

Paolo Bonaiuto

SULLE OPERE DI « NUOVA TENDENZA » (*)

Fra le iniziative cosiddette d'avanguardia che oggi maggiormente attraggono l'attenzione nel campo delle arti visive dopo il « superamento » storico dell'esperienza informale (« nuova figurazione », « neo-dadaismo » e « pop art », « neo-surrealismo », ecc.; cfr. 4, 7, 46, 62, 67), un ruolo rilevante viene svolto da una particolare corrente per la quale i tentativi di precisazione terminologica e d'inquadramento critico stentano tuttora a raggiungere, sovente, una certa proprietà e chiarezza, ciò che ne denuncia già di per sé la singolarità. Così da più parti, rifacendosi a denominazioni di correnti già note in passato, e con le quali quest'ultima presentava alcune analogie, si è parlato al riguardo di « neo-costruttivismo », di « neo-formalismo », di « neo-purismo », di « neo-concretismo » ed ancora di corrente « neo-geometrica » o « neo-gestaltica » (1, 8, 40, 67).

Come tante altre denominazioni di corrente o di stile (« informale », « metafisico », ecc.) anche quelle, molteplici, coniate a questo proposito, hanno trovato la loro ragione d'essere più nella particolare vivacità fenomenica degli aggettivi impiegati che non nella proprietà e nel rigore semantico dei medesimi.

Naturalmente tali loro caratteristiche sono ben presenti ad una ristretta cerchia, culturalmente molto qualificata, di critici ed artisti d'avanguardia, ma in un loro impiego generale ed indifferenziato è implicito fra l'altro il rischio dell'avallo (specie nell'osservatore poco provveduto od a livello di certi scambi interdisciplinari) di alcuni facili errori di prospettiva critica, come quello di considerare la nuova corrente unicamente alla luce e nel quadro delle direttrici già tracciate dalle correnti trascorse, cui quei termini fanno riferimento; o di alcuni particolari equivoci, come quello di credere che le leggi « gestaltiche », le quali contribuiscono all'organizzazione formale del campo percettivo, agiscano solo in presenza di configurazioni di tipo « geometrico » tradizionale, o, peggio, di prendere per equivalenti ed intercambiabili i termini di « gestaltico » (**), e di « geometrico ». E' noto a questo proposito come molti fattori reperiti nell'approccio gestaltista ai fenomeni siano di per sé operanti in tutta l'attività percettiva, e non soltanto visiva (come pure in altre attività fondamentali del soggetto: memoria, pensiero produttivo, ecc.; 51, 54, 58). E' giusto quindi parlare di fenomenologia gestaltica anche di fronte a configurazioni dai contorni poco netti, con tonalità ed intensità cromatiche sfumate od irregolari, ecc., cioè artisticamente « informali », così come di fronte ad opere divisioniste, impressioniste, classiche, realiste, ecc. (organizzazione figura-sfondo, effetti di prospettiva ingenui nei Maestri del primo Medioevo o nella pittura « naif », rigorosi e controllati nel Rina-

(*) Questa relazione, tenuta al 2° Convegno Nazionale « Filosofia Arti Scienze », F.A.S., Ferrara-Bologna, 12-13 luglio 1964, è riportata agli Atti insieme alla discussione che le fa seguito (con interventi di C. L. Musatti, R. Canestrari, C. Antoniazzi, F. Flarer, C. Genovese, M. Massironi, P. Bonaiuto). Il medesimo testo appare, in forma integrale o riassuntiva, su « Informazione Scientifica » (n. 447, 1964), « D'Ars Agency » (Suppl. al n. 4, 1964), « Arte Sintesi » (n. 9-10, 1965). Una nota sul tema e le relative fotografie, pure dell'autore, sono state inoltre fornite nel gennaio 1964 al Centro Universitario d'Arte, O.R.U.B., Bologna.

(**) Termini del genere, da lungo tempo impiegati anche nella tradizione psicologica come derivati dal tedesco « Gestalt » (forma, struttura, organizzazione), di recente tendono a venir resi meno propriamente, da una parte della stampa critica nazionale, con « ghestaltico », « neoghestaltico » (1, 23, 49, 62) ecc., nel tentativo di uniformare una grafia « italiana » alla pronuncia.

scimento, paradossali nel periodo « metafisico » di De Chirico; valori espressivi particolari collegati a tali caratteristiche strutturali, e così via; cfr. 11, 12, 51, 59).

D'altra parte se, storicamente, gli esponenti del movimento culturale gestaltista, in particolar modo nello studio della percezione visiva, si sono avvalsi nelle loro classiche ricerche (51, 57, 79, 50), prevalentemente di modelli stimolanti costituiti da figure semplici, da contorni lineari precisi, conformi ai modelli della geometria classica, ciò rispondeva soprattutto alla necessità di attuare condizioni di laboratorio abbastanza depurate, con poche variabili in giuoco, così da permetterne un adeguato controllo: in realtà l'effetto percettivo di quei modelli obiettivamente « geometrici » segue leggi tutte proprie, tali anzi da contraddire, com'è noto, una corrispondenza « punto a punto », fra situazione fisica e situazione fenomenica, i limiti e le caratteristiche delle quali non coincidono.

Mentre il termine « geometrico » si riferisce al modello fisico, obiettivo, verificabile metricamente, il termine « gestaltico » va riferito dunque all'equivalente fenomenico, ch'è invero tutt'altro oggetto (21), seppur esso sovente quantificabile con varie metodiche.

La qualifica di « gestaltico » o « gestaltista » vale dunque più a definire un atteggiamento, un modo generale di considerare i problemi e di ricercare, che non un particolare tipo di materiali o di fenomeni.

In questo senso l'uso in campo artistico della denominazione di corrente « neo-gestaltica » sarebbe valido soprattutto in quanto rappresentanti della nuova avanguardia si vogliono in parte ispirare (come già, ad esempio, la Bauhaus, il De Stijl, ecc.; 3, 46, 15) a quelle precise tradizioni laboratoristiche di cui dianzi si parlava (Gestaltpsychologie), accentuando maggiormente la componente estetica dell'atteggiamento proprio del fenomenologo (*).

Ciò è implicito anche nel concetto di « arte programmata », pertinente alla nuova corrente, in quanto esprime in maniera consapevole il desiderio di portare su una scala sistematica, sperimentale, la ricerca degli effetti estetici o di alcuni fra questi.

Così si esprime il parigino Francois Morellet, del Groupe de Recherches d'Art Visuel, rilevando come in tutta la serie dei capolavori tradizionali non si possa a suo avviso riscontrare l'attuazione d'una ricerca veramente sistematica, d'una « pittura sperimentale » (44): « gli autori » di solito hanno considerato le loro opere come una « manifestazione incontrollabile della personalità » e le eventuali varianti sono state scelte « arbitrariamente ». Una sperimentazione propriamente detta dovrebbe al contrario « partire da elementi controllabili, in progressione sistematica, secondo un programma ».

