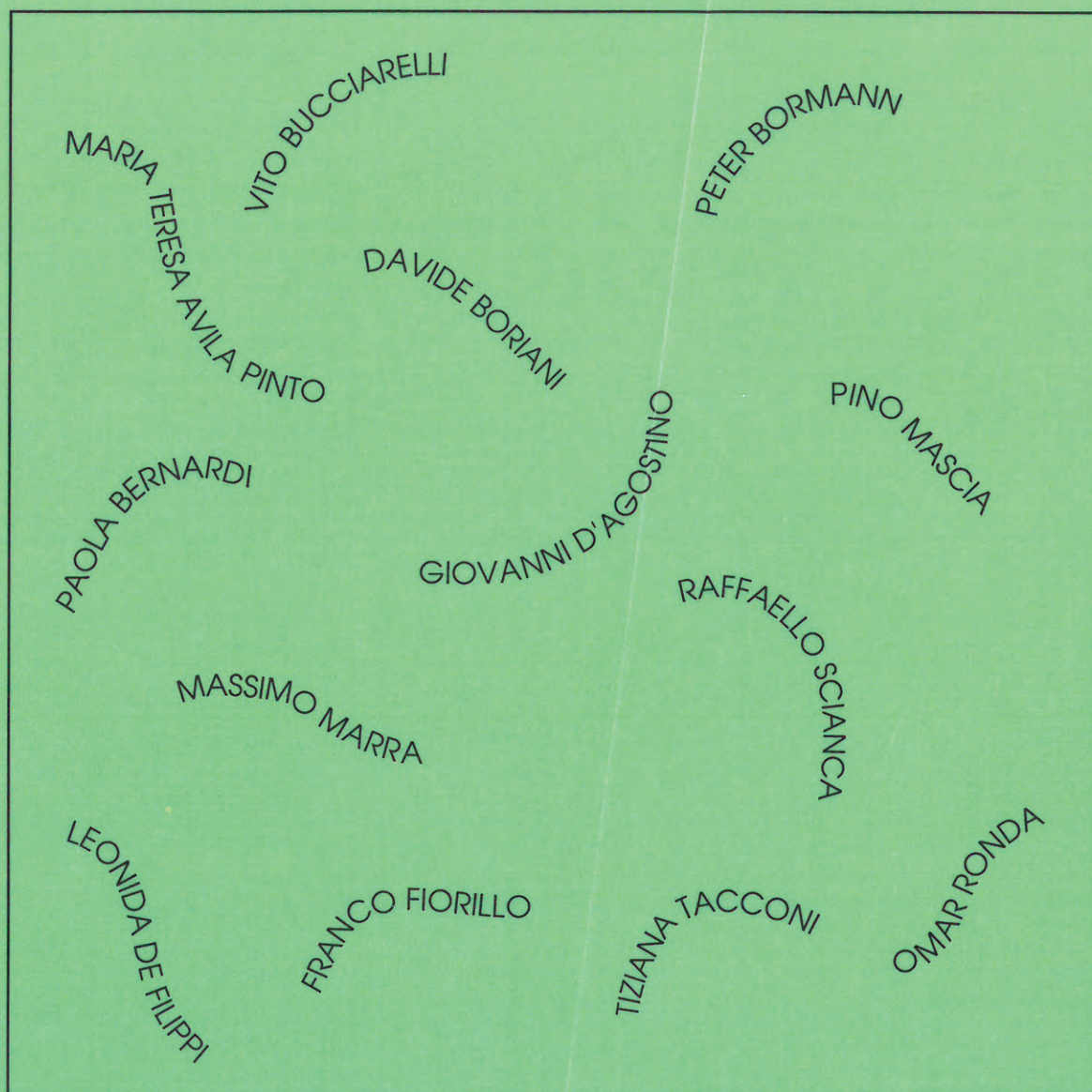


MUSEI CIVICI COMUNE DI RIMINI  
**AGRAVITAZIONALE**



Testi in catalogo a cura di

Claudio Cerritelli e Antonio Gasbarrini

Manifesto dell'Arte Agravitazionale

Estratti dal catalogo in corso di stampa

**RIMINI SALA DELLE COLONNE**  
**12/2 - 13/3/'94**



## IL 'VUOTO QUANTISTICO ' DELL'ARTE AGRAVITAZIONALE

Antonio Gasbarrini

Riempito dalla scienza il vuoto (spazio) con il mare di particelle subatomiche aventi carica negativa (antimateria) (1), all'arte non restava altro che attivare interazioni fisiche e immaginifiche di una materia estetica pensata come luce (2). Luce propria dell'opera; luce emessa dall'opera nel suo dinamico divenire di elettroni eccitati in procinto di passare da un'orbita all'altra. Orbite adesso tracciate, pre/disegnate dal progettante pensiero neuronico dell'Arte Agravitazionale (3) per raddoppiare visivamente (4) ed eternare plasticamente l'insondabile vita di fotoni destinati, come Ulissi senza Itaca, a peregrinare tra un Cielo sconfinato e l'altro.

La ricerca d'avanguardia, scientifica ed artistica, nel suo statuto non contempla abiure o rivoluzioni radicali: procede piuttosto, con idee originali commiste ad intuizioni e paradossi, da ipotesi verificabili o falsificabili (scienza) a forme inedite e in/audite (arte).

Anche per i firmatari del *Manifesto dell'Arte Agravitazionale*, l'incipit del *Manifesto tecnico dello spazialismo* del '51

"Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte" (5) - posto ad epigrafe della dichiarazione poetica - fa da leva alla spinta ideologica di un'avanguardia storica e recente alle prese con i mezzi materiali (di matrice tecnologica, ma non solo) portatori del virus eversivo iniettato nell'abulico corpo del *déjà vu* e della tradizione. Prima di entrare nel merito dell'Arte Agravitazionale e di navigare liberamente in quel VUOTO che "assorbe in sé l'oggetto, il gesto, la figura, il colore, la materia, lo spazio, li smaterializza e li immerge nel profondo" (6), è bene ricordare alcuni passaggi dei 'Manifesti spaziali' di Lucio Fontana & C., per cogliere dagli stessi non tanto le analogie, quanto le marcate, inconciliabile differenze.

Cominciamo con l'esaminare le motivazioni di una scelta - la citazione ricordata - che nel *Manifesto Blanco* del '46 (7) "Nosotros continuamos la evolucion del arte" non conteneva in questa sua formulazione la più pertinente definizione di "evoluzione del mezzo nell'arte". E se nel *Manifesto Blanco* si avverte ancora l'eco sinestetica post-futurista contaminata dalla chiamata in causa del subcoscio ("concepriamo la sintesi come somma di elementi fisici: colore, suono, movimento, tempo, spazio, la quale integri una unità psico-fisica. ....). Un'arte basata su forme create dal subcosciente, equilibrate dalla ragione, costituisce una reale espressione dell'essere e una sintesi del momento storico. La posizione degli artisti razionalisti è falsa" (8), nel *Manifesto tecnico* vi è una maggiore puntualità nel raccordare scienza ed arte d'avanguardia ("Lo sviluppo di una bottiglia nello spazio, forme uniche della continuità nello spazio iniziano la sola e vera grande evoluzione dell'arte contemporanea (dinamismo plastico): gli spaziali vanno al di là di questa idea: nè pittura, nè scultura 'forme, colore, suono attraverso gli spazi'. Coscienti ed incoscienti di questa ricerca, gli artisti non avrebbero potuto raggiungere la finalità senza poter disporre di nuovi mezzi tecnici e di nuove materie. Ciò giustifica l'evoluzione del mezzo nell'arte") (9).

Ad onor del vero, inoltre, lo 'spazio' di Fontana evocato dai perforanti 'buchi' e tagli' o attraversato dalla 'luce di Wood', nulla ha da con/dividere con la triade vuoto-luce-pensiero dell'Arte Agravitazionale. Tra i motivi del divorzio vanno sottolineati, a nostro modo di vedere, e la genericità dell'idea fontaniana di spazio (Argan) (10) ed una approssimativa, nominalistica ricezione dei risvolti conoscitivi legati alle più pregnanti scoperte scientifiche, ricezione data invece per assodata (ma smentita di fatto dalle opere) da uno scritto del '53 di Agnoldomenico Pica: "Come la relatività einsteiniana, la nuova fisica di 'quanta', la dissociazione dell'atomo avevano ampliato, spostato e infine proprio sconvolto il vecchio ordine della fisica euclidea, essi (i giovani firmatari del *Manifesto Blanco*, n.d.a.) pensavano che, allo stesso modo e necessariamente, il mondo della rappresentazione e dell'espressione, e cioè il mondo dell'arte, avesse a subire, anche più di un radicale rinnovamento proprio, una nuova genesi (...)" (11).

Molto più calzanti ci sembrano invece le considerazioni di un Maurizio Calvesi ( " L'attualità fenomenica dello spazio di Fontana è anche, e non potrebbe non essere, fenomenicità dell'immagine" ) (12) e, soprattutto, di un Enrico Crispolti ( " Occorre considerare che la materia è per lui anzitutto appunto carica energetica, potenzialità virtuale in senso attivistico, ed è dunque il lato più artificioso, più direttamente allusivo ad una tale condizione di instabilità e di virtualità, al limite dell'attuarsi, che prevale nel suo materialismo, nella sua considerazione della situazione spazio-temporale esistenziale" ) (13).

Una interpretazione, questa, prossima al vitalismo bergsoniano (14) che aveva portato peraltro Fontana a far sconfinare l'opera nello spazio per "liberarsi da una forma plastica statica" e a desiderare di "mescolarsi all'aria, comporre nell'aria la sua plastica... con grandi corpi fluidi con luci variopinte " (15).

Nella sostanza, quindi, la nuova visione della vita e del mondo fondata dall'avanguardia scientifica e visualizzata con qualche formula matematica dai vari

Bohr, Maxwell, Boltzmann, Einstein, Rutherford, Hubble, Schrödinger, Heisenberg, Fermi e via dicendo (16), era entrata solo marginalmente (e ben lo testimoniano anche i lavori 'più avanzati' sotto questa angolazione, come i vari *Concetto spaziale*) nell'arte di Fontana.

Nè è bastata la 'teatralizzazione' luministico-ambientale di *Ambiente spaziale plastico + luce* del '48, pressochè riproposto l'anno successivo alla Galleria del Naviglio di Milano (17), a far della scultura di Fontana un alcunchè di diverso da un 'oggetto luminoso' e/o 'opera luminosa' correttamente evidenziati in tal senso nel grafico illustrativo concernente la diffusione del lumino-cinetismo ne 'L'arte cinetica' di Frank Popper (18).

Comunque, il corno del dilemma tra lo spazio 'classico-meccanico' di Fontana e lo spazio-tempo 'moderno-termico' (19) dell'Arte Agravitazionale, può essere affrontato ponendo tra l'altro a confronto le rispettive posizioni sul termine 'vuoto'.

Nella sua presentazione in catalogo alla Biennale di Venezia del '54 Giampiero Giani scrive sull'arte di Fontana ("i buchi") : " 'vuoto' è privazione di 'forma', è principio di finito e d'infinito, è magia meccanica, è linguaggio luministico, è certezza di quell'esaurirsi dell'arte colta che aveva scelto i suoi moduli

nei vocaboli" (20); per l'Arte Agravitazionale : "L'arte ha attraversato la tela e il marmo, il metallo e il legno, la terra e l'acqua, l'aria e il fuoco, il "corpo" e la "parola" per arrivare ad una pura immagine : il VUOTO" (21).

Immagine cosmologica rivoluzionata dopo il passaggio epocale da una visione statica della dinamica classica (Galileo, Newton, e, sotto varie angolazioni lo stesso Einstein) a quella evolutiva connessa all'entropia (22).

Non si comprenderà mai a fondo la vera natura dell'arte se non si rifletterà con maggiore consapevolezza sulla stretta interdipendenza esistente tra il livello delle conoscenze scientifiche (conquiste del pensiero *tout-court*) e lo speculare, reversibile influsso/riflusso estetico (23). I canoni dell'arte greca (equilibrio, proporzione, simmetria, etc) possono essere compresi più da qualche illuminante riflessione di uno scienziato (" gli antichi greci ebbero una mirabile comprensione di cose statiche - forme geometriche statiche o corpi in *equilibrio* - ma non avevano una buona concezione delle leggi che governano il modo in cui i corpi in realtà si *muovono* ") (24), che con migliaia di pagine esegetiche.

La scienza moderna inizia nel 1638 con la pubblicazione dei 'Discorsi' di Galileo : da quel momento il binomio movimento-velocità sarà un costante assillo dell'arte 'altrettanto' moderna. Dal Barocco all'Impressionismo, dal Futurismo allo Spazialismo ed all'Arte Cinetica degli anni '60 è il movimento virtuale o meccanico di linee, masse, colori ad emulare il dinamismo proprio delle leggi di natura.

Con l'Arte Agravitazionale, l'opera bi-dimensionale (pittura) e tri-dimensionale (scultura e installazione) accede all'intransitiva quadridimensionalità einsteiniana, mediante la creazione di un tempo-spazio fisico, e non solo estetico, 'eventificato' dalla luminescente energia fotonica irraggiata direttamente dal pigmento materico.

Quella stessa opera, adesso, non simula più profondità prospettiche con l'artificio ottico-geometrico di 'punti di vista' privilegiati rinascimentali, nè si colloca passivamente in un amorfo contenitore spaziale (lo spazio meccanico di Newton in cui i corpi celesti replicheranno in eterno le loro orbite). Interagisce, invece, mediante la propria energia fotonica, con il cangiante 'Vuoto quantistico', ne modifica la struttura del campo, partecipa attivamente al polifonico concerto delle particelle subatomiche. Particelle peraltro frantumate sul parallelo binario dell'avanguardia multimediale Inista (25), più attenta alla contrazione del segno grafo-fonemico di palingenetici alfabeti astrali entrati anch'essi in sintonia con la frequenza delle onde-particelle (26).

Per l'arte di Fontana, abbiamo notato, il 'vuoto' è privazione di forma; nel *I Manifesto dell'Arte Agravitazionale*, di converso : " Le nostre opere fondano il VUOTO e popolano gli spazi cosmici dell'universo in espansione".

Da questa dicotomia nasce, a nostro modo di vedere, l'incolmabile solco poetico-concettuale scavato tra uno Spazialismo 'senza tempo' e quindi senza storia, ed un VUOTO vivo e vitale dentro cui scorre l'entropica, mortale 'Freccia del tempo' (27).

La forma dell'Arte Agravitazionale approda così, dopo lo stop al darwinismo linguistico teorizzato dal post-modern (la storia di Orfeo



che può e sa guardare solo indietro, o meglio il didietro, dell'amata arte d'avanguardia Euridice) nei nuovi orizzonti degli eventi, adesso sì, **trans-galattici** fissati dalla "evoluzione del mezzo" (il pensiero creativo dello scienziato e dell'artista).

Dal 'vuoto'fontaniano che è sinonimo di inesistenza della forma e di mutilazione dell'opera tradizionale bi-tridimensionale (buchi e tagli), al VUOTO quantistico agravitazionale - ricondotto a pieno titolo nel crogiolo dell'incessante movimento-divenire delle particelle subatomiche (costituenti primarie della materia nota e 'oscura' distribuita nell'universo) - scorre la luce

'ontologica' dell'arte, dell'essere di un energia estetica - ma non solo - ideata e visualizzata nella sua manifestazione fenomenica con la parola d'ordine del "tutto è luce ed è luce riconoscibile"

(28). Questo VUOTO, in perfetto accordo, tra l'altro con la percezione-visione del misticismo orientale ("la forma è vuoto, ed il vuoto *in realtà* è forma", corsivo dell'autore) (29), che tra l'altro sembra una parafrasi ante-litteram dell'affermazione di Einstein: "In questo nuovo tipo di fisica, non c'è luogo insieme per campo e materia poiché il campo è la sola realtà" (30), la continua trasmutazione della materia in luce e della luce in materia, è la regola e non l'eccezione.

E la **luce fisica** dell'Arte agravitazionale, con il suo verde e diafano fluire dall'opera all'ambiente e da questo nei più lontani recessi dell'universo in espansione ( e/o ? contrazione), aggiunge per la prima volta all'opera quella componente spazio-temporale che consentirà una sua completa integrazione nella realtà

quadridimensionale da cui siamo circondati. Non si tratta più di una tetradimensionalità matematica o geometrica, già perseguita con un certo 'successo ottico' dai cubisti o da Duchamp con il *Grande Vetro* (31) sulla base dei presupposti teoretici della geometria 'non euclidea' di un Riemann o di un Lobacevskij (32), bensì della quadridimensionalità spaziotemporale einsteiniana, del tempospazio curvo, del termochimico passaggio dall'essere al divenire, dalla semplicità alla complessità.

Alla continuità spaziotemporale di una percepibilità diurna e notturna dell'Arte agravitazionale, corrisponde quindi, senza più alcuna cesura tra materia e spazio, il movimento elettrodinamico di opere che "viaggiano su onde elettromagnetiche". Il viaggio, il *Grand Tour* agravitazionale dei fotoni cesellati dal pensiero agravitazionale, segue questa volta un tragitto inverso a quello platoniano delle Idee dimoranti nell'Iperuranio ("il luogo sopraceleste, nessuno dei poeti di quaggiù lo cantò mai, né mai lo canterà in modo degno") (33): dagli atomi dell'opera e dalle particelle subatomiche, alle sterminate profondità degli 'infiniti luoghi sopracelesti'. A viaggiare, comunque, non è un'in-forme e casuale radiazione luminosa, bensì un'opera luminescente reale nella sua impalpabile fisicità, 'riconoscibile' (leggi Manifesto) nella sua inconfondibile forma, esteticamente depurata da ogni ridondanza fabulatoria o da ogni evocazione rammemorante. La luce, infatti, non conosce nè miti, nè tanto meno sogni: suo unico imperativo categorico è il movimento, l'andare sempre avanti, il girovagare senza meta, dando di sé, della sua immagine, sempre una versione temporale coniugata al passato. Gli astri celesti, infatti, altro non sono che reperti archeologici di un museo aperto e in divenire: l'immagine del sole, il disco luminoso che vediamo in ogni istante, è di conseguenza

una successione infinita di simulacri manifestatisi otto minuti prima (per la precisione 499 secondi, il tempo impiegato dalla luce per arrivare sulla terra). Nel diveniente brulichio creativo-distruttivo perseguito dalla Natura, l'Arte Agravitazionale conficca allora, come un raggio laser, la tagliente lama di un'insopprimibile istanza estetica protesa alla ricerca non tanto del bello, quanto di un ripensamento radicale del modo-di-essere-nel-mondo (dell'artista, dell'opera e del fruitore). Un modo-di-essere-nel-mondo che pone alla pari i tre termini, grazie all'equivalenza  $\text{artista+opera+fruitore} = \text{energia agravitazionale}$ .

La familiare triangolazione nella comunicazione che aveva trovato con l'Opera aperta' di Umberto Eco il coinvolgimento creativo del fruitore (sempre successivo temporalmente alla 'prima stesura' dell'opera da parte dell'artista; coinvolgimento peraltro recentemente rivalorizzato dalle interazioni uomo-macchina rese possibili nel rin/novato mondo della realtà virtuale digitalizzata), trova ora con l'Arte Agravitazionale una diversa sincronizzazione spazio-temporale.

L'energia intellettuale, emozionale e fisica sprigionata dall'intero triangolo-campo, consente alla luce fotonica agravitazionale di propagare nel temospazio cosmico il contenuto del suo messaggio alla massima velocità consentita dalle leggi di natura e dalle equazioni di Einstein ( $E = mc^2$ ) e Planck ( $E = hv$ ): la velocità della luce, cioè, intesa come particella-onda.

Questa energia, di marca non più solo empatica o visuale, riconduce anche la materia (organica ed inorganica, estetica e kitsch) allo stato fondamentale della sua intrinseca caducità (il dimezzamento radioattivo del protone, predetto ma ancora non osservato) e della sua probabilistica trasmutazione in luce: "Tutto è luce ed è luce riconoscibile", abbiamo già ricordato.

Da quest'altra parola d'ordine deriva poi quel *continuum* esistenziale dell'opera, che nella sua apparente dualità diurno-notturna, si limita ad esplicitare la perdurante unitarietà di una materia-forma in cui l'infinitamente piccolo dei fotoni coesiste con la tridimensionalità del tradizionale cosmo fisico e con l'infinitamente grande dell'universo iperdimensionale. Pertanto la fruibilità consueta dell'opera, visivamente esperibile solo in presenza di luce (naturale o artificiale) viene, con l'Arte agravitazionale, proiettata nella dimensione spaziotemporale grazie all'energia fotonica verdeluminescente (percepibile dall'occhio umano, nella sua specifica lunghezza d'onda, esclusivamente al buio). Nel fluidificato passaggio dalla luce alle tenebre e da queste di nuovo alla luce, passaggio ottenuto tecnicamente con l'ausilio di un timer, l'opera si sdoppia, o meglio raddoppia visivamente la sua consistenza formale e fisico-materica.

Ma è soprattutto la propugnata necessità esplorativa ("Noi continuiamo l'evoluzione del mezzo nell'arte") di una nuova alleanza tra arte e scienza, rinsaldabile con la comune presa d'atto di trovarsi ora a dialogare con un nuovo 'tipo' di Bellezza (l'Estetica Subatomica) (34), tutta ancora da indagare, a ridare spinta e fiato all'utopico volo avanguardista dell'Araba Fenice.

## Note (Il 'vuoto quantistico ' dell'Arte Agravitazionale)

(1) " Dirac ha proposto l'ardita ipotesi che il 'vuoto' non sia per niente vuoto ma riempito da un mare invisibile di particelle con energia negativa. Quando una di queste particelle passa dallo stato di energia negativa in cui si trova ad uno stato di energia positiva, allora essa diventa visibile: cioè i buchi lasciati da queste particelle invisibili quando abbandonano il mare negativo sono equivalenti alla presenza di particelle visibili: queste ultime particelle costituiscono l'antimateria".

Lo stesso Dirac ha affermato come sia stato il personalissimo *acuto senso della bellezza* a consentirgli di scoprire la sua nota equazione per l'elettrone (si legga in proposito R. PENROSE, *La nuova mente dell'imperatore*, Milano 1992, pp. 532 e 372).

(2) " La prospettiva che si apre all'opera è infinita; LA LUCE NON LA RILEVA, LA CONTIENE e la trasporta in luoghi remoti: da visibile a riconoscibile ". (Dal I° Manifesto dell'Arte Agravitazionale, nella stesura riportata in : A. GASBARRINI, *Arte Agravitazionale*, Angelus Novus Edizioni L'Aquila-Adriano Parise Editore, Colognola ai Colli, Varese 1991 .La prima versione del Manifesto è rintracciabile nel catalogo di T. TONIATO, *Vito Bucciarelli*, Edizioni Galleria Bartoli, Porto S. Giorgio 1989, pag. 43).

(3) " Le nostre opere vivono una LUCE LUNARE. Viaggiano su onde elettromagnetiche, si identificano nel pensiero: AGRAVITAZIONALE" (Ivi).

(4) "Ogni fonte di luce proiettata sull'opera trattata con tempera luminescente genera infatti uno stato di eccitazione degli atomi che a loro volta liberano fotoni (particelle di luce) rendendo così percepibile nel buio più assoluto l'altra opera, l'opera celata, l'opera doppia concepita dal pensiero dell'autore. Pertanto a seconda delle esigenze dialettiche dell'opera solare e di quella ctonia l'artista potrà *dipingere* sulla prima l'idea, il concetto o come si è sottolineato il pensiero (energia luminescente) della seconda, trasmutando nel modo più opportuno la forma *apparente* diurna -bloccata dalla e nella materia- in forma *essente* diurno-notturna. Forma adesso coincidente con il contenuto di un pensiero visualizzato dalla verde energia irradiante che ri/plasma, ri/segna e soprattutto ri/concepisce il tempo e lo spazio tridimensionali in tempo-spazio ad n dimensioni" (*Arte Agravitazionale*, Op. cit.).

(5) Il testo del Manifesto fu letto da Fontana durante la IX Triennale di Milano (1951) in concomitanza di un convegno internazionale sulle proporzioni ( si veda: L. FONTANA, *Concetti Spaziali*, a cura di P. FOSSATI, Einaudi, Torino 1970, pp. 134-139).

(6) I Manifesto dell'Arte Agravitazionale, cit..

(7) Riprodotto in lingua originale nel catalogo *Aspetti dell'Arte contemporanea*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963, pp. 83-85. La rassegna, tenuta a L'Aquila dal 28 luglio al 6 ottobre '63, registrava nell' Omaggio dedicato a Lucio Fontana e curato da Enrico Crispolti,



la presenza di un nutritissimo numero di opere datate 1930-1963.

(8) L.FONTANA, *Op.cit.*, pp.125-126.

(9) L.FONTANA, *Op.cit.*, pp.135-136.

(10) "La poetica di Fontana è puramente visiva, libera da ogni premessa o intenzionalità concettuale. Assume, tuttavia, come proprio centro l'idea di spazio: non è una contraddizione? Leggendo il manifesto dello Spazialismo non troviamo alcuna definizione dell'idea di spazio: non soltanto lo spazio non è nulla di determinato, ma è l'indeterminazione pura. Il punto di partenza è manifestamente, la teorica futurista: si parla di movimento, di relazione spazio-tempo, di quarta dimensione. Ma questi termini, che pure alludono già ad una spazialità illimitata e intesa come mera condizione d'esistenza, non bastano: benchè Fontana non lo dica espressamente, è chiaro che aspira non già alla quarta, ma alla cosiddetta quinta dimensione, che è la dimensione dell'indeterminazione, della libertà assoluta". (G.C.ARGAN, *Cinque scultori d'oggi*, Minerva Artistica, Torino 1960, pp.53-54, con testi di U.APOLLONIO e M.MASCIOTTA).

Le dimensioni dello spazio fisico o matematico possono, nella realtà scientifica dei nostri giorni, andare molto al di là della quinta dimensione 'poetico-ideologica' evocata dalle parole di Argan. L'iperdimensionalità, a prescindere dalla tetradimensionalità dello spazio-tempo, sembra essere una caratteristica fondamentale della natura e delle sue leggi. Scrive in proposito J.D.Barrow: "Forse quella che intravediamo è solo l'ombra tridimensionale di leggi a più dimensioni; ciò introduce un ulteriore grado di difficoltà nel problema di svelare le leggi di natura, e crea anche, di per sé, interessanti problemi cosmologici. Che cosa determina il numero di dimensioni dello spazio? Perché tre di esse sono per noi grandi ed osservabili, mentre tutte le altre restano avvolte in un'estensione infinitesima?" (J.D.BARROW, *Il mondo dentro il mondo*, Adelphi 1989, p.245). Più coinvolgenti (dal punto di vista esistenziale), circa la 'vera' dimensione di uno spazio impensabile senza tempo, il tempo-spazio dell'Arte Agravitazionale, sono i seguenti versi di Pessoa: "Sosto sull'orlo di me e mi affaccio.../ Abisso... E in quest'abisso l'Universo/ col suo Tempo e lo Spazio è un astro/e in quest'abisso altri universi, altre/forme di Essere con Altri Tempi, Spazi/e altre vite da questa vita differenti/(...). (F.PESSOA, *Faust*, Einaudi Torino, 1989, p.54).

(11) A.PICA, *Fontana*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1953.

(12) M.CALVESI, *7 Premio Modigliani, L'Informale in Italia fino al 1957*, Livorno 1963, p.58).

(13) E.CRISPOLTI, *Lucio Fontana*, in *Aspetti dell'arte contemporanea*, *Op.cit.*, pag.71.

(14) "Lo slancio di vita di cui parliamo consiste, in sostanza, in un'esigenza di creazione. Esso non può creare in modo assoluto, perchè incontra davanti a sé la materia, cioè il movimento, opposto al proprio; ma esso si impadronisce di questa materia, che è pura necessità, e tende ad introdurre in essa la maggior somma possibile



d'indeterminazione e di libertà". (H. BERGSON, *L'evoluzione Creatrice*, in Opere, Utet, Torino 1979, p. 187). *La maggior somma possibile d'indeterminazione e di libertà*, coincide, concettualmente, con la quinta dimensione chiamata in causa da Argan per l'arte di Lucio Fontana (si veda nota n. 10).

(15) Da una dichiarazione di Lucio Fontana rilasciata a Raffaele Carrieri e riportata in *Aspetti dell'arte contemporanea*, Op. Cit. pag. 72).

(16) "L'avanguardia artistica e scientifica, a ben riflettere, si è sempre risolta nella continua messa in discussione del linguaggio (visuale e matematico, rispettivamente) inteso quale sinonimo di materia. Ma, mentre la destrutturazione ed il disordine di un codificato e legittimato ordine hanno accompagnato i passi più salienti del rin/novamento artistico, una crescente formalizzazione abbinata alla esemplificazione delle formule matematiche (la cosiddetta eleganza) tende a far coincidere nella scienza la bellezza con la verità. Non ci sembra azzardato affermare che per gli scienziati una formula matematica deve avere lo stesso impatto visivo dell'arte (poesia) concreta, ove immagini e segni sono strutturati per generare direttamente dalla loro forma verbo-iconica l'energia tipica dei campi". (A. GASBARRINI, *INI n f INI t e s i m a l e*, testo in catalogo "INI Usa, Per una Esposizione retrospettiva dell'Inismo 1980-1993", pag. 4 n. 18).

(17) "E mi ricorda ora Fontana: " L'Ambiente Spaziale è stato il primo tentativo di liberarsi di una forma plastica statica, l'ambiente era completamente nero, con luce di Wood, entravi trovandoti completamente isolato con te stesso, ogni spettatore reagiva con un suo stato d'animo del momento, precisamente, non influenzarvi l'uomo con oggetti o forme impostegli come merci in vendita, l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ecc. ecc. l'importante era non fare la solita mostra di quadri e sculture, ed entrare nella polemica Spaziale - subito dopo feci i "buchi" la rottura di una dimensione!, il vuoto ecc. ecc.". (Da *Lucio Fontana*, in *Aspetti dell'arte contemporanea*, Op. cit., pag. 72). I tubi luminosi e le forme sospese, imbevute di materia fosforescente, non possono essere ricondotti nell'ottica di un'arte protoaggravitazionale, in quanto non avevano nè è una loro autonoma valenza estetica (pittura o scultura), nè tanto meno implicavano la 'messa in campo' di un'energia microatomica. Secondo la nostra tesi a Fontana interessava, più che altro, lo spiazzamento-coinvolgimento psicologico del fruitore: " L'artista Spaziale non impone più allo spettatore un tema figurativo, ma lo pone nella condizione di crearselo da sé, attraverso la sua fantasia e le emozioni che riceve". (Punto 8 della 'Proposta di regolamento', datato 2 aprile 50 e firmato da Fontana, M. Milani, Giani, Joppolo, R. Crippa, Cardazzo, riportato in *L. Fontana*, Op. cit., pag. 132).

(18) F. POPPER, *L'arte cinetica*, Einaudi, Torino 1970, pag. 337.

(19) Nello spazio 'classico-meccanico' il tempo e lo spazio, visti come entità a sè stanti, si ignoravano reciprocamente: " Lo spazio assoluto, per sua natura senza relazione ad alcunchè di esterno, rimane

sempre uguale e immobile (....). Il tempo assoluto, vero, matematico, in sé e per sua natura senza relazione ad alcunchè di esterno scorre uniformemente (...). (Citazione tratta dai *Principi matematici di filosofia naturale* di I. NEWTON). Corollario di questi presupposti è la prevedibilità (determinismo) dei fenomeni naturali come il moto dei pianeti, nonché la reversibilità temporale degli stessi (dal presente al passato). Nello spazio-tempo 'moderno-termico' il principio d'indeterminazione quantistico (di una particella-onda non può conoscersi simultaneamente la posizione e la velocità) e di irreversibilità dei processi fisici (il tempo può scorrere solo in avanti) ci consente di andare "da un universo chiuso, nel quale tutto è dato, ad un mondo nuovo aperto alle fluttuazioni, alle innovazioni. Per la maggioranza dei fondatori della scienza classica, e anche per Einstein, la scienza era un tentativo di andare al di là del mondo delle apparenze, per raggiungere un mondo atemporale di suprema razionalità, il mondo di Spinoza. Ma forse esiste una forma di realtà più sottile che comprende sia le leggi (di natura, n.d.a.) sia i giochi, il tempo e l'eternità. Il nostro secolo è un secolo di esplorazioni :nuove forme d'arte, di musica, di letteratura ,e nuove forme di scienza (corsivo dell'autore". (I. PRIGOGINE, *Dall'essere al divenire*, Einaudi, Torino 1986, pag. 193). Le 'creative' affermazioni di Prigogine rilanciano, a nostro modo di vedere, la ricerca d'Avanguardia considerata nella sua più larga accezione artistica e scientifica.

(20) Citato in *Lucio Fontana, in Aspetti dell'arte contemporanea*, Op.cit.p.73.

(21) Dal I Manifesto dell'Arte Agravitazionale, cit..

(22) Sinonimo di morte cosmica e disordine , il concetto di entropia fu coniato da Clausius nel 1865. La sua formulazione cosmocologica dei due principi della termodinamica "L'energia del mondo è costante, l'entropia del mondo tende verso un massimo" evocava un universo sempre più freddo e trasparente votato alla sua annichilazione dopo la scoperta dell'universo in espansione e della velocità di recessione delle galassie in modo proporzionale alla loro distanza (costante di Hubble). In questa sede è bene ricordare che " la la luce visibile consiste in fluttuazioni, o onde, in un campo elettromagnetico. La frequenza (o numero di onde per secondo) della luce è estremamente elevata, variando da quattrocento a settecento milioni di milioni di onde al secondo. L'occhio umano vede le diverse frequenze della luce come colori diversi, con le frequenze minori che si collocano all'estremo rosso dello spettro e le frequenze maggiori all'estremo blu" (S.HAWKING, *Dal Big bang ai buchi neri*, Mondadori, Milano 1990, p.54). Il *red shift*, e cioè lo spostamento verso il rosso dello spettro della luce delle galassie, in un universo non più statico e chiuso, ma aperto e dinamico, sembrava confermare le ipotesi di Clausius. Senonchè dopo l'ulteriore scoperta di Penzias e Wilson (1965) della radiazione fossile di fondo dovuta al big bang, occorreva rifare i conti con una "morte termica" dell'universo da collocare temporalmente non alla sua fine, ma alla sua origine.



" L'idea che l'ordine che caratterizza il nostro universo attuale non è un ordine che resiste ad una progressiva degradazione, ma un ordine prodotto al momento di un'esplosione entropica originaria, un ordine di cui la radiazione fossile ci permette di valutare il gigantesco costo, fornisce la misura del cammino percorso". (I. PRIGOGINE-I. STENGERS, *Tra il tempo e l'eternità*, Bollati Boringhieri, 1989, p. 143). Sui rapporti tra ordine, disordine e degradazione, in estetica, si rimanda al saggio di R. Arnheim, *Entropia e arte*, Einaudi, Torino, 1974.

(23) Resta fondamentale, per una più pertinente comprensione dei rapporti arte-scienza, la rilettura di uno dei testi più lucidi dell'avanguardia storica, il 'Proun' di El Lisickij. Per l'economia delle riflessioni contenute in questa nota, ci limitiamo a citare il seguente passo: "Abbiamo sperimentato i primi stadi della nostra costruzione e ci siamo resi conto che lo spazio bidimensionale ha la stessa essenza del volume tridimensionale. Perciò se conosciamo la terza dimensione, e riceviamo dalle prime due un'impressione immediata, cominciamo a sentire appena la quarta dimensione. Sappiamo soltanto che nella realtà vera non vi sono tre dimensioni: vi è l'estensione viva di tutto ciò che fluisce intorno a noi. Oggi si cerca di scindere la nostra espressione spaziale in "artistica" e "meccanica" (scientifica), in quelle forme con le quali lo spazio è stato raffigurato da un lato nella pittura (prospettiva, impressionismo, cubismo, suprematismo) e dall'altro nella scienza (Tolomeo, Copernico, Newton, Einstein). Ebbene, in ciò noi troviamo ancora una volta ciò che è la caratteristica della vecchia arte: la divisione in "spirito" e "materia", contro cui ci battiamo. Forse le scoperte di nuovi spazi non hanno proceduto insieme nel campo della pittura e in quello della meccanica? Questa è la via per superare e l'una e l'altra, per fuggire un nuovo spazio extraartistico ed extrameccanico". (Titolo originale: *Proun. 1920-1921*, ora in V. QUILICI, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari 1978, pp. 102-103).

(24) *La mente nuova dell'imperatore*, Op. cit., pag. 214.

(25) Per approfondire l'Avanguardia Inista, rimandiamo tra l'altro, alla lettura del Primo Manifesto INI, in *Qu'est-ce que l'International Novatrice Infinitésimal*, a cura di L. AGA-ROSSI, Parigi/Firenze, Cick/Tèchne, 1980; *Apollinaria Signa. Secondo Manifesto INI*, in *Idea*, XLV, 1, 1989; *La Videoinipoesia. Manifesto Inista*, in *Bérénice*, I, 1. 1993. Nello stesso numero della rivista diretta da uno dei fondatori dell'Inismo, Gabriele-Aldo Bertozzi, possono leggersi, sull'Inismo: A. GHADERI, *L'Inismo o la coscienza della parola*, pp. 30-33; A. MERANTE, *L'inika sonorika-Idee e forme sonore*, pp. 33-37; F. DE MATTIA, *Palingenesi di un monologo acceso*, pp. 50-52; E. GIANNI', *Appunti di estetologia inista*, pp. 73-78; L. AGA-ROSSI, *Segni di scena*, pp. 79-82; G.-A. BERTOZZI, *Videoinipoesia*, pp. 83-88; L.-LAND DIAZ, *El Inismo en Espana*, pp. 88-93; S. RICILDONE, *Il tratto "Massmediatico" inista*, pp. 94-99; P. DI PANCAZIO, *Alchinie del Verbo*, pp. 100-102; V. ALBICOCCO, *INI-OLTRE, Il Librogetto*, pp. 103-105; G. AGRETI, pp. 106-107; F. PROIA, *L'Inisme et les mondes virtuels*, pp. 107-111).

(26) *INI n f INI t e s i m a l e*, cat. cit., pp. I-VIII.

(27) Alcune implicazioni estetiche della così detta "freccia del tempo" ( la nascita o l'inizio del tempo dovuta al big bang, l'irreversibilità dei processi fisici, etc.) sono contenute in A.GASBARRINI, *La freccia del tempo - Le Freccie dell'arte*, Roma, Centro Documentazione Ricerca Artistica Contemporanea Luigi Di Sarro, 1992.

(28) I Manifesto dell'Arte Agravitazionale, cit.

(29) *Sutra buddhista* citato in : F. CAPRA, *Il Tao della fisica*, Adelphi Edizioni, 1988, p.249.

(30) Ivi, pag.244.

(31) "Marchel Duchamp concepì il progetto del *Grande Vetro* dopo la lettura del *Voyage* di Pawlowski, come rivela senza possibilità di equivoci un passo delle conversazioni con Pierre Cabanne: " A quel tempo" dichiara Duchamp" avevo cercato di leggere qualcosa di quel Povolowski che spiegava le misure, le rette, le curve eccetera. Queste cose mi ribollivano in testa quando lavoravo, benchè io non abbia fatto quasi nessun calcolo per il *Grande Vetro*. Semplicemente ho concepito l'idea di una proiezione, di una quarta dimensione invisibile perchè non si può vederla con gli occhi. Così come vedevo che si poteva fare l'ombra proiettata da una cosa a tre dimensioni, un oggetto qualsiasi - come la proiezione del sole sulla terra fa due dimensioni - così per analogia semplicemente intellettuale pensai che la quarta dimensione poteva proiettare un oggetto a tre dimensioni o, in altre parole, che ogni oggetto a tre dimensioni, che noi guardiamo con indifferenza, è una proiezione di una cosa a quattro dimensioni, che noi non conosciamo. Era un pò un sofisma, ma era una cosa possibile. Su questo ho basato la *Marieé* nel *Grande Vetro*, come una proiezione di un oggetto a quattro dimensioni". (L.FERRY, *Homo Aestheticus*, Costa & Nolan, Genova, 1991, p.279).

(32) Com'è, il postulato di Euclide secondo cui 'per un punto esterno ad una retta non passa che una parallela a questa retta', fu rovesciato da Lobacevskij (per un punto si possono condurre molte parallele ad una retta data) e da Riemann (per un punto esterno ad una retta non si può far passare nessuna parallela ad essa). Tra le conseguenze più immediate dei loro teoremi si ha che la somma degli angoli di un triangolo è inferiore (Lobacevskij) e superiore (Riemann) ai 180° euclidei. Questi enunciati, per le loro implicazioni, hanno messo in crisi i precetti fondamentali della prospettiva tridimensionale rinascimentale.

(33) PLATONE, *Tutti gli scritti*, a cura di E. REALE, Rusconi, 1991, p.556.

(34) Il presente testo fa parte di un più organico studio dell'autore, in corso di stesura, sull'" Estetica subatomica: il fotone dell'Arte Agravitazionale e l'infinitesimale dell'INismo".



## ARTE AGRAVITAZIONALE

### COMUNICATO STAMPA

Titolo rassegna : **Agravitazionale**

Artisti partecipanti:**Maria Teresa Avila Pinto/Davide Boriani/Vito Bucciarelli/Peter Bormann/Paola Bernardi/ Giovanni D'Agostino/Pino Mascia/Massimo Marra/Franco Fiorillo/Leonida De Filippi/Raffaello Scianca/Tiziana Tacconi/Omar Ronda**

Testi in catalogo : **Claudio Cerritelli/Antonio Gasbarrini**

Luogo:**Rimini-Sala delle Colonne-Piazza Cavour**

Inaugurazione : **sabato 12 febbraio '94 ore 18**

Durata : **12 febbraio - 13 marzo**

Promozione : **Musei Civici del Comune di Rimini**

\*\*\*

**Agravitazionale** è il titolo di questa mostra d'arte contemporanea d'avanguardia che sarà inaugurata sabato 12 Febbraio alle ore 18 nella Sala delle Colonne in Piazza Cavour a Rimini. Promossa dai Musei Civici del Comune di Rimini e curata dai critici Claudio Cerritelli e Antonio Gasbarrini, la rassegna - a cui partecipano artisti italiani e stranieri - riapre un nuovo fronte poetico ed espressivo nei fecondi rapporti tra arte e scienza.

L'**Arte Agravitazionale** deve il suo nome ad una diversa concezione dell'opera d'arte propugnata dagli artisti appartenenti al gruppo, i quali, mediante l'uso di una sostanza luminescente, le conferiscono una originale ed inusitata dimensione spazio-temporale.

Scrivo in proposito Claudio Cerritelli : " Una delle intenzioni forti di questa esperienza è stata, ed è, quella di creare nell'ambiente infiniti luoghi del pensiero-luce, andando oltre i concetti di pittura e scultura che risulterebbero limitanti per questa ottica spazio-temporale". Infatti l'opera, percepibile ciclicamente nella sua fisicità materica con la luce diurna, si smaterializza, dissolve in nuove forme plasmate dal pensiero, allorché nel buio più assoluto viene liberata l'energia verde-luminescente dei fotoni. In tal modo rileva (sempre in catalogo) Antonio Gasbarrini : " si è passati dal vuoto di Lucio Fontana che è sinonimo di mutilazione dell'opera tradizionale bi-tridimensionale (tagli e buchi), al vuoto quantistico agravitazionale, ricondotto a pieno titolo nel crogiolo dell'incessante movimento-divenire delle particelle subatomiche " e ciò in piena sintonia con la parola d'ordine contenuta nel Manifesto poetico degli artisti agravitazionali : " **Tutto è luce ed è luce riconoscibile**".

Il gruppo degli artisti agravitazionali ha già tenuto mostre nella Galleria Bartoli di Porto S. Giorgio, al Castello cinquecentesco dell'Aquila ('90), al Palazzo Farnese di Ortona ('91), al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, alla Galleria Atrium di Biella, alla Galleria Tenza di Bologna ('92), allo Studio Soligo di Roma ('93).

Un ampio servizio sull'**Arte Agravitazionale** è dedicato da "Arte Mondadori" nel numero in edicola (febbraio '94).