama dell'arte jugoslava fu illustrato da Horvat Pintarić sulla rivista omonima dell'ente veneziano *La Biennale di Venezia*. Horvat Pintarić presentò tutte le maggiori ricerche artistiche che dal secondo dopoguerra in poi si erano avvicinate tra Lubiana, Zagabria e Belgrado¹⁷. Secondo Horvat Pintarić, in assonanza con quanto aveva

¹¹ Denegri (1979) con Denegri (2004) ed il recente *EXAT 51* (2017).

¹² Per una ricognizione storiografica Kolečnik (1998), in particolare il capitolo *Art criticism and polemics in Croatia during the Nineties-Fifties*, 279-296.

¹³ Sinobad-Pintarić (1957), 4-5.

¹⁴ *2 zagrebački triennale* (1959). Questa manifestazione cadde in concomitanza con il 40° anniversario del partito comunista jugoslavo, a dimostrazione dei legami esistenti tra artisti e politica.

¹⁵ *Izložba Suvremene Talijanske* (1956).

¹⁶ Sinobad (1956b), 6.

¹⁷ Horvat Pintarić (1959), 20-29.

descritto il collega serbo Bihalji-Merin in un saggio pubblicato in Italia nello stesso anno¹⁸, la pittura del gruppo ExAt 51 era in continuità con quella di Mondrian mentre la sintesi delle arti, ricercata attraverso la fusione con l'architettura di Richter, era una fondamentale ripresa della tradizione costruttivista mitteleuropea¹⁹.

La partecipazione di Horvat Pintarić alle relazioni tra Jugoslavia e Italia ed in particolare con l'Ente della Biennale di Venezia, divenne sempre più intensa fino al punto di porsi non più come semplice osservatrice e divulgatrice ma anche in prima persona per promuovere gli artisti croati. Come si evince, per esempio, da una delle primissime lettere che la studiosa ricevette da Apollonio nel 1959, le veniva richiesto di organizzare presso la Galleria del Cavallino, all'epoca diretta da Carlo Cardazzo, una mostra dello scultore Dušan Džamonja che avrebbe preso parte alla Biennale del 1960 e avrebbe rappresentato un aggiornamento della scultura croata²⁰.

Momento I: 1960-1961. Arte, lavoro e disegno industriale

In parallelo alla partecipazione di Džamonja a Venezia nel 1960, vi fu la personale di Piero Dorazio che sortì l'effetto di mostrare una pittura diversa rispetto all'informale. Le sue opere condividevano con gli oggetti industriali, secondo Bruno Alfieri²¹, il processo di produzione consistente in continuo perfezionamento tecnico e formale dal pezzo unico alla serie.

La pittura di Dorazio non mancò di affascinare artisti più giovani, tra cui il pittore brasiliano Almir Mavignier, che aveva esposto nel 1960 con Piero Manzoni, Enrico Castellani e il gruppo N nella mostra intitolata *La nuova concezione artistica*²². Il pittore brasiliano, secondo quanto da lui stesso affermato anni più tardi²³, osservata la pittura di Dorazio in biennale e recatosi a Zagabria, coinvolse Radoslav Putar e Matko Meštrović per organizzare una esposizione internazionale per non cadere nelle logiche della politica, del mercato dell'arte e del culto della personalità. Organizzarono così nell'agosto del 1961 *nove tendencije* in cui si confrontarono due tendenze principali: l'eredità del tachisme o dell'informale e quella del costruttivismo storico. Rispettivamente da una parte i tedeschi del gruppo Zero e, tra gli italiani, Dorazio, Manzoni e Castellani; dall'altra parte, oltre lo stesso Mavignier, i francesi del GRAV e il gruppo N. Quest'ultima compagine aveva ripreso la linea del neoplasticismo così come era stato sviluppato nelle tesi di

¹⁸ Bihalji-Merin (1959). «Dopo che nel mondo orientale della riforma socialista l'arte ufficiale era stata avviata verso le mete di un primitivo conformismo materialistico e di un naturalismo deteriore, in Jugoslavia [...] la coscienza e le aspirazioni artistiche si sono volte di nuovo liberamente, ai problemi e agli svolgimenti dell'arte moderna. [...] L'arte priva di oggetto è sentita nella sua amplificazione astratta, di nuovo come concreta. Essa si è inserita completamente nel linguaggio dell'arte moderna.» 132-133.

¹⁹ Denegri (2004), 13-22.

²⁰ ASAC, Venezia. Carte Conservatori. Carte Umbro Apollonio. Unità 10: lettera del 27 ottobre 1959.

²¹ XXX Biennale Internazionale d'Arte (1960), 134-136.

²² Si vedano per Manzoni e Castellani: Barbero (2014), per il gruppo N: Feierabend (2009).

²³ Archivio MSU, Zagabria. Fondo NT. Faldone NT2 Umjetnici_m Mavignier: lettera del 12 dicembre 1963.

Theo Van Doesburg, mutuando dall'ideatore del manifesto dell'arte concreta una visione sociale del ruolo dell'artista.

Pochi mesi prima della biennale, sulla rivista *Azimuth* dedicata a *La nuova concezione artistica*, Castellani era intervenuto con un testo intitolato *Continuità e nuovo*²⁴ in cui dichiarava che le proprie superfici erano in continuità con quelle di Mondrian. Se il primo nel rapporto tra pittura ed ortogonalità geometrica, con le sue tele mirava all'assoluto, per Castellani "nuovo" era considerare la superficie – monocroma fino all'acromia – come campo di stimoli per la percezione retinica senza alcuna flessione espressionista.

A tal proposito in area croata e italiana il riesame dell'opera di Mondrian e De Stijl, ebbe due chiavi interpretative: nella prima il neoplasticismo era considerato l'esempio di ordine e chiarezza operativa in cui però, come affermato da Castellani e da Horvat Pintarić, era preponderante una dimensione etica ma non metafisica. All'opposto e nella prassi del gruppo N, la seconda interpretazione riconsiderò l'ordine neoplastico su basi scientifiche, che trovavano nella psicologia della Gestalt una giustificazione in termini fisiologici e sociologici.

Sebbene nel 1961 non fossero ancor ben definite le posizioni degli artisti, da quelle due interpretazioni derivava il ritorno a una dimensione etica dell'artista, una propensione a interagire con il mondo del disegno industriale e delle nuove tecnologie.

A titolo di esempio si ricorda che, negli stessi mesi in cui si andava organizzando *nove tendencije*, in Italia vi fu un'occasione che coinvolse l'arte e la cultura socialista jugoslava: a Torino con la grande rassegna *Italia 61* si celebrò il centenario dell'Unità, il cui tema cardine fu il lavoro. Tra le varie nazioni invitate, la Jugoslavia partecipò con un padiglione ideato da Vjenceslav Richter e decorato da Ivan Picelj. Il padiglione era la somma delle riflessioni di Richter sul modernismo europeo in cui l'origine della sintesi delle arti si ritrovava nella triade Mondrian-LeCorbusier-Mies van der Rohe ma era rielaborata in chiave marxista e finalizzata alla progettazione collettiva della società socialista²⁵.

In *Italia 61*, inoltre, uno spazio importante fu dedicato alla mostra *Moda Stile Costume* che - annoverando tra i suoi curatori Carlo De Carli e Leonardo Sinisgalli, rispettivamente per sottosezioni riguardanti lo sviluppo dalle arti applicate al disegno industriale e la creazione di *Forme pure* - presentò al pubblico italiano un nuovo modo di intendere le relazioni tra arte e industria. In merito a tali relazioni Giulio Carlo Argan si soffermò sui termini "standard", "tecnica", "prestazione", "progetto" e "tipo", mutuati dalla terminologia industriale. Sosteneva, che a livello socio-politico, il carattere positivo dell'industria garantiva un alto livello qualitativo di produzione a un pubblico di consumatori di massa. Gli oggetti così standardizzati erano il risultato di una funzione specifica, non rappresentavano ma assumevano valore in base alla loro prestazione. Inoltre la loro forma, ripetibile all'infinito, non avrebbe perso di valore poiché l'esemplare prodotto non si doveva considerare un oggetto compiuto ma un progetto il cui alto valore tecnico si sarebbe ritrovato in tutti gli oggetti della serie²⁶.

²⁴ Castellani (1960).

²⁵ Richter (1960), 1-7.

²⁶ Argan (1961); per uno sviluppo diacronico degli scritti di Argan sul disegno industriale, si veda Argan (2003).

Le posizioni di Richter ed Argan quindi sembravano convergere con quanto stava accadendo con *nove tendencije*. A Zagabria la manifestazione *Moda Stile Costume* venne illustrata da Horvat Pintarić che concentrò l'attenzione sulle sculture matematiche di Sinigalli che rappresentavano un'indagine del mondo naturale in senso matematico e in senso artistico²⁷.

Volgendo la nostra attenzione alla figura di Apollonio, quest'ultimo pochi mesi prima sul rapporto tra arte e industria aveva puntualizzato che l'arte pura, in riferimento all'informale, era un'opera aperta mentre l'arte applicata come il disegno industriale realizzava forme chiuse e rigorose ma altrettanto importanti nella cultura visiva contemporanea. Inoltre il lavoro di équipe e l'anonimato presenti nella produzione industriale erano un deterrente all'esasperato culto della personalità, come invece era avvenuto nella pittura informale. Tale prospettiva, secondo Apollonio, realizzava l'utopia di Mondrian e di De Stijl, venendo a cadere la separazione tra le arti con il concretizzarsi di una bellezza universale nel quotidiano²⁸.

Tornando a Torino, tra gli espositori vi era l'azienda Olivetti di Ivrea che dalla fine degli anni '50 stava spostando la sua produzione dalle macchine da scrivere ai primi elaboratori elettronici. La Olivetti, sulla base delle idee di Adriano²⁹, aveva sviluppato un primo esempio italiano di sinergia tra arte e industria, assoldando di volta in volta intellettuali come Umberto Eco, Giorgio Soavi, Carlo Ludovico Ragghianti ed artisti-disegnatori industriali da Marcello Nizzoli a Bruno Munari ed Enzo Mari³⁰. E proprio grazie alla Olivetti, la cultura italiana dei primi anni Sessanta avrebbe avuto la sua prima arte tecnologica ossia l'arte programmata.

Momento II: l'ipotesi di un'arte programmata al 1962

L'anno in cui si ebbe un cambiamento sensibile nelle ricerche artistiche italiane e croate in direzione di una decisa ripresa del costruttivismo storico fu il 1962. In maggio grazie all'industria Olivetti di Ivrea Bruno Munari organizzò presso l'omonimo negozio di Milano la mostra *Arte programmata* ed espose accanto ad Enzo Mari e ai gruppi T e N³¹. Nel catalogo un breve testo del gruppo N esemplificava quanto stava avvenendo nelle loro ricerche:

«La dicitura “enne” distingue un gruppo di “disegnatori sperimentali” che usufruiscono di un metodo di indagine collettivo e sommano esperienze pratiche e teoriche diverse»³².

²⁷ Horvat Pintarić (1961), 8.

²⁸ Apollonio (1961), 254-256.

²⁹ Soavi (2001).

³⁰ Bricco (2005).

³¹ Per un riesame storico si veda Meneguzzo (2012).

³² *Arte programmata* (1962).

In queste parole erano riassunte molte delle idee circolate in un primo momento sia in Italia sia in Croazia. Pochi mesi più tardi a Venezia presso il negozio Olivetti di piazza San Marco si svolse una seconda edizione della mostra volta a presentare anche il GRAV e Getulio Alviani, che avevano in modi diversi preso una precisa direzione mirante alla riappropriazione in termini formali e ideologici del costruttivismo.

Questa esposizione fu un secondo momento di convergenza tra i due milieu artistici e fu recensita a Zagabria da Radoslav Putar³³ che evidenziò come le opere esposte fossero state realizzate dai pionieri italiani delle “nuove tendenze”. Spiegava quindi i significati di “arte programmata”, “opera aperta”, “arte cinetica” e “opere moltiplicate” per portare in evidenza la loro stretta continuità ideale ed operativa con *nove tendencije* ma stava manifestando un diverso orientamento critico rispetto al 1961.

La presenza a Venezia del GRAV, del gruppo N e di Alviani chiudeva il cerchio con la prima edizione di *nove tendencije*³⁴. Sebbene i gruppi avessero preso parte alla manifestazione nel 1961, Alviani era subentrato più tardi giungendo proprio da Zagabria. Infatti, il segretario della Galerija suvremene umjetnosti, Boris Kelemen, nel recensire *nove tendencije* aveva espresso la convinzione che le opere di Alviani, il quale aveva poco prima esposto alla Mala Galerija di Lubiana diretta da Zoran Kržišnik³⁵, avrebbero potuto partecipare alla rassegna zagabrese³⁶.

Nel maggio 1962 Božo Bek, direttore della Galerija suvremene umjetnosti, in base alle raccomandazioni di Kržišnik, Mavignier e Picelj, convinse Horvat Pintarić a organizzare una personale di Alviani. Horvat Pintarić sia nel testo in catalogo sia in un articolo, corredato dalle riproduzioni delle *Linee-luce*, sosteneva che oltre al “lirismo luminoso” era individuabile ancora una volta il rigore dell’astrazione geometrica costruttivista e ne prevedeva i futuri sviluppi in direzione di strutture architettoniche³⁷.

Gli aspetti tecnici e formali riscontrati nelle opere fin qui trattate avevano posto in discussione lo stesso statuto dell’opera d’arte, in cui i confini tra pittura, scultura, disegno industriale e architettura tendevano sempre più a divenire evanescenti. Una mutazione artistica che divenne il principale fattore di rinnovamento per le arti visive non solo a Zagabria ma anche a Venezia.

Un luogo centrale per la conoscenza in Italia dell’arte contemporanea jugoslava, infatti, era Venezia grazie alla biennale. Nel 1962 il padiglione jugoslavo, che ebbe un discreto successo, presentò Janez Bernik e Oton Gliha. L’attualità della pittura informale, materico e gestuale jugoslava era illustrata da pitture come *XXVIII 1962* di Bernik o sul versante di un neo-naturalismo da *Gromače 4 -62* di Gliha. Come gli artisti erano addentro le questioni di un rinnovamento della pittura così anche Horvat Pintarić³⁸ esaltò nella biennale l’avvento del modernismo jugoslavo e si interessò alle questioni sollevate dagli

³³ Putar (1962), 6.

³⁴ Rubino (2012).

³⁵ *Getulio* (1961).

³⁶ Kelemen (1961), 5.

³⁷ *Getulio Alviani* (1962); Horvat Pintarić (1962a), 5.

³⁸ Horvat Pintarić (1962b), 3; per il modernismo jugoslavo si veda Denegri (2003)

autorevoli giudizi di Argan³⁹. Horvat Pintarić riteneva che la biennale fosse da riformare poiché collusa con il mercato e fosse incapace di essere al passo con le nuove ricerche artistiche. Inoltre non mancò di osservare che esistevano delle alternative, come ad esempio *Alternative Attuali* a L'Aquila che l'autrice aveva visitato e apprezzato per la curatela di Enrico Crispolti⁴⁰.

Di conseguenza l'esperienza di *nove tendencije* diveniva sempre più importante per aprire nuovi fronti di ricerca e di discussione teorica, in cui la linea dell'arte programmata stava dando vita ad una tendenza nuova ed omogenea.

1963. Affermazione della "nuova tendenza"

Nell'agosto 1963 durante la seconda edizione di *nove tendencije* una parte degli artisti e dei critici d'arte sostennero il recupero della radice costruttivista attraverso l'arte programmata. In una versione dattiloscritta dei testi in catalogo, redatta prima del maggio 1963, la genealogia della nuova tendenza iniziava con Giacomo Balla e terminava alle mostre di arte programmata di Milano, Venezia, Roma e Düsseldorf⁴¹.

Le forze preponderanti del GRAV e del gruppo N e di artisti singoli quali Alviani, Mari, Richter e Picelj, con l'aiuto dei critici Putar e Meštrović, s'imposero sugli altri partecipanti. Vi fu un'effettiva epurazione che colpì, tra gli altri, anche Piero Dorazio⁴² e come risultato si ebbe che divenne valida per tutti gli aderenti alla manifestazione l'ipotesi di un'unica tendenza, una *nouvelle tendance* come era già stata presupposta dal GRAV nell'aprile 1962. In un testo collettivo intitolato *Nouvelle Tendance* si accennava a *nove tendencije* di Zagabria e la si definiva come il momento germinale di una corrente artistica internazionale che, nata dall'incontro di diverse tendenze, aveva assunto un carattere omogeneo. Si dichiarava che la loro ricerca era giunta a un grado di chiarezza nell'attività plastica e che il gruppo N rappresentava tale situazione. Inoltre, il GRAV compilò una lista degli artisti che appartenevano alla *nouvelle tendance*: ai primi posti vi erano i gruppi N e T, seguivano Castellani e Gerard Von Graevenitz. Un primo sottogruppo, invece, era denominato "costruttivista-concreto" costituito da Mari, Mavignier e Picelj. A questo seguiva un secondo raggruppamento, indicato come "neo-dada", in cui vi erano il gruppo Zero e infine l'ultima frangia era di pittori *tachistes* tra cui spiccava Dorazio⁴³.

³⁹ Argan (1962), 3.

⁴⁰ Horvat Pintarić (1962c), 4.

⁴¹ Archivio MSU, Zagabria. Fondo NT. Faldone NT2 Katalog radna verzija.

⁴² Archivio MSU, Zagabria. Fondo NT. Faldone NT2 73.1963 nt2. Nouvelle Tendance – Recherche continue mouvement International art visuel Bulletin n°1 Août 1963.

⁴³ *Groupe de recherché d'art visuel* (1962). « La nouvelle tendance ne pas un caractère définitif. Son évolution justement apporter de nouvelles façons de concevoir l'œuvre, de l'apprécier et de la placer dans la société. [...]. Évidemment, la nouvelle tendance bien que réagissant contre ces courants, englobe encore certaines nuances qui proviennent. On voit d'un côté une production nuance d'art concret ou constructiviste, d'autre part une certaine trace de tachisme et quelques parentés avec le néo-dadaïsme. Cependant, la nouvelle tendance est surtout la recherché de claret. [...] la transformation de l'activité plastique en recherché continue

Il nuovo corso della manifestazione trovò subito il consenso degli artisti e dei critici italiani come il gruppo N e Apollonio. Questi ultimi, nel dicembre dello stesso anno, riuscirono a organizzare presso la Fondazione Querini Stampalia di Venezia una edizione italiana dal titolo *Nuova tendenza 2*, ricalcando nei contenuti quanto proposto dai francesi⁴⁴.

L'interessamento di Apollonio verso l'arte programmata e la nuova tendenza era maturato già dal settembre 1962 quando aveva partecipato al IV Corso Internazionale di Alta Cultura presso la Fondazione Cini. Apollonio tenne una lezione intitolata *Ipotesi su nuove modalità creative* in cui identificava le opere dei gruppi GRAV, N e T, Mari, Dorazio e Alviani come una tendenza "neoconcretista". Tale tendenza aveva la sua origine nel futurismo, costruttivismo e neoplasticismo, ma la sua novità era di aver superato l'idea di artista come individuo separato dalla società, per operare in una dimensione collettiva come allo stesso modo collettiva era la società tecnologica. Apollonio sosteneva il lavoro d'équipe come un nuovo metodo operativo nel mondo delle arti visive ma affermava che fosse necessaria l'assoluta libertà creativa, per non scadere nel rigore della produzione industriale⁴⁵. Il testo, riveduto e corretto, venne poi pubblicato nell'estate del 1963 su *Quadrum*, raggiungendo così un pubblico internazionale⁴⁶.

Le sue parole cadevano in un frangente decisivo nella storia dell'arte programmata, ossia quando il gruppo N vinse ex equo con il gruppo Zero il premio della IV Biennale d'Arte di San Marino⁴⁷, suscitando non poche polemiche ma spingendo così le ricerche della nuova tendenza verso il riconoscimento sullo scenario ufficiale dell'arte italiana.

1963-1964 Apollonio- Horvat Pintarić: un'amicizia al limitare della cortina di ferro

Guardando nello specifico alle relazioni tra Umbro Apollonio e Vera Horvat Pintarić, secondo il carteggio conservato presso l'ASAC di Venezia, queste si intensificarono tra il 1963 e il 1965.

Nei primi mesi del 1963, infatti, Apollonio contattò Lorenza Trucchi, direttrice de *L'Europa Letteraria*, per chiedere espressamente di ingaggiare Horvat Pintarić quale corrispondente dalla Jugoslavia, rispetto alla possibilità di chiamare Matko Meštrović ritenuto però un critico militante e quindi poco oggettivo⁴⁸.

Poco tempo dopo fu Horvat Pintarić a sua volta a rivolgersi ad Apollonio per perorare la pittura di Gliha, dopo la sua partecipazione alla Biennale di Venezia del 1962, e dalla quale deriviamo anche che la critica croata fosse a conoscenza già del saggio su *Quadrum*.

sans autre préoccupation que mettre en évidence les premiers éléments pour une tout autre considération du phénomène artistique» p. 16.

⁴⁴ *Nuova tendenza 2* (1963); per una ricognizione sul rapporto tra arte e industria in Italia si veda Frigeri (2018).

⁴⁵ Apollonio (1964), 641-657.

⁴⁶ Apollonio (1963), 5-34.

⁴⁷ *Oltre l'Informale. IV Biennale internazionale d'arte* (1963).

⁴⁸ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 5: lettera del 29 marzo 1963.

A questa seguì, però, la risposta negativa di Apollonio che addusse problemi di ordine organizzativo. La loro corrispondenza continuò sia per incontrarsi a Lubiana per seguire la Biennale Internazionale di Grafica sia per recarsi a Zagabria dove Apollonio avrebbe seguito gli allestimenti della seconda edizione di *Nove tendencije*⁴⁹.

Apollonio dopo Lubiana arrivò a Zagabria per seguire l'organizzazione della seconda rassegna di *nove tendencije* mentre nel frattempo aveva richiesto al segretario della biennale di San Marino, Filiberto Dasi, di invitare la collega croata⁵⁰. Ad esso seguì l'invito anche per il convegno di Verucchio del settembre 1963⁵¹.

Al convegno Argan polemizzò con una fronda di artisti che si era dichiarata contraria a quanto avvenuto a San Marino, mettendo in dubbio l'imparzialità della giuria nel conferire il primo premio alle nuove ricerche programmate. Anche Horvat Pintarić rimase colpita dalla dura polemica innescata ed espose le sue perplessità in una lettera autografa non datata ma certamente scritta a ridosso del convegno⁵².

Nel contempo Apollonio volle introdurre Horvat Pintarić nella redazione di *Civiltà delle macchine*, già diretta da Leonardo Sinisgalli e all'epoca del carteggio in questione da Francesco D'Arcais, per redigere un profilo aggiornato della situazione dell'arte contemporanea jugoslava, in relazione con le recenti esperienze delle nuove tendenze e di coinvolgere in qualità di collaboratore Gliha.

Horvat Pintarić di rimando manifestò più volte la stima verso il collega italiano ed esaltò i contenuti pubblicati su *Quadrum* perché avrebbero interessato anche l'ambiente artistico croato⁵³.

I due critici, inoltre, condividevano l'interesse verso l'arte programmata e la nuova tendenza anche oltre i rispettivi ambiti geografici, quando per esempio si incontrarono fianco a fianco a Parigi durante la *Troisième Biennale d'art des jeunes*.

Nel settembre 1963 Umbro Apollonio era stato convocato a presiedere nella giuria internazionale della rassegna che era un banco di prova sia per il GRAV sia per gli artisti jugoslavi, sotto la supervisione di Horvat Pintarić.

Il GRAV aveva realizzato oggetti meccanici cinetici per un'interazione con il pubblico e l'allestimento era finalizzato ad evidenziare che tale interazione doveva avvenire combinando spazio, tempo e movimento. Lo spettatore non era più il soggetto contemplativo ma diventava l'oggetto di una sperimentazione in cui erano misurate le sue reazioni psico-fisiche. In tal modo il coinvolgimento dello spettatore diveniva totale, ponendolo al centro dell'opera⁵⁴. La portata innovativa di questo tipo di programmazione non sfuggì ai due critici d'arte. Horvat Pintarić inviò sia a Zagabria sia a Roma un resoconto dettagliato di quanto accaduto e le proprie impressioni critiche⁵⁵.

⁴⁹ *Ibidem*: lettera del 24 aprile 1963; lettera del 13 maggio 1963; lettera del 25 giugno 1963.

⁵⁰ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 9: lettera del 10 giugno 1963.

⁵¹ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 7: lettera del 14 settembre 1963.

⁵² *Ibidem*: lettera manoscritta non datata.

⁵³ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 5: lettera del 25 settembre 1963.

⁵⁴ *Troisième Biennale d'art des jeunes* (1963).

⁵⁵ Horvat Pintarić (1963a), 6; Horvat Pintarić (1963b).

La Biennale di Parigi anticipò, in seno all'arte programmata, una nuova ricerca che incontrò il favore del pubblico francese, quando nell'aprile 1964 si tenne l'esposizione *Nouvelle tendance*; edizione parigina delle precedenti *nove tendencije 2* e *Nuova tendenza 2*. Durante tale manifestazione le ricerche del GRAV con il *Labyrinthe II* e quelle del gruppo T con sale a luci stroboscopiche si spinsero definitivamente verso una dimensione ambientale⁵⁶.

La nuova dimensione ambientale galvanizzò anche le ricerche degli altri colleghi italiani della nuova tendenza che si stavano illudendo di raccogliere il definitivo plauso internazionale poiché invitati a partecipare nello stesso anno alla Biennale di Venezia.

Il successo che garantì il gran premio alla pittura a Robert Rauschenberg e quindi alla linea della pop art americana ed europea sconvolse i piani degli artisti e dei critici vicini alla nuova tendenza nonostante che fosse stata preparata una vasta operazione atta a promuovere tale ricerca.

Contemporaneamente alla presenza croata alla Biennale di Venezia, Horvat Pintarić pubblicò su *Civiltà delle macchine*, come visto grazie all'interessamento di Apollonio, un articolo per la prima volta bilingue croato-italiano in cui illustrava il panorama dell'arte contemporanea jugoslava. Secondo Horvat Pintarić era stata fondamentale la modernizzazione in chiave di pittura neoconcreta attuata dal gruppo ExAt 51 e il lavoro di Richter e Picelj per l'allestimento dei padiglioni fieristici jugoslavi all'estero, tra cui il più importante era stato quello per *Italia 61*. Inoltre, a dimostrare la fortuna delle ricerche programmate in Jugoslavia, Horvat Pintarić ricordava che queste ricerche erano confluite nella "biennale di arte programmata" - da intendere *nove tendencije* - di Zagabria. Con quest'ultima espressione Horvat Pintarić esplicitamente convergeva quindi sulle posizioni critiche di Apollonio⁵⁷.

Nell'estate del 1964, quindi, per completare il quadro italiano della nuova tendenza, dopo la Biennale, nel settembre si tenne il *XIII Convegno di artisti, critici e studiosi d'arte* che fu dedicato al tema "tecnica e ideologia". Argan a capo del comitato inviti, composto tra gli altri da Apollonio, approntò la lista degli interventi. Tra gli artisti vi erano Julio Le Parc, Mavigner, Alviani, Gianni Colombo, Manfredo Massironi e Richter; a questi si aggiungevano i critici d'arte, la cui rappresentanza jugoslava era composta da Bek, Kržišnik, Meštrović e Horvat Pintarić, che venne direttamente invitata da Apollonio tramite Dasi⁵⁸.

Il risultato, tuttavia, fu deludente poiché come denunciato dallo stesso Argan si passò sotto silenzio quale sarebbe stato il ruolo dell'arte schiacciata tra la tecnica e l'ideologia. Argan, infatti, asserì che l'interesse dei colleghi jugoslavi sulla questione della tecnica non implicava che questi fossero integrati al sistema ma che per loro non vi era l'urgenza di un impegno ideologico, poiché era stato in gran parte "soddisfatto" grazie alla situazione politica⁵⁹.

⁵⁶ *Nouvelle Tendance* (1964).

⁵⁷ Horvat Pintarić (1964), 37-47.

⁵⁸ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 7: lettera del 31 maggio 1964.

⁵⁹ Argan (1964), 32-33.

1965-1967. Salvezza e caduta della nuova tendenza

L'edizione di *nova tendencija 3* fu un episodio che nelle intenzioni dei suoi protagonisti avrebbe dovuto garantire la salvezza delle originarie proposte della nuova tendenza ma che nei fatti anticipò la sua definitiva caduta nell'agosto 1965.

L'esposizione ordinata da Enzo Mari con il supporto di un comitato croato composto tra gli altri da Bek, Putar e Meštrović si rivelò l'occasione di disfatta dell'intero progetto critico e artistico della nuova tendenza. Il titolo volutamente volto al singolare si ricollegava alle omonime esperienze di Venezia (1963) e di Parigi (1964), ma con la numerazione progressiva per legarsi all'idea di "biennale d'arte" come aveva già indicato Horvat Pintarić.

Quest'ultima però non figurava tra i partecipanti nonostante avesse in più occasioni mostrato interesse verso la nuova tendenza. Ciò si potrebbe imputare alla sua volontà di mantenere un atteggiamento il più imparziale possibile verso tutte le ricerche artistiche – come mostrato finora – oppure tale assenza potrebbe essere stata dovuta a quello che si potrebbe indicare come l'"affaire Dvizenje" che scoppiò e si consumò nel giugno del 1965.

Considerando l'ultima parte del carteggio intercorso tra Apollonio e Horvat Pintarić emergeva che Vera con il coniuge Brano Horvat, stampatore e artista attivo a Zagabria, entrarono in conflitto con Bek che li accusò di aver mentito nei riguardi di un plico inviato dal gruppo moscovita Dvizenje ed indirizzato ad Apollonio.

Il gruppo Dvizenje, bandito dall'accademia sovietica e dalle mostre in Russia con l'accusa di decadentismo borghese, aveva spedito a Zagabria per Apollonio della documentazione informativa con l'intenzione di poter esporre in Europa nella compagine della nuova tendenza. Il plico, una volta giunto alla Galerija suvremene umjetnosti avrebbe dovuto essere recapitato a Apollonio, ospite per il Convegno di Brezovica nell'agosto 1965, evento organizzato in occasione di *nova tendencija 3*.

Nello scambio epistolare avvenuto nel giugno del 1965 si evince che Apollonio inviò a Bek lettere in cui si leggeva la sua irritazione perché venuto a conoscenza del fatto che lo stesso Bek aveva intercettato il plico dei russi e ne aveva fotocopiato il contenuto.

Alla dura reazione di Apollonio, che però non svelò le sue "fonti attendibili", ossia Vera e Brano, corrispose una risposta altrettanto indignata di Bek che sembrò incrinare i rapporti tra i due e coinvolgere anche i suddetti coniugi.

Il chiarimento di questa situazione richiese la diretta presenza di Apollonio a Zagabria, dove incontrò Bek per dirimere la questione ed assicurarsi che gli fossero consegnati la documentazione contenuta nel plico⁶⁰.

Probabilmente ancora risentito dell'episodio, la comunicazione di Apollonio al simposio di Brezovica fu una critica negativa dell'intera manifestazione ed evidenziò le

⁶⁰ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 9: lettera 11 giugno 1965; lettera 18 giugno 1965; lettera 30 giugno 1965.

falle tra le teorie avanzate e la realtà dei fatti che da più parti si erano confrontate durante la tavola rotonda⁶¹.

E come diretta conseguenza vi furono anche per la prima volta degli attacchi diretti contro Apollonio sul quotidiano *Vjesnik* che Horvat Pintarić prontamente stigmatizzò – nonostante ne fosse una collaboratrice –, secondo quanto denunciava in un lettera che inviò al collega italiano nel dicembre 1965⁶².

Quest'ultima lettera sembrava idealmente chiudere il breve periodo in cui artisti e critici progettaron la nuova tendenza che, nonostante il prestigio internazionale acquisito dalla edizione nel 1965, successivamente non riuscì più a porsi quale fronda antagonista del mercato dell'arte e delle coeve ricerche artistiche. Infatti, la prevista edizione del 1967 non ebbe luogo e si sarebbe dovuto attendere il 1969 per presentare al pubblico internazionale una manifestazione in continuità con le precedenti ma passata sotto la denominazione di *tendencije 4*. In tal modo si evitava l'imbarazzo di porre l'idea di "nuovo" quale concetto basilare della rassegna per abbracciare un raggio d'azione più vasto in cui diverse tendenze si sarebbero confrontate: il retaggio dell'arte programmata, la nuova arte realizzata grazie ai calcolatori elettronici e infine la poesia concreta.

Tuttavia, durante il biennio 1966-1967 gli ultimi fuochi della nuova tendenza parvero brillare a Belgrado quando nel luglio 1967 sulla rivista *Umetnost* venne pubblicato il saggio di Apollonio intitolato *Nova tendencija u Italiji* (La nuova tendenza in Italia)⁶³, che era la traduzione del testo originale italiano intitolato *Arte programmata*, edito nel maggio 1966 su *SipraUno*⁶⁴. Probabilmente ciò avvenne grazie a Horvat Pintarić che dal 1965 era diventata anche collaboratrice della rivista e aveva voluto coinvolgerci anche Apollonio⁶⁵.

Il titolo del saggio di Apollonio, quindi, era un diretto riferimento al progetto della nuova tendenza ed evidenziava ancora una volta l'effettiva *liaison* culturale ed artistica avvenuta tra Italia e Croazia.

⁶¹ Si deve ricordare che il gruppo Dvizenje nell'estate del 1965, oltre ad essere a Zagabria, partecipò alla seconda di edizione di *Alternative Attuali*, svoltasi a L'Aquila. In catalogo i suoi componenti figuravano come singoli e non come gruppo nella sezione intitolata "L'ipotesi avveniristica" mentre le loro opere risultavano come inviate da un collezionista di Praga. Tuttavia non sarebbe da escludere una ricaduta di quanto avvenuto tra Bek, Apollonio e Horvat Pintarić, visto l'entusiasmo di quest'ultima per la manifestazione ordinata da Crispolti. *Alternative attuali 2* (1965). Inoltre su *Domus* venne presentato il gruppo Dvizenje, le cui opere furono illustrate con una serie di fotografie risalenti secondo la didascalia al 1964 e quindi possibilmente legate a quelle contenute nel plico qui citato. Vigo (1965), 46-49.

⁶² ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 9: lettera 7 dicembre 1965.

⁶³ Apollonio (1967), 27-32.

⁶⁴ Apollonio (1966), 54-67.

⁶⁵ ASAC, Venezia. Carte conservatori. Umbro Apollonio 9: lettera 25 maggio 1965.

Epilogo

Sul finire del 1983 il Palazzo Reale di Milano ospitò l'esposizione *L'ultima avanguardia: arte cinetica e programmata* a cura di Lea Vergine con l'intervento di Ernesto Francalanci⁶⁶. La mostra, tra ricostruzione storica e revisione critica, rivitalizzò la memoria di quelle ricerche artistiche che, definite arte programmata, cinetica, visuale, erano confluite negli anni Sessanta nella compagine definita, come visto, di volta in volta "nuove tendenze" o "nuova tendenza". Denominazione che derivavano dalle esposizioni *nove tendencije* che dal 1961 al 1965 si erano tenute a Zagabria (successivamente come *tendencije* nel 1969 e nel 1973).

Vergine si riferiva esplicitamente a *nove tendencije* poiché erano state le manifestazioni cardini nella storia dell'arte programmata, sostenendo che dopo il 1963 la mancanza di coerenza nei suoi protagonisti ne aveva causato il declino⁶⁷.

L'esposizione era suddivisa in tre sezioni: nella prima Francalanci aveva esemplificato le avanguardie storiche: Futurismo, Costruttivismo e Neoplasticismo⁶⁸.

Nella seconda erano ospitati gli artisti che, come Munari, Mari, Alviani, Picelj e i gruppi N e T erano stati i protagonisti della nuova tendenza. Nella terza sezione, infine, erano accorpate tutti gli altri artisti le cui ricerche erano avvenute in parallelo, tra cui figuravano gli italiani Dadamaino, Castellani, Richter, Julie Knifer e Vlado Kristl.

L'esposizione milanese non mancò di suscitare polemiche. A Zagabria, infatti, la mostra di Vergine non fu accolta benevolmente da Horvat Pintarić che pubblicò un articolo in cui già nel titolo espresse il suo personale dissenso. Horvat Pintarić polemizzava con Vergine poiché sosteneva che artisti come Castellani e Richter erano stati decisivi per l'evoluzione della nuova tendenza, ritenendo che il rapporto delle ricerche degli anni Sessanta con la società industriale fosse stato reale e di positivo avesse lasciato in eredità la speranza in un modello di vita alternativa. Aspetto quest'ultimo che, secondo la critica d'arte croata, ad esempio nelle nuove ricerche degli anni Ottanta, come la transavanguardia, era assolutamente assente⁶⁹. Inoltre Horvat Pintarić sosteneva che la riscoperta di *nove tendencije* cadeva in un periodo economico e culturale in cui

⁶⁶ I limiti cronologici del loro discorso critico erano compresi tra il 1953 ed il 1963. Il 1953 perché apparvero prima le opere cinetiche di Jacob Agam, Bruno Munari e quelle visuali di Enzo Mari; il 1963 perché si tenne la IV Biennale Internazionale d'Arte di San Marino, in cui il primo premio andò ex aequo ai Gruppi N e Zero, decretando il primo ed ultimo successo della nuova tendenza. Dopo quest'ultimo episodio sarebbe iniziato il loro declino. *L'ultima avanguardia* (1983).

⁶⁷ Gli artisti con le proprie ricerche non rispecchiavano una società industriale. Le sue affermazioni tradivano l'impegno ideologico che aveva sostenuto le ricerche di Mari, gruppo N, Richter o Picelj e allo stesso tempo non riconosceva alla nuova tendenza la sua caratteristica più evidente: era uno dei principali momenti della ricerca artistica europea, favorito dalle trasformazioni tecnologiche che erano avvenute negli anni Sessanta. Posizione simile Vergine l'aveva già presa nel 1973 per una conferenza pubblica svoltasi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Vergine (1973).

⁶⁸ Francalanci propose un excursus storico e critico sulle relazioni tra le avanguardie storiche e le ricerche degli anni Sessanta, riprendendo sommariamente quanto già affermato da Frank Popper attorno al 1967. Popper (1967).

⁶⁹ Horvat Pintarić (1984), 36-38. Le sue riflessioni sembravano incontrare anche quelle della collega italiana Vinca Masini. Si veda Vinca Masini (1984), 69.

erano aumentate la diffusione e la circolazione di tecnologia *hi-tech* a basso costo. Una situazione quest'ultima che permetteva di rileggere tali ricerche come precorritrici dei nuovi rapporti tra arte e tecnologia⁷⁰.

Il giudizio di Horvat Pintarić era motivato dalla diretta conoscenza che aveva avuto della manifestazione di Zagabria e degli artisti e critici d'arte che vi avevano partecipato. Pur non essendo stata una diretta protagonista di quanto accaduto, rispetto a Putar e Meštrović che erano stati fondatori e coordinatori delle edizioni fino alla fine degli anni Sessanta, l'importanza della sua opinione oggi è tale in considerazione del ruolo che la studiosa rivestì nelle relazioni tra la Croazia e l'Italia.

Per concludere, rispetto alle letture militanti che all'epoca erano derivate dal discorso critico di Meštrović, si deve guardare all'attività di Apollonio e considerare che alla mostra milanese le figure definite "presenze parallele", come Castellani e Richter, hanno avuto un ruolo fondamentale nella definizione della nuova tendenza. Castellani era stato tra i primi a rivalutare la pittura di Mondrian e il neoplasticismo quale via per superare l'*empasse* della pittura informale. Richter aveva influenzato dal punto di vista ideologico la nuova tendenza, le cui opere erano formalmente affini con quelle dell'industrial design e dell'architettura. Il 1953, anno indicato quale momento germinale della nuova tendenza, non si può oggi ritenerlo tale poiché le questioni affrontate dagli artisti erano di altra natura. Nei primi anni Cinquanta alcuni di essi, come Munari o Picelj, si erano mossi nell'ambito della *art concrete* europea, ma questo non era avvertito come contrapposto alla poetica dell'informale ed era legato alla tradizione – anche nel senso tecnico - della pittura astratta degli anni Trenta. Il peso della poetica concretista era da riferire alla rinnovata attenzione verso il disegno industriale promossa da artisti come Munari, Mari e Richter.

Inoltre non si può semplicemente giudicare come un fallimento la dissoluzione della nuova tendenza, sostenendo l'accusa di essere diventata una pratica epigona delle avanguardie storiche. Come dimostrato nel presente saggio, nella storia della nuova tendenza questa prospettiva si era andata formando nel tempo. Per gli artisti del gruppo N, Mari o Richter, per esempio, le avanguardie storiche non rappresentavano – come sostenuto da Popper e poi da Francalanci - una fonte visiva oppure una riserva di teorie sull'arte cinetica da saccheggiare a proprio piacimento, tanto meno un mero esercizio di citazione. Le avanguardie storiche, invece, erano considerate come il primo stadio di un paradigma della ricerca artistica, allo stesso modo di un paradigma scientifico, che la nuova tendenza negli anni Sessanta ambiva a continuare e migliorare. Gli epigoni non mancarono ma si trattò anch'esso di un fenomeno secondario effettivamente avvenuto dopo il 1963.

Vi sono stati certamente degli errori di valutazione da parte dei protagonisti dell'epoca, ma senza dubbio la loro è rimasta nelle relazioni tra Italia e Jugoslavia una tra le ultime avventure artistiche del modernismo europeo che oggi presenta ancora alcune lacune da colmare.

⁷⁰ A tal riguardo si veda la recente monografia di Medosch (2016).

Bibliografia

- 2 zagrebački triennale* (1959), catalogo, 22 aprile – 20 maggio, Zagabria: Umjetnički paviljon, Zagabria: Muzej za umjetnost i obrt.
- Alternative attuali 2* (1965), catalogo, a cura di E. Crispolti, 7 agosto – 30 settembre, L'Aquila: Castello Spagnolo, Milano: Lerici.
- Arte programmata* (1962), catalogo, 15-30 maggio, Milano: Negozio Olivetti, Milano: Olivetti.
- EXAT 51, Synthese der Künste im Jugoslawien der Nachkriegszeit* (2018), catalogo, a cura di K. Baudin, T. Milovac, 1° ottobre 2017 - 14 gennaio 2018, Krefeld: Kunstmuseen Krefeld/Museum Haus Lange, Krefeld: Kunstmuseen.
- Getulio* (1961), catalogo, settembre, Lubiana: Mala Galerija, Lubiana: Delo.
- Getulio Alviiani* (1962), catalogo, 26 maggio – 10 giugno, Zagabria: Galerija suvremene umjetnosti, Zagabria: Gradska galerija.
- Groupe de recherché d'art visuel* (1962), catalogo, Parigi: Galerie Denise René, Parigi: Galerie Denise René.
- Izložba Suvremene Talijanske Likovne Umjetnosti* (1956), catalogo, 30 settembre - 21 ottobre, Zagabria: Umjetnički paviljon, Zagabria: Gradska Galerija.
- L'ultima avanguardia: arte cinetica e programmata* (1983), catalogo, a cura di L. Vergine, 4 novembre 1983 – 27 febbraio 1984, Milano: Palazzo Reale, Milano: Mazzotta.
- Nouvelle Tendence* (1964), catalogo, 17 aprile – 1° giugno 1964, Parigi: Palais du Louvre Pavillion de Marsan, Parigi: Musée des Arts Décoratifs.
- Nuova tendenza 2* (1963), catalogo, 14 dicembre – 15 gennaio, Venezia: Fondazione Querini Stampalia, Venezia: Lombroso Editore.
- Oltre l'Informale. IV Biennale internazionale d'arte* (1963), 7 luglio – 7 ottobre, San Marino: Cinema Kursaal, San Marino: Ente Governativo Turismo.
- Troisième Biennale d'art des jeunes* (1963), catalogo, 28 settembre - 3 novembre, Parigi: Musée d'art Moderne, Parigi: Musée d'art Moderne.
- XXX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia* (1960), catalogo, giugno-ottobre, 1960, Venezia: Giardini di Castello, Venezia: Stamperia di Venezia, 134-136.
- Apollonio, U. (1961), Struttura e forma applicata, *La Biennale di Venezia*, 43, 254-256.
- Apollonio, U. (1963), Ipotesi su nuove modalità creative, *Quadrum*, 14, 1963, 5-34.
- Apollonio, U. (1964), Ipotesi su nuove modalità creative, *Quaderni di San Giorgio*, Venezia: Fondazione Cini, 641-657.
- Apollonio, U. (1966), L'arte programmata, *Siprauno*, 3, 54-67.
- Apollonio, U. (1967), Nova tendencija u Italiji, *Umetnost*, 11, 27-32.
- Apollonio, U. (1979), *Occasioni del tempo. Riflessioni - ipotesi*, Torino: StudioForma.
- Argan, G. C. (1956), Mondrian: quantità e qualità, *Comunità*, X, 42, 66-73.
- Argan, G. C. (1961), *Moda stile costume, Figure di un'epoca 1900-1961*, Torino: Fratelli Pozzo.
- Argan, G. C. (1962), La Biennale delle retrovie, *Il Messaggero*, 18 giugno, 3.
- Argan, G. C. (1964), Tecnica e ideologia in un Convegno a Rimini, *Le Arti*, 10, 32-33.
- Argan, G.C. (2003), *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Milano: Edizioni Medusa

- Barbero, L. M. (2014), *Azimut/h. Continuità e nuovo*, catalogo, 20 settembre 2014 – 19 gennaio 2015, Venezia: Collezione Peggy Guggenheim, Venezia:Marsilio.
- Bihalji-Merin, O. (1959), Jugoslavia, Polonia, in *L'Arte dopo il 1945. La pittura*, Grohmann W. [ed.], Milano: Il saggiatore, 131-140.
- Bricco, P. (2005), *Olivetti prima e dopo Adriano. Industrie cultura estetica*, Napoli: ed. L'ancora del Mediterraneo.
- Castellani, E. (1960), *Continuità e nuovo, Azimuth*, 2,1960.
- De Sanna, J. (1999), *Forma. L'idea degli artisti 1943 – 1997*, Ancona-Milano: Costa&Nolan.
- Denegri, J. (2003), Inside or Outside "Socialist Modernism"? Radical Views on the Yugoslav Art Scene 1950-1970, in *Impossible Histories. Historical Avant-gardes, Neo-avant-gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918-1981*, D. Djurić and M. Šuvaković, Cambridge/London: The MIT Press, 170-208.
- Denegri, J. (2004), *Constructive approach art. ExAt 51 and New Tendencies*, Zagabria: Horetzky.
- Denegri, J. (1979), *ExAt 51, 1951-1956*, Zagabria: Galerija Nova.
- Feierabend, V.W. (2009) [ed], *Gruppo N. Oltre la pittura oltre la scultura, l'arte programmata*, Milano: Silvana Editoriale.
- Fergonzi, F. (2019), *Una nuova superficie. Jasper Johns e gli artisti italiani 1958-1968*, Milano: Electa.
- Frigeri, F. (2018) [ed], *Boom. art and industry in 1960s Italy*, Firenze: Forma.
- Horvat Pintarić, V. (1959), Pittura jugoslava oggi, *La Biennale di Venezia*, 35, 20-29.
- Horvat Pintarić, V. (1961), Moda, stil i navike, *Telegram*, 71, 8.
- Horvat Pintarić, V. (1962a), Crtač svjetla. Izložba talijanskog slikara Getulija u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, *Telegram*, 5.
- Horvat Pintarić, V. (1962b), XXXI Bijenale u Veneciji, Istinitost i igra vrijednosti, *Telegram*, 13 luglio, 3.
- Horvat Pintarić, V. (1962c), Suvremene Likovne Alternative, *Telegram*, 14 novembre, 4.
- Horvat Pintarić, V. (1963a), Kamo idu mladi umjetnici?, *Večerni list*, 2 settembre, 6.
- Horvat Pintarić, V. (1963b), L' "abattoir" di Arroyo e altre proteste alla terza biennale dei giovani, *L'Europa Letteraria*, 22-23-24, 232-235.
- Horvat Pintarić, V. (1964), Suvremena jugoslavenska umjetnost/Arte contemporanea jugoslava, *Civiltà delle Macchine*, 3, 37-47.
- Horvat Pintarić, V. (1984), Requiem za Nove tendencije, *Star*, 383, 36-38.
- Kelemen, B. (1961), Od slike do objekta, *Telegram*, 73, 5.
- Kolešnik, L. (1998) [ed.], *Hrvatska likovna kritika 50ih*, Zagabria: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.
- Medosch, A. (2016), *New Tendencies. Art at the Threshold of the Information Revolution (1961-1978)*, Cambridge-Londra: The MIT Press.
- Meneguzzo, M. (2012), *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Milano: Johan & Levi Editore.
- Morisani, O. (1956), *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia: Neri Pozza Editore.
- Popper, F. (1967), *Naissance de l'art cinétique. L'image du mouvement dans les arts plastique depuis 1860*, Parigi: Gauthier-Villars.
- Putar, R. (1962), Arte Programmata, *Čovjek i prostor*, 115, 6.
- Richter, V. (1960), Dilema suvremenog likovnog kretanja, *Čovjek i Prostor*, 100, 1-7.

- Rubino, G. (2012), Una meccanica a orologeria. Arte Programmata e Nuove Tendenze tra Venezia e Zagabria, in *Programmare l'arte Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, catalogo, a cura di M. Meneguzzo et alii, 30 agosto - 14 ottobre 2012, Venezia: Negozio Olivetti/26 ottobre 2012 - 17 febbraio 2013, Milano: Museo del Novecento, Milano: Johan&Levi Editore, 29-38.
- Rubino, G. (2016), Progettare la visione. Il neoplasticismo rivisitato (1952-1963), in *Lo IUAV e la Biennale di Venezia. Figure, scenari, strumenti*, Castellani F., Carraro M., Charans E. [ed.], Padova: Il poligrafo casa editrice, 49-70.
- Segato, G. (1983), L'ultima avanguardia: romantica è la geometria, *ArteTriveneta*, 40, 10-11.
- Sinobad, V. (1956a), S venecijanskog biennala. Izložba Mondriana, *Vjesnik*, 6 ottobre 1956, 6.
- Sinobad, V. (1956b), Korisni susreti, uz izložbu suvremene talijanske likovne umjetnosti u Zagrebu, *Vjesnik*, 14 ottobre, 6.
- Sinobad-Pintarić, V. (1957), XI Triennale, *Čovjek i Prostor*, 66, 4-5.
- Soavi, G. (2001), *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*, Milano: Rizzoli.
- Susovski, M. (1978) [ed.], *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Zagabria: Galerija suvremene umjetnosti.
- Vergine, L. (1973), *L'arte cinetica in Italia. Conferenza tenuta l'11 marzo 1973*, Roma: Soprintendenza alle Gallerie Roma II Arte Contemporanea.
- Vigo, N. (1965), Arte programmata a Zagabria, *Domus*, 431, 46-49.
- Vinca Masini, L. (1984), Dialogo nello spazio. La mostra "Arte programmata e cinetica 1953-1963" a Milano, *Domus*, 647, 69.
- Woodruff, L. (2020), *Disordering the Establishment: Participatory Art and Institutional Critique in France 1958-1981*, Durham/Londra: Duke University Press.

Appendice documentaria

Apollonio, lettera del 29 marzo 1963:

Cara Trucchi,

[...]il Meštrović si interessa principalmente dell'orientamento artistico che ha trattato, e in tutta sincerità devo dire che non mi sembra la persona più adatta per una collaborazione informativa e critica sulla attività artistica jugoslava. Ritengo che per la collaborazione che vi interessa lei potrebbe rivolgersi, anche a nome mio se crede, alla Vera Pintarić Horvat, Subiceva, 64, Zagreb II, certamente uno dei critici d'arte jugoslavi più preparati e aggiornati.

Horvat Pintarić, lettera del 24 aprile 1963:

*Carissimo Umbro,
recentemente Gliha ha finito una bella collezione delle tempere (di formato 60x100circa) e mi ha pregato di chiederti se sarebbe possibile organizzare una sua mostra nella galleria "Segno" a Roma. Mi dice lui, che sei stato tu di dargli questo consiglio, tempo fa. Cosa ne pensi e cosa dici? Lui stesso intende scriverti, ma ha pregato me, di fare il primo passo. È timido! Io aspetto con molto interesse il tuo saggio sull'arte programmata nel Quadrum. È possibile avere un tirage à part?*

Apollonio, lettera del 13 maggio 1963:

*Carissima Vera,
la Carla Panicali mi risponde nei termini seguenti: "Purtroppo per la mostra al Segno del tuo pittore Gliha niente da fare. Il Segno è passato alla Marlborough e la organizzazione del programma 1963-64 è stata fatta a Londra già sei mesi fa". Bisognerà pensare a rivolgersi a qualche altra galleria. Penso che ne potremo parlare a Lubiana in occasione della mostra della grafica. Grazie dalla cartolina da Zagabria con Noi e gli altri amici. Ti manderò l'estratto del mio articolo su "Quadrum" appena uscito.*

Horvat Pintarić, lettera del 25 giugno 1963:

*Carissimo Umbro,
[...] Sono stata molto contenta di vederti a Zagabria, solo peccato che siete statipochissimo tempo qui. Abbiamo tante cose da dire, spero che l'anno prossimo, nellanostra casa sul mare avremo più tempo di parlare. Umbro, tu parti a San Marino prima del 5 luglio?*

Apollonio, lettera del 10 giugno 1963:

*Caro Dasi,
le ho scritto da Zagabria ricordandole l'invito alla Vera Horvat*

Apollonio, lettera del 14 settembre 1963:

*Carissimo Dasi,
ti ringrazio molto per i tuoi solleciti, ma questa volta devo proprio rinunciare: le ragioni le trovi nella copia della lettera che ho mandato oggi stesso ad Argan. [...] rivendendo l'elenco degli invitati noto alcune mancanze [...]. Desidero soltanto segnalare dei nominativi: Max Bill, Guy Habasque, Vera Horvat Pintaric, Toni Toniato, Cadoresi (te ne avrebbe scritto anche Getulio).*

Horvat Pintarić, biglietto autografo non datato:

[...] Spero di avere presto il tuo saggio su arte programmata di Quadrum. i discorsi di Argan erano abbastanza ambigui e poi, non si è preparato bene per le argomentazioni. Non so, se sai, che su ordine di Argan, non hanno voluto pagare il viaggio agli invitati stranieri. Strano."

Apollonio, lettera del 13 settembre 1963:

*Cara Vera,
mi sono trovato l'altra sera con il Dr. Francesco D'Arcais Direttore della rivista romana "Civiltà delle Macchine". Egli sta raccogliendo una serie di panorami sull'arte moderna in alcuni paesi. Si è pensato che quello riguardante l'arte moderna in Jugoslavia potrebbe essere scritto da te: 15 cartelle dattiloscritte, 10 foto in bianco e nero, 10 color slides. Eventualmente potresti proporre l'artista cui affidare l'esecuzione della copertina (Gli ha?). Dovresti anche sapermi dire quando saresti in grado di consegnare il materiale. Il saggio sarà ampiamente ricompensato.*

Horvat Pintarić, lettera del 20 settembre 1963:

*Carissimo Umbro,
[...] Ti ringrazio molto per tutto che stai facendo per me. Ho scritto subito a Roma al Dr. D'Arcais accettando la tua proposta. [...]. Ho letto il tuo articolo IPOTESI mi pare giusta la spiegazione e quello che apprezzo in questo tuo saggio è il fatto che leggendolo si sente che quello che si dice è impregnato delle esperienze immediate. E poi è un discorso quasi spontaneo, fluido ... ti spiegherò meglio a viva voce.*

Apollonio, lettera del 31 maggio 1964:

*Caro Dasi,
rispondo alla tua del 23 corr. [...] Per quanto attiene l'elenco degli invitati, [...], mi domando se non sarebbe il caso di rivedere un po' gli italiani, tanto numerosi e spesso con qualifica non proprio adatta. [...] mi sembra che dovrebbero essere invitati: [...] Per la Jugoslavia: Vera Pintarić, Bozo Bek, Vjenceslav Richter; [...] Questo intanto: su altro più avanti, quando sarà finita la bufera biennalesca. Mando copia di questa mia ad Argan.*

Horvat Pintarić, lettera del 3 dicembre 1964:

*Carissimo Umbro,
Ti ringrazio per tutto quello che stai facendo per me. Ho ricevuto il libro, Arte e cultura contemporanea, della Fondazione G.Cini, cioè i materiali del Quarto corso tenutosi nel 1962. Forse non hanno più la documentazione /quella che ho visto da te/ del 1964. [...] Ho ricevuto il materiale da Rimini, grazie.*

Horvat Pintarić, lettera del 25 maggio 1965:

Carissimo Umbro,

[...] Ricevi la rivista belgradese UMETNOST? Nel secondo numero esce un mio testo di Sutej dove ricordo anche la tua opinione su di lui, secondo il tuo testo pubblicato nella Civiltà delle Macchine.

Apollonio, lettera del 11 giugno 1965:

Egregio direttore,

ho appreso da fonte attendibile che le sarebbe stato consegnato da persona proveniente dall'URSS un plico a me indirizzato con la preghiera di curarne l'inoltro. A parte il fatto che tale plico non mi è stato mai ancora recapitato, risulterebbe che esso è stato aperto, che la lettera che lo accompagnava è stata letta e tradotta, che dei documenti a me destinati sono state eseguite copie fotostatiche. Se ciò è effettivamente avvenuto senza che vi fosse preventiva autorizzazione da parte del mittente, lei deve rendersi conto che è stata commessa una grave infrazione. Oso ancora sperare che ciò non risponda a verità, ma nella deprecabile previsione che simile offesa mi sia stata di fatto arrecata, desidero tutelare fin d'ora i miei diritti nel modo più formale. Diffido perciò chiunque dal fare diffusione qualsiasi e con qualsiasi mezzo alle lettere, notizie, documenti, fotografie, ecc. che facevano parte del plico a me destinato e la prego di informare di ciò chi, a sua conoscenza, fosse in possesso di copie del materiale di cui sopra.

Mi scuso per avere dovuto scriverle in tali termini, ma lei comprenderà le legittime ragioni che mi hanno costretto a cautelarmi, nel caso si fosse verificata la grave mancanza lamentata e materiale di studio a me riservato fosse stato messo a disposizione altrui prima che io ne avessi visione e senza esserne stati autorizzati.

Bek, lettera del 18 giugno 1965:

Ho ricevuto la Sua lettera un giorno dopo della Signora dott. Vera Pintarić Horvat la quale, secondo un'informazione del suo marito, avrebbe ricevuto una copia della lettera indirizzatami. Dopo aver letto la Sua lettera sono rimasto sorpreso. E la mediazione della Signora e del signor Horvat, non l'accetto. Tuttavia, il Suo reagire sarà dovuto a informazioni fornite dai Suoi amici che indubbiamente non hanno un atteggiamento bene intenzionato verso di me. D'ora in poi non desidero aver contatto con loro.

La lettera e le fotografie, me le hanno portate tre ragazze che non si erano presentate (per motivi almeno per me comprensibili) e che erano venute, assieme a un gruppo di turisti sovietici nel nostro Paese. Chiedevano parlare esclusivamente con me e mi hanno consegnato una lettera e alcune fotografie senza plico, esigendo che, nella loro presenza, io leggessi la lettera e che io richiedessi all'occorrenza spiegazioni, e dopo di ciò consegnassi tutto il materiale a Lei, supponendo che Lei lavorasse da noi (sic!). dopo aver dinnanzi a loro letto la lettera, ho ricevuto una serie di informazioni che non si trovavano nella lettera. Nel contempo ho dato a loro certi schiarimenti alle rispettive domande, ho dimostrato alla loro richiesta, certe opere acquistate alle mostre "Tendenze Nuove" finora tenutesi, nonché le opere arrivate per la terza mostra della "Tendenza nuova" e ho promesso di mettere loro a disposizione il giorno successivo tutti i rispettivi cataloghi e pubblicazioni. E ciò che ho fatto, anche se le ragazze dovevano continuare improvvisamente, il loro

viaggio, il giorno successivo, alla volta della Dalmazia. Al secondo incontro, rapite di quanto avevano visto e ottenuto, hanno annunciato la possibilità d'una partecipazione del gruppo "Dvizenije" alla mostra "Tendenza nuova 3". Invece, fino ad oggi non è giunta alcuna notizia a tal proposito.

Per quanto sopra, vorrei constatare con tutta la precisione:

1° che non ho ricevuto alcun plico chiuso per Lei;

2° che, di conseguenza, non ho potuto aprire senza autorizzazione il plico (Lei pensa forse ch'io mi sia servito di tale metodo?);

3° che non si tratta di contravvenzione;

4° che il materiale non è stato semplicemente consegnato a me personalmente, ma che mi è stato consegnato con la possibilità di utilizzarlo;

5° che ho fatto fotocopiare tale materiale, ma non senza autorizzazione;

6° che non ho pubblicato tale materiale e che neppure ho l'intenzione di pubblicarlo, tenendo presente innanzitutto la situazione in cui il gruppo "Dvizenije" svolge attività (ho vissuti due anni nell'Unione Sovietica e per ciò molti argomenti mi sono chiari) e poi, beninteso, la sua priorità;

7° che nessuno di noi pubblicherà tale materiale senza ottenere l'autorizzazione dello stesso gruppo "Dvizenije".

In base alla presente informazione, resta a Lei egregio Signor Apollonio, a decidersi per una delle due parti. Nei confronti di quell'altra, il mio atteggiamento sarà da oggi chiaro.

Apollonio, lettera del 30 giugno 1965:

Caro Bozo Bek,

ha avuto modo con molto piacere che l'incontro di Zagabria abbia chiarito diversi equivoci ed abbia quindi rimesso i nostri rapporti su quei binari di cordiale collaborazione che già esistevano e che ci permetteranno di contribuire validamente all'affermazione della cultura contemporanea nei suoi aspetti più qualificati e meglio progressivi.

Desidero soltanto precisarle ancora che la mia lettera è stata originata soltanto dal fatto che da più parti italiane e jugoslave – ma non dai Signori Horvat, glielo assicuro – mi si parlava di questo invio da diverso tempo e che tutti più o meno erano a conoscenza del testo ed avevano visto le foto. Quando lei mi dice che è stato autorizzato a leggere e ad eseguire fotocopie, ogni mia protesta non ha più ragione di essere.

Le rinnovo poi i ringraziamenti per l'invito rivoltomi di partecipare all'inaugurazione ed ai colloqui di NT3 e sono lieto di confermarle la mia adesione. Le preciserò più avanti la data del mio arrivo, ma esso sarà quasi sicuramente il giorno 12 agosto.

Horvat Pintarić, lettera del 7 dicembre 1965:

Carissimo Umbro,

[...] Ho saputo che Getulio ha scritto a Brano, di riferirgli quanto è stato scritto su di te, nel Vjesnik. Ho letto l'articolo, scritto da un critico cretino, in cui sei menzionato quale grande trafichino, insieme con E. Tavoni e Krzisnik in campo internazionale, cioè per quanto riguarda le premiazioni nelle grandi mostre. Ti prego di non dar peso a questo articolo, perché né il giornale, né l'autore sono rispettati nel nostro ambiente.