« Queste strutture » seriate, « perfettamente controllate e facilmente ricostruibili (per forma, colore, movimento, ecc.) sono un materiale di scelta », dice Morellet, « per delle esperienze estetiche, materiale, evidentemente, ben più appropriato di una qualsiasi opera intuitiva unica, alla stessa maniera di tests psicologici ».

A questo proposito ricordiamo del resto come H. Evsenck (36) abbia dimostrato la validità di strutture relativamente semplificate ai fini dello studio della esperienza estetica, riproverandone l'efficacia.

Così gli stessi aderenti alla nuova corrente, avvertendo una qualche inadeguatezza delle precedenti etichette, spesso imposte dall'esterno, di recente erano convenuti nella scelta di denominazioni di corrente meglio rappresentative, adottando quella di « nuova tendenza » (Zagabria, 1961: 41) cui è seguita la specificazione « nuova tendenza - ricerca continua » (Parigi, 1963) (**), onde metterne a fuoco, come caratteristica differenziale, il fatto che tale corrente vuol porre l'accento non tanto sulle singole opere, quanto appunto sull'attività di ricerca di cui esse sono espressione. Avrebbe cioè importanza primaria per i suoi esponenti il tentativo di giungere attraverso quell'indagine possibilmente sistematica e comune continua, all'allestimento di situazioni che evidenziano, in modo spesso paradossale e quindi viepiù convincente e consapevole, certe leggi fondamentali

(*) il quale d'altra parte anche, e ovviamente tanto più, in epoca pre-istituzionale, coincideva spesso con l'artista (vedi gli studi accurati di Leonardo, Brunelleschi, Canaletto, sulla prospettiva lineare, aerea, ecc.).

(**) tali termini sono comunque soggetti ad ulteriori modificazioni in rapporto ad un pluralizzarsi e ad un approfondirsi di caratteristiche e d'intenti, specie dopo la recente Rassegna parigina.

della visione (onde il termine, già impiegato, di « visual design ») nonchè alla definizione di principi operativi, validi poi per una produzione, anche industriale, di « oggetti » destinati ad una fruizione estetica su vasta scala (c.d. « opera moltiplicata », 30, 31, 32). Secondaria è invece la realizzazione singola, l'opera inizialmente manufatta, propria della fase di ricerca preliminare e che di quei principi è solo l'oggettivazione particolare, così come quella di serie. Sotto questo ultimo aspetto tali opere possono potenzialmente rientrare anche nella vasta categoria dell'« industrial design », essendo l'inclusione in questa, come riporta il Dorfles (31), caratterizzata sulla base non tanto della finalità utilitaria od estetica cui è devoluto l'oggetto (distinzione del resto ambigua) quanto della sua producibilità o meno con metodi propri dell'industria.

Un facile controllo ci permette tuttavia d'individuare come una programmazione del genere auspicato sia comunque ancor lungi dall'essere attuata: di fatto per ora anche nell'ambito della nuova corrente si procede soprattutto per prove empiriche e con criteri di scelta prevalentemente intuitivi nell'elaborazione dei programmi di lavoro.

Anche l'« arte programmata » è quindi per ora più allo stadio di proposta e di prospettiva, certamente importanti, che non di concreta attuazione.

Pur sotto l'aspetto industriale, cioè dell'« opera moltiplicata », tale corrente appare del resto ancora in piena fase preliminare, limitandosi alla produzione di opere singole e manufatte, da cui solo in un secondo tempo, ed eventualmente, s'intenderà indurre principi operativi validi per una vera produzione « in serie » (*) o comunque su scale socialmente più impegnate (**).

Ora, se già a proposito delle definizioni di corrente si entra nel vivo delle caratteristiche programmatiche e comportamentali, cioè della « poetica » (per usare il termine classico; 15) di questa nuova avanguardia, accostando inizialmente soprattutto gli aspetti inerenti ai desideri di ricerca sistematica e d'ispirazione culturale gestaltista, è noto come dai contingenti ranghi di « nuova tendenza » un altro aspetto scaturisca, caratteristico e collegato con i precedenti: quello della riunione di più aderenti in « gruppi » di ricerca, costituiti anche per esigenze implicite nella tematica e nella metodica prescelte (Equipo 57, Groupe de Recherches d'Art Visuel, Gruppo « enne », Gruppo « T », Gruppo Internazionale, quest'ultimo alquanto polimorfo, ed in più altri gruppi o singoli più fluidamente collegati e meno tipicamente impegnati).

Il carattere di ricerca di gruppo è stato quello che maggiormente si è imposto agli occhi della critica (particolarmente a partire dalla Biennale di S. Marino del 1963), e in proposito molto si è scritto. Giova rilevare anzi come, ciò nonostante, per il carattere stesso di molta prosa critica, resti tuttora scoperta l'esigenza, sottolineata dagli artisti stessi (Massironi; 1) di un'adeguata indagine di tipo sociologico, che chiarisca le strutture e le motivazioni implicate da queste forme di gruppi a carattere creativo. A parte alcuni sintetici e preziosi cenni critici, quali quelli di U. Apollonio (2, 3, 1, 5), R. Argan (1, 7, 8, 9, 10), G. Dorfles (29, 31, 32), U. Eco (34, 35, 36), G. Gatt (40, 41), G. Habasque (44), M. Ragon (73), ecc., ben poco invece si è detto sulla produzione concreta che caratterizza « nuova tendenza », sulle opere che vengono elaborate all'interno dei gruppi, le quali opere pongono invece esigenze d'ordine descrittivo ed interpretativo cui sono sensibili gli artisti medesimi, che hanno espresso rilievi del genere chiedendo anche, e ricercando (***) , quella terminologia precisa e quei riferimenti di

(*) una remora di fondo in proposito è costituita dall'atteggiamento conflittuale di molti aderenti alla nuova corrente nei confronti degli aspetti capitalistici dell'attività industriale (cfr. 1, 43, 44).

(**) Tuttavia il concetto di produttività con metodi industriali non necessariamente implica quello di semplice serialità dell'opera, nè certamente a ciò si limita. Si va avvertendo sempre più come il problema sia piuttosto quello di strutturare in maniera esteticamente più valida aree quanto più possibile vaste del « vissuto » fenomenico nell'ambito della società industriale, usufruendo dei suoi stessi metodi ma senza determinati vincoli preconetti.

(***) Così Massironi (Gruppo « enne ») rileva appunto che, a partire dalla recente Biennale di S. Marino, « la critica si accorge della presenza dei gruppi: mostra però di non accorgersi molto dei prodotti elaborati all'interno dei gruppi » i quali « vengono premiati... ed in questo finisce praticamente il discorso sui risultati; dopo comincia a fiorire un inatteso quanto incredibile teorizzare sui gruppi » (1). In precedenza, così si era espresso Y. P. Yvaral (Groupe de Recherches d'Art Visuel): « il paragone fra le nostre ricerche ed il lavoro scientifico ci rende consapevoli d'una insufficienza alla quale noi desideriamo porre fine: essa riguarda la terminologia. Mentre quella delle

cui finora si è sentita la carenza in molta letteratura critica occupatasi di sfuggita dell'argomento o colta forse un po' di sorpresa dall'evoluzione manifestatasi.

Come già detto, nella dinamica di « nuova tendenza » non avrebbero importanza tanto le opere singole, particolari, quanto i principi operativi di cui esse sono manifestazione: a maggior ragione è opportuno quindi che lo studioso si avvicini alla produzione nel suo insieme, per individuare le caratteristiche generali di quelle ricerche ed i fini cui tendono.

Qui più che altrove, cioè, l'esame delle opere va effettuato tenendo conto anche di tutta la restante produzione, nel suo divenire, e giudicando i risultati d'insieme.

Accanto agli studi che si possono fare da un punto di vista letterario (c.d. critica « intuitiva » o « fantastico-emozionale », 14) o da un punto di vista filologico o storico o sociologico, ecc., e nell'intento di offrire ulteriori elementi obiettivi alla c.d. « critica-ragionativa » o « ragionata » (14, 33, 6), un approccio produttivo e chiarificatore per affrontare un'analisi di tali opere può essere quello, del resto altrove già impiegato (11, 42, 74), dell'esaminare partitamente e del porre a confronto le *caratteristiche fisiche* di tali opere, e le loro *caratteristiche fenomeniche*, comprendendo, nell'analisi di queste ultime, quella dei rendimenti e degli effetti che intervengono sul piano fenomenologico, nel rapporto operatore-opera-fruitori, e che riguardano sia l'atteggiamento percettivo (qualità semplici, qualità formali, strutturali o costitutive, e corrispondenti qualità espressive) sia l'insieme più generale dei processi cognitivi, cioè anche quel « riflettere, comprendere, paragonare, penetrare, intuire », quel cogliere il valore di contenuto e la genuinità dell'opera (**), ecc.; fattori che con la percezione interagiscono nel determinare l'esperienza estetica, secondo Metzger (53). Un esame completo dovrebbe inoltre ampliare tali concetti comprendendovi, tenuti in adeguata considerazione, i fattori personali, disposizionali, motivazionali e socioculturali, funzionali e psicodinamici (21, 29, 65, 66), che vi sono implicati.

Limitandoci qui ad alcune note sui primi aspetti, puramente strutturali, in accordo con alcuni cenni critici (30, 32, 34) noteremo come dall'esame delle opere (***) emerga che condizione comune a tutta la produzione di « nuova tendenza » è costituita dalla realizzazione di situazioni fisiche atte a provocare l'*indeterminatezza*, l'*instabilità* (81), la *relatività* e conseguentemente l'*ambiguità* o l'*incongruità* (71) percettive.

Com'è generalmente noto, il campo percettivo tende normalmente ad organizzarsi soprattutto secondo fattori formali, compendiatosi nel *principio della pregnanza* o *legge della buona forma* (79); tendono a connettersi cioè fra loro quelle aree del campo visivo attuale, che possono dar luogo alla configurazione più *compatta*, più *omogenea*, più *unitaria* come struttura, più *regolare* come contorno, meglio *orientata* nello spazio. Inoltre i contenuti percettivi tendono normalmente alla *stabilità nel tempo*, pur di fronte a cambiamenti nella situazione stimolante: questi ultimi vengono cioè « minimizzati » o « massimizzati » (66, 50) a livello fenomenico, così da dar luogo in ogni caso alle configurazioni più regolari e stabili, fra i vari possibili prodotti finali. Musatti ha parlato a proposito di tutto ciò di « legge dell'omogeneità massimale » (65, 66), cioè di tendenza alla massima omogeneità qualitativa nell'ambito di un sistema unitario, spazio-temporale, di contenuti fenomenici.

scienze è ben definita e non dà adito ad alcun errore d'interpretazione, la nostra non è stata finora accessibile altro che ad una minoranza; poichè noi desideriamo essere compresi, questa è una lacuna che vogliamo colmare. A questo scopo... si moltiplicheranno nell'avvenire i nostri contatti con i rappresentanti di tutte le discipline della ricerca scientifica » (44). Anche su richiesta di alcuni membri del Gruppo « enne », materie scientifiche fra cui la psicologia sperimentale sono state incluse dal 1963 nell'ambito dei corsi dell'Istituto Superiore di Disegno Industriale in Venezia, di cui essi sono allievi.

(**) concetti che del resto, tenendo pur sempre presente un'impostazione tutt'altro che atomistica e fiscalista, corrispondono in larga parte, notiamo, con quelli di una estetica ispirata alla « Teoria dell'informazione », così com'è stata formulata e ripresa da A. Moles, M. Bense o, presso noi, da C. Dorflès. U. Eco (e, particolarmente sul piano dei valori storici, da G. C. Argan), superando ogni temuta quanto ingenua ed aprioristica prospettiva « puro-visibilista ».

(***) A tal proposito desideriamo esprimere un vivo ringraziamento, per la collaborazione ricevuta, agli stessi Gruppi di « nuova tendenza » ed agli Enti organizzatori della IV Biennale Internazionale d'Arte di S. Marino, della Mostra « nuova tendenza 2 » presso la fondazione Querini Stampalia in Venezia e della XXXII Esp. Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea di Venezia.

E' possibile tuttavia creare situazioni stimolanti particolarmente sfavorevoli a tale stabilità ed a tale ordine, bilanciando opportunamente i vari fattori implicanti soluzioni diverse (81): nel qual caso il campo percettivo è continuamente soggetto a mutamenti, a ristrutturazioni più o meno complete (*).

Appunto di questo genere sono le situazioni realizzate, spesso con notevole abilità, nelle opere di « nuova tendenza », così da dar luogo, in particolare, a fenomeni quali *l'inversione fra figura e sfondo* (76, 27): come esemplifica (**) l'opera « continuidad n. 1 » di Manuel Calvo (spagnolo, del « Gruppo Internazionale », 1963).

In essa (fig. 1, partic.) possono emergere come figure le parti nere, connesse in serie orizzontali, mentre quelle bianche si organizzano come sfondo omogeneo, amorpho e retrostante; oppure, alternativamente, possono rivestire ruolo figurale le parti bianche (che possiedono fisicamente la stessa forma delle precedenti ma orientamento opposto, secondo una simmetria di rotazione), mentre ciò ch'è nero passa allo sfondo. Correlativamente mutano le qualità (dimensioni, colore, ecc.) dei due sistemi. Nelle porzioni periferiche e di riflesso in tutta l'opera, il fattore « assenza di resto » (57) favorisce l'emergenza come figure delle parti che si presentano più « complete »; l'opera è comunque, al riguardo, simmetricamente bilanciata, riveste importanza in proposito anche la sua presentazione in un campo omogeneo di colore neutro. Ad una certa distanza d'osservazione (come pure nella riduzione fotografica, fig. 1) le porzioni periferiche « incomplete », globalmente considerate, tendono ad organizzarsi a guisa di « cornice » mentre il resto della superficie si situa in un piano retrostante.



fig. 1

(*) Il problema dell'intima genesi di tali alternanze e mutamenti è oggi vivissimo in psicologia ed in neurofisiologia: su quest'ultimo piano esso si collega all'ipotesi della « saziazione » elettrocorticale (W. Kohler, 51; W. Kohler, H. Wallack; 53, ecc.), tema che, variamente discusso, ha dato origine ad una vasta letteratura; mentre sul terreno fenomenologico esso è in particolare oggetto di sintesi interpretativa e di ulteriori ricerche presso il nostro Laboratorio, secondo una nuova interpretazione dinamico-strutturale quivi sviluppata e basata sul concetto di « saturazione di qualità fenomeniche » (20).

(**) Gli esempi riportati sono scelti ed ordinati in base a prevalenti criteri di opportunità descrittiva e non secondo uno schema filologico, a costituire il quale tuttavia i rilievi strutturali potranno contribuire.

Una particolare *molteplicità nei ruoli degli elementi* componenti, con evidenziazione di singolari rapporti tra tessitura e struttura, è peculiare dell'opera « SD 5 » di Gotthart Müller (tedesco, del « Gruppo Internazionale », 1963).

In questo caso si tratta di una serigrafia con oltre quattromila segni elementari a « T », omogeneamente disposti e progressivamente variati (in ciascuno, il tratto verticale può essere centrale o eccentrico rispetto all'orizzontale; fig. 2).

Essi possono venir vissuti come individualità figurali tra loro ben segregate su uno sfondo bianco, oppure, osservando da una certa distanza (come appare del resto in una immagine rimpicciolita) essi possono organizzarsi come trama a maglie scure ortogonali in cui sporadicamente compaiono zone con più fini maglie oblique retrostanti, od anche bande diagonali scure e chiare, molto labili e mutevoli. Più facilmente, può organizzarsi una sorta di « grata » bianca in rilievo su un fondo pur bianco; inoltre tale « grata », a seconda della struttura dei singoli segni, che appunto diversifica nelle varie zone dell'opera, può essere vista talora come illuminata da destra, talora da sinistra, talora infine dall'alto, con differenze anche nello spessore e nella posizione reciproca delle « barre »; ciò è sufficiente per impedire un'organizzazione prospetticamente omogenea e stabile di tutte le parti, e per provocare un'impressione di mutamento e di ristrutturazione al variare della zona attentivamente fissata.

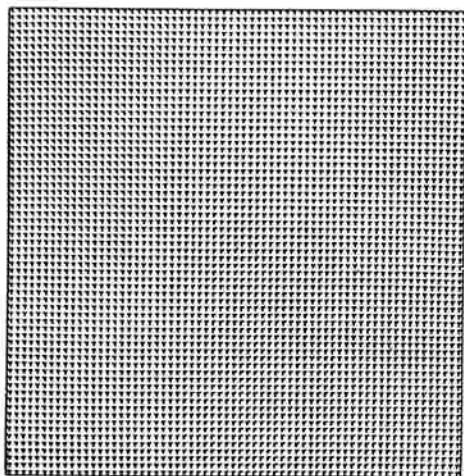


fig. 2

Altro fenomeno utilizzato è la *reversione di prospettiva* (47, 71).

In « *disegno* », di Dieter Hacker (tedesco, del Gruppo Internazionale, 1963), abbiamo un centinaio di figure omogeneamente disposte (fig. 3), ciascuna delle quali è costituita dal contorno di due quadrati coi vertici omologhi congiunti da segmenti obliqui, cosicchè, com'è noto, ogni figura trova la sua migliore configurazione nello spazio tridimensionale, a guisa di cubo a facce trasparenti e spigoli opachi (47, 57, 81).

Ogni figura ha un unico carattere grafico differenziale, consistente in un ispessimento del contorno limitato ad uno dei quadrati dello schema, con disposizione però alterna. In ciascun « cubo » il quadrato dal contorno ispessito tende ad essere vissuto come anteriore, e l'altro come posteriore, per cui ciascun solido può apparire come « appoggiato » e visto più dall'alto e da destra, o « librato » e visto più dal basso e da sinistra. Ora, esiste pur tuttavia per ogni figura

una qualche possibilità ch'essa venga organizzata nello spazio in modo da invertire l'ordine di anteriorità di tali due facce (ciò che costituisce già un'ambiguità). La disposizione alterna degli ispessimenti impedisce però, comunque, che tutte le figure della tavola vengano ad orientarsi uniformemente nell'uno o nell'altro senso. Alternativamente è ostacolata la soluzione prospettica unitaria che l'osservatore sarebbe portato a dare.

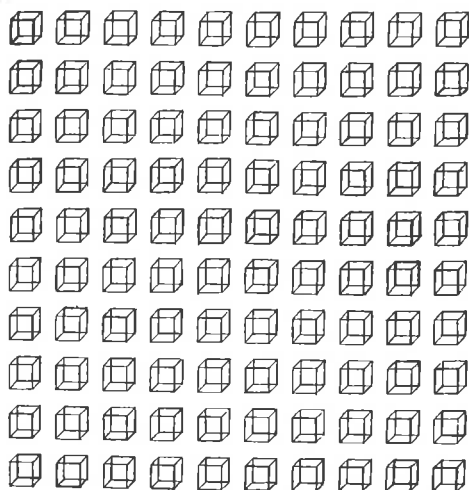


fig. 3

Un particolare fenomeno è la *modificazione dell'ancoraggio figurale*, intendendo come punto o zona d'ancoraggio quelli da cui l'intera figura appare fenomenicamente originata, tali da definire la sua collocazione nei confronti del sistema di riferimento (75, 58, 39).

Nel disegno sopra citato, ad esempio, quanto all'ancoraggio i «cubi» variano principalmente, come s'è detto, da una posizione « appoggiata » in cui la « base » entra in connessione con un « piano orizzontale », ad una posizione « librata », in cui l'intera figura sembra « protrudere » da un piano posteriore fronto-parallelo.

L'opera « *rilievo instabile negativo* », del Gruppo « enne » (*) (1962) è pure a questo proposito particolarmente interessante (fig. 4). Obiettivamente si tratta di una serigrafia a caselle bianche e nere alternate, le dimensioni e forme delle quali differiscono progressivamente secondo una funzione periodica ed armonica, di tipo logaritmico. Percettivamente si possono organizzare, per il fattore tessitura, configurazioni concave o convesse (reversione di prospettiva). Inoltre tali configurazioni possono principalmente oscillare da un aspetto « sferoidale », con ancoraggio percettivo centrale e sviluppo omogeneo nelle varie direzioni, a « fusiforme », con sviluppo prevalente della trama figurale secondo una direzione fondamentale obliqua, ed aspetto bipolare. In quest'ultimo caso si articolano anche più facilmente le une con le altre, connettendosi appunto coi poli. C'è una oscillazione continua fra le diverse eventualità d'ancoraggio e d'articolazione, con possibilità di avvertire, a tratti, specie nel costituirsi rapido ma graduale dei contorni delle configurazioni, impressioni di « movimento apparente » per così dire « *sine materia* », ossia in funzione esclusivamente di modificazioni dell'atteggiamento percettivo e senza variazioni delle condizioni esterne, obiettive. Si osserva anche la possibilità di variazioni nel colore.

(*) inesattamente attribuita, in alcune pubblicazioni (67), a Dadamaino, la quale ha peraltro realizzato analoghe composizioni.

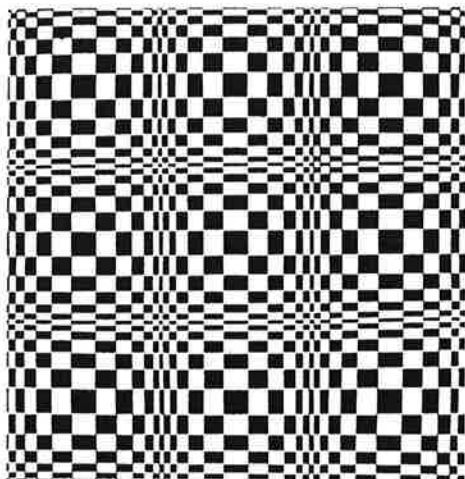


fig. 4

Quanto all'intervento di *modificazioni del «centraggio» figurale*, giova sottolineare come le opere di «nuova tendenza» non si offrano ad un centraggio percettivo ben determinato e stabile, in quanto la loro superficie è in genere molto ampia, mentre la struttura è alquanto regolare, uniforme ed omogenea: la zona di maggior gravità figurale del contesto (75, 57, 39) facilmente oscilla in modo «indeterminato», anche in rapporto alle variazioni delle configurazioni.

Mentre viene ad animarsi una vasta area del campo visivo (alla normale distanza d'osservazione) il soggetto è indotto inoltre a non concentrarsi nella visione centrale, foveale (più facilmente dettagliata ed analitica) impegnando invece alquanto la visione periferica, più incerta e sincretica (63). L'intervento ed il giuoco dei fattori formali, alcuni dei quali sono quivi più attivi (57), è così viepiù potenziato e complicato, mentre esercitano un certo ruolo pure le modificazioni dell'atteggiamento analitico-sintetico (54). Sono così ulteriormente possibili le *continue variazioni nel livello di differenziazione del campo, nella connessione e segmentazione degli elementi figurali* o nell'*aggruppamento e successione di figure* (27) onde il continuo avvio di processi di *ristrutturazione* differenti ed anche interferenti; i quali o sono compresenti, pur opposti e dissonanti (incongruità), o coesistono senza evidente disaccordo o ancora si alternano susseguendosi (ambiguità).

A questo proposito altri esempi possono illustrare l'intervento di condizioni particolari, nelle quali l'avvio, il tipo ed il ritmo dei processi di *ristrutturazione* percettiva dipendono in buona parte, ad esempio, dallo *spostamento del punto di vista dell'osservatore*, nel suo dislocarsi rispetto all'opera, o dallo *spostamento di parti ed elementi dell'opera*, od anche, particolarmente in certi casi (*), *delle sorgenti che illuminano la medesima*.

Una tipica «superficie» di Karl Reinhartz (tedesco, del «Gruppo Internazionale», 1963) è costituita da 150 listelli verticali bianchi e neri, aventi disposizione alterna tanto per il colore quanto per le angolature, sporgenti o rientranti, che ciascun d'essi anteriormente presenta. All'osservatore frontalmente disposto, con illuminazione pure perpendicolare (o diffusa), sporgenze e rientranze risultano pressocchè inavvertite, data la loro lieve entità (fig. 5). Lo spostamento laterale del punto di vista implica invece la loro organizzazione secondo vari fattori formali («vicinanza», «somiglianza», «destino, comune»; 27), e quindi la comparsa di tre bande scure trasversali che aumentano progressivamente d'ampiezza, su uno sfondo chiaro (figg. 6-7). Oltre che mutevoli le tre bande si presentano «più di nero un po' incongrue ed ambigue in quanto sia i loro elementi sia quelli dello sfondo conservano una certa individualità, anche per contrastanti caratteri nei riguardi della terza dimensione.

(*) v. anche le opere di Gerhard Von Graevenitz, Getulio Alviani, «Visione dinamica» del Gruppo «enne», 1962, ecc.

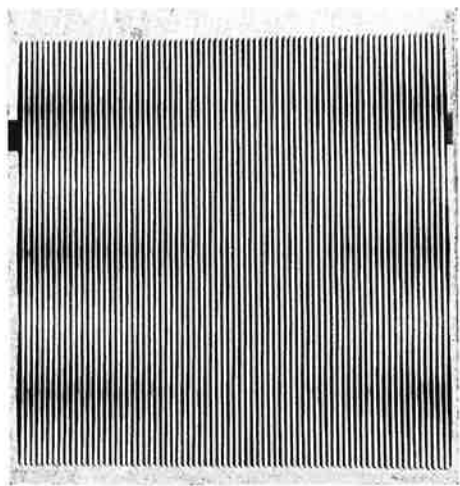


fig. 5

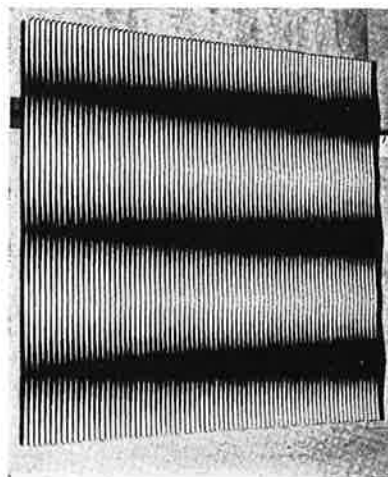


fig. 6

Ciò, come accade del resto anche in altre situazioni parimenti impernate sopra varianti degli effetti « *moiré* », concorre a far sì che queste strutture fenomeniche assumano un « grado di realtà » ed un livello di « corporeità » piuttosto deboli, accentuandosi corrispondenti impressioni di *estraneità* e di singolare labilità.

Nell'opera « *instabilità-luce continua* » di Julio Le Parc (Groupe de Recherches d'Art Visuel, 1936) un dispositivo proiettato su uno schermo circolare, situato in campo oscuro, una serie di strie luminose bianche (fig. 8, partic.) le quali, con diversa intermittenza, variano per quantità, sede, dimensioni, forma ed intensità.

Consequentemente si manifestano movimenti di tipo stroboscopico (27) e si vengono ad organizzare configurazioni luminose di volta in volta mutevoli.

In « *cinovisione spettrale n. 4* » del Gruppo « *enne* » (1963), al centro di uno schermo quadrato (fig. 9) sono applicati quattro prismi triangolari in plexiglass ruotanti sul loro asse principale con diversa velocità. Attraverso analoghi dispositivi periferici penetrano nell'ambito dello schermo due strie luminose, originariamente bianche. La rifrazione dovuta ai prismi e la riflessione ad opera dei bordi speculari dello schermo contribuiscono a modificare, continuamente, composizione spettrale, velocità ed altri caratteri fisici delle strie secondarie venutesi a costituire: fenomenicamente vi corrispondono molteplici effetti di mutamento nell'organizzazione formale.

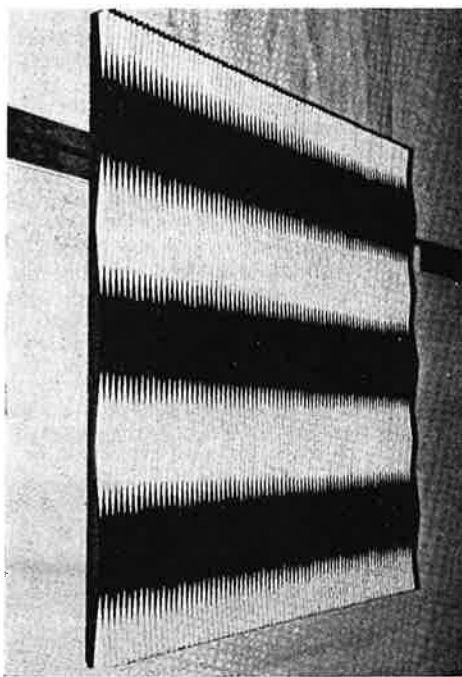


fig. 7

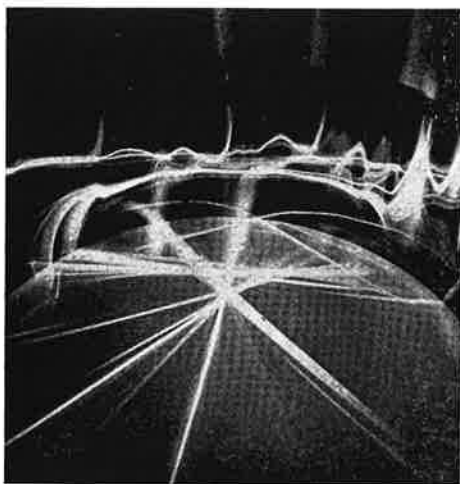


fig. 8

« *Strutturazione cinetica 2* », pure del Gruppo « enne » (1964) presenta numerosi dischi che ruotano eccentricamente e con diversa velocità, disposti su una superficie nera verticale, così da sovrapporsi parzialmente fra loro. La faccia anteriore di ciascun disco è bicolore, divisa in due metà simmetriche da un margine sinusoidale; le coppie di colori sono ottenute dai diversi accostamenti di cinque fondamentali (bianco, nero, rosso, azzurro, giallo). Con la rotazione i rapporti reciproci fra le parti isocromiche variano permettendo l'organizzazione di configurazioni di volta in volta diverse.

In « *Schema luminoso variabile* (R.C./3333) » di Grazia Varisco (Gruppo « T », 1963) sono sovrapposti e posteriormente illuminati, in ambiente oscuro, due schermi verticali e concentrici, in « perspex » azzurro, trasparenti, l'uno fisso e l'altro ruotante, ciascuno dei quali porta un'uguale grata nera opaca di forma circolare. Con l'interferire dei due sistemi variano numero, posizione, dimensioni e forma

delle areole luminose od oscure; ne conseguono simmetrici e ciclici effetti di organizzazione: formazione di strutture rombiche, a banda, a rosetta, mobili a varia velocità, in « contrazione » o in « espansione », con effetti di « nascita », « permanenza », « sostituzione » fenomeniche (60, 27) ecc.

Fra le modificazioni cromatiche, mentre fisicamente la posizione delle areole luminose è continuamente occupata in successione dalle aree scure, si impone ad un certo punto la comparsa, su queste, di un intenso alone rossastro (dovuto al contrasto cromatico simultaneo e successivo, rispetto alle prime) il quale naturalmente varia con l'intensità e la durata della fissazione.

In « *Struttura monocroma* », pure di Grazia Varisco (Gruppo « T », 1963) una superficie vitrea semitrasparente, sempre in campo oscuro, presenta rilievi rombici regolari disposti secondo una trama diagonale lievemente asimmetrica. Un semplice dispositivo posteriore fornisce un'illuminazione nella gamma del rosso provocando, per lenta rotazione, il continuo mutamento degli angoli di incidenza rispetto alla superficie. La luce che attraversa i singoli rilievi muta via via d'intensità, tonalità e purezza cromatica, secondo una distribuzione topografica ed un ritmo del tutto irregolari. La differenziazione e l'organizzazione secondo i fattori « somiglianza » e « vicinanza » danno luogo a livello percettivo a complessi di più elementi: tali sub-strutture, ove maggiormente favorite per la forma chiusa e regolare del contorno, o perchè cromaticamente più vive, emergono come « figure » sulla restante superficie (fig. 10) andando peraltro incontro, con questa, a lenta trasformazione.

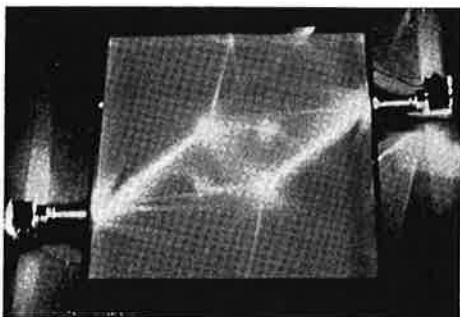


fig. 9

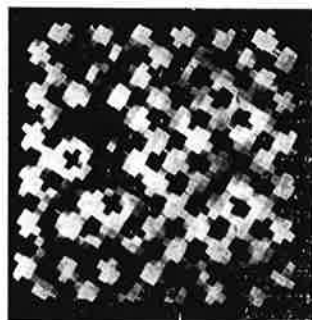


fig. 10

In sintesi, tutte le modificazioni in giuoco sono rese possibili dal fatto che le caratteristiche fisiche dell'opera favoriscono dunque, o, come nelle situazioni inizialmente viste, il *continuo mutamento d'atteggiamento dell'osservatore ferme restando le caratteristiche della situazione stimolante esterna*, oppure, negli altri casi, il *continuo mutamento nell'organizzazione percettiva*, correlativamente a *cambiamenti obiettivi meccanicamente introdotti nel campo stimolante*, per quanto anche qui, ovviamente, le modificazioni disposizionali possano esplicare una qualche azione.

La frequenza, la facilità e la natura stessa di tali modificazioni sono peculiari delle opere di « nuova tendenza », in quanto nelle opere d'arte tradizionale o comunque d'altre correnti, il mutamento d'atteggiamento o lo spostamento fisico dell'osservatore, così come il variare delle condizioni d'illuminazione od il movimento di parti dell'opera, non producono che scarse o nulle o non altrettanto facili modificazioni nell'organizzazione percettiva generale, la quale, nella sua stabilità, gode delle comuni proprietà di « permanenza » (identità fenomenica) e di « costanza » (di posizione, forma, grandezza, colore, ecc.; 27) sia dell'intera opera sia di sub-sistemi dell'opera stessa. Contro il verificarsi di analoghi fenomeni d'identità e di costanza interviene, nelle opere di « nuova tendenza », appunto l'utilizzazione di accorgimenti(*) atti a modificare continuamente la situazione del campo percettivo, facendo prevalere di volta in volta, ed in modo labile, vari fattori d'organizzazione formale, in base ai quali gli elementi figurali vengono differenziati e strutturati in modo sempre diverso e transiente, soggetto a facili, imprevedibili e spesso sorprendenti mutamenti.

Varie considerazioni si potrebbero fare sulle fondamentali condizioni di ambiguità ed incongruità che caratterizzano queste opere. Possiamo notare per inciso che tramite esse la nuova corrente riprende in un certo senso e continua un aspetto del filone espressivo già proprio dell'« informale » (34); tanto quest'ultimo quanto « nuova tendenza » hanno tentato infatti due vie diverse per avvicinarsi ad una situazione d'indeterminatezza percettiva, di relatività oggettuale, avvertite evidentemente da una parte del mondo artistico d'oggi come particolarmente congeniali.

Altre condizioni d'ambiguità e d'incongruità percettive (e, con ciò stesso, cognitive) sono del resto implicate, sia pure con un riferimento appariscente e diretto ad « oggetti » della nostra esperienza quotidiana, in attitudini cubiste, surrealiste e dadaiste(**) nonché in molta della c.d. « nuova figurazione ».

Lo psicologo che volesse trarre esempi dal proprio campo di lavoro, per intenderci, potrebbe paragonare (tenendo naturalmente conto delle debite proporzioni), l'ambiguità di certa « nuova figurazione » a quella propria delle situazioni del « Tematic Apperception Test », l'ambiguità dell'« informale » a quella delle macchie del Rorschach, l'ambiguità di « nuova tendenza » a quella di certe situazioni del Rubin (72) dell'Hornbostel (47), del Metzger (57), ecc., parte delle quali recentemente riesaminate da E. Ponzo (71, 72)(***).

In definitiva « nuova tendenza » propone, utilizza e sviluppa, in campo artistico, un ambito strutturale in parte nuovo, al quale corrisponde pure un campo di valori espressivi, e, in alcuni casi, estetici, nuovi e particolari: i valori legati all'ambiguo, all'instabile, al relativo, all'incongruo pur all'interno, questa volta, di una coesistente regolarità, omogeneità e politezza formale...

Tali valori ci sembrano in un certo senso peculiari anche della civiltà tecnico-scientifica, della società del nostro tempo; « nuova tendenza » proporrebbe dun-

(*) quali la presenza di « schermi di riduzione » o l'interferenza, con la linea dello sguardo, di trame tridimensionali (effetti palizzata o « moire ») o la presentazione delle configurazioni luminose mobili in campo oscuro, ecc.

(**) Cfr. G. Dorflès (29); per una sommaria rassegna storica di esperienze prodromiche recenti e lontane sulla tematica di « nuova tendenza » v. comunque U. Apollonio (2, 3, 4), G. Dorflès (30), G. Marangoni (55), M. Ragon (73), ecc.

(***) Un richiamo può esser fatto anche alle indagini di D. E. Berlyne e collab. (16, 17) recentemente rivedute in senso gestaltista da H. Heckausen (41). Questi AA. hanno contribuito a dimostrare come superfici maggiormente dotate riguardo a « quantità d'informazione », intesa come ricchezza di elementi figurali (a livello quindi fenomenico e non già quale risultante di un'enumerazione fiscalista) come pure di relazioni strutturali fra essi, di correlati cambiamenti e modifiche durante l'osservazione, quindi maggiormente cariche quanto a complessità, novità, incertezza, incongruità,

che un linguaggio artistico che con certi aspetti del mondo contemporaneo è particolarmente consonante (*).

Concordanza accentuata dalla compresenza dei valori legati alla progettazione non solo intuitiva ma anche, in vari suoi momenti, consapevole e quasi sistematica, all'esecuzione meticolosa e precisa, alla previsione dettagliata: caratteristiche che l'ottenimento di quegli effetti implica e che le opere lasciano trasparire nell'immediatezza dell'esperienza dell'osservatore.

Comunque, come contributo utile alla critica, è opportuno sottolineare che la presenza, consapevole e « programmata », degli effetti legati alle condizioni d'indeterminatezza, ambiguità ed instabilità percettive suddette, (e quindi alle leggi ch'essi sottendono), ove convenientemente dimostrata e studiata, diviene un criterio formale fondamentale, a tutt'oggi, nel riconoscimento dell'appartenenza delle opere all'ambito di ricerche di « nuova tendenza », e nella valutazione della loro importanza ai fini di quest'ultima, per lo meno nella sua versione attuale.

Senza di ciò si rischia di confondere tali opere con altri generi in cui (e non mancano gli esempi sia attuali sia passati) pure si valorizzano certe altre caratteristiche secondarie comuni, che, dall'analisi delle opere, non appaiono invece né specifiche né essenziali a « nuova tendenza »: quali, ad esempio, il *movimento fisico*. Quest'ultimo è presente infatti anche in opere di stampo « neo-dada », come nei modelli di Kramer, volti più alla « ammirazione o derisione della macchina », per dirla con P. Schaeffer (77), che non semplicemente alla sua assunzione come strumento e guida tecnica. Ecco quindi come, per le opere di « nuova tendenza », sarebbe insufficientemente esplicativo il termine di « arte cinetica » (2, 31, 34), già impiegato in passato.

Il movimento fisico non solo non è specifico, ma non è neppure essenziale alle opere di « nuova tendenza », come ci dimostrano ad esempio le realizzazioni, fisicamente immote, di Dieter Hacker, Gotthart Müller, ecc., cui s'è accennato.

Gli effetti di *successione* o di *movimento apparente* (27), illusorio, frutto dell'azione di fattori percettivi formali, ad esempio durante il dislocamento dell'osservatore, sono invece caratteristiche che si riscontrano sovente, ma non necessariamente, in queste opere: esse sono utilizzate solo in quanto generatrici d'ambiguità o d'instabilità, essendo soprattutto questi ultimi i valori che interessano, con ciò che implicano e rivelano (**).

siano preferite dall'osservatore a paragone di strutture più povere. Benchè queste ricerche non riguardino soltanto l'esperienza estetica, questa può in certi casi risultare una componente, anche se non l'unica, delle reazioni di interesse, curiosità, atteggiamento esplorativo che tali strutture, ricche di variazioni e molto articolate nello spazio e nel tempo, entro certi limiti favoriscono rispetto a quelle che tali non sono. Berlyne e coll. vi accennano esplicitamente quando notano (17) che le suddette proprietà « dimostrano d'avere una potente influenza sul comportamento esplorativo », ma « appaiono anche possedere altri importanti effetti motivazionali, riguardanti per es. la paura, l'umor, l'esperienza estetica ».

(*) Anche sotto l'aspetto dinamico, il sorgere d'un movimento artistico, di uno stile, di un'opera, ci sembra possano interpretarsi come manifestazione dell'esigenza di risolvere una certa situazione problematica; le nuove realizzazioni vengono di volta in volta a rappresentare, da un lato, la soddisfazione o il tentativo di soddisfazione del bisogno che il campo fenomenico assuma certe nuove qualità, certe nuove organizzazioni in accordo con altre già presenti. La motivazione alla « consonanza » del campo fenomenico (cfr. L. Festinger, 38; U. Brehm., C. Cohen, 22), riconducibile alla stessa tendenza alla « gravidanza » (cfr. M. Wertheimer; 79) può considerarsi responsabile del fatto che un ambiente socio-culturale in cui assumono particolare estensione certe caratteristiche, come appunto, nel caso particolare, la tonalità « tecnico-scientifica », non possa tollerare più a lungo l'assenza di opere che, come qualità strutturali, costitutive, cromatiche, e come contenuti espressivi, non siano in qualche modo in accordo col clima generale e particolare dell'ambiente.

Accanto alla tendenza a tale consonanza, è inevitabile che si manifesti però un altro e collaterale aspetto motivazionale, in rapporto alla « saturazione » operata da quelle qualità ambientali (20), e comportante perciò la tendenza a qualità opposte (cfr. « dada » « pop art », ecc.). In correlazione al diverso livello di saturabilità la motivazione alla consonanza od alla dissonanza rispetto ad un certo clima culturale differisce individualmente e da gruppo a gruppo, animando l'adesione all'una o all'altra prospettiva e lo stesso investimento di attributi estetici all'uno o all'altro genere di opere. Mantenendo il concetto di campo fenomenico esteso ben al di là dei limiti della consapevolezza, non sussisterebbe sostanziale disaccordo fra una simile interpretazione psicodinamica, che pone l'accento sulle « carenze » qualitative, fenomeniche, e quella che può impostarsi su una base psicoanalitica.

(**) L'impressione di vivaci effetti di movimento apparente o di altri effetti clamorosamente illusori è comune anche ad artisti americani, quali Stella, Feeley, Steele, ecc..

Ma proprio perchè nelle opere di questi autori non viene espressa una prevalente intenzionalità d'esplorazione sistematica, di penetrazione razionale, di lucida evidenziazione, di finalità programmatica, esse si situano sostanzialmente al di fuori della tematica di « nuova tendenza » avvicinandosi semmai, seppur con diversa procedura tecnica, al « neo dada » ed alla « pop art ».

In definitiva, com'è stato affermato dagli artisti medesimi, sarebbe caso mai opportuno parlare d'« arte di mutamento » (43) più che d'« arte di movimento ».

Del pari non è solo l'utilizzazione di *esatte geometrie* o di *materiali nuovi*, come i metalli o le materie plastiche o il vetro, ciò che può di per sé caratterizzare « nuova tendenza »; si tratta d'una condizione strumentale, volta al fine d'ottenere situazioni in cui sono possibili un preciso controllo ed un facile intervento da parte dell'esecutore e dell'osservatore, una prospettiva di pratica realizzazione su scala industriale, ed infine uno sfruttamento ed una valorizzazione in campo artistico di certe qualità presentate dai materiali in questione, che sono oggi di riscontro quotidiano: qualità che, fra l'altro, favoriscono appunto aspetti d'indeterminatezza percettiva (ad esempio, si tratta di materiali assolutamente lisci, privi di una microstruttura percettiva, o con colori diafanici: cioè di materiali privi di alcuni indici importanti nella percezione della profondità).

Anche l'*intervento attivo dell'osservatore* o, con termine più comprensivo, del *fruitore*, non è esclusivo di queste particolari opere, che costituiscono una categoria più ristretta nell'ambito di quella che si può intendere col termine di « opera aperta » (34, 35, 36).

Già l'atto percettivo, cognitivo, è in ogni caso un fatto psichico estremamente attivo; comunque l'intervento anche motorio dell'osservatore (dislocazione, messa in moto di particolari meccanismi mediante interruttori o manopole, modificazione diretta delle caratteristiche fisiche dell'opera), è comune pure ad opere di gusto « neo-dada », a composizioni « astratto-geometriche » o concrete » mobili, od a molti esempi storici, di carattere naturalistico, che a tal proposito sono stati riportati (U. Apollonio; 2, 4; cfr. S. Waetzoldt, 78).

A proposito del fruitore e più in generale del pubblico, giova altresì rilevare che il soddisfacimento dell'aspirazione programmatica, contenuta nella « poetica » della nuova corrente, ad un'eliminazione dei fattori personali, individuali (c.d. « soggettivi » 43, 44) nella fruizione dell'opera, può raggiungere solo un certo limite e non può essere completo. A tutt'oggi si constatano forti differenze già nella capacità che i diversi soggetti mostrano di porsi in un atteggiamento estetico di fronte ad opere di questo genere, così come di altri, inoltre è da sottolineare proprio il rapporto col fatto che tali opere si avvalgono di condizioni di indeterminatezza, d'instabilità e di ambiguità percettive, condizioni in cui in generale, come è stato dimostrato, diviene significativamente operante l'apporto della personalità individuale dell'osservatore (*), e quindi del complesso delle sue passate esperienze, motivazioni affettive, suggestioni socio-culturali (24, 27. La stessa facilità e velocità nei mutamenti d'organizzazione percettiva, in queste condizioni, risulta maggiore o minore a seconda di vari fattori individuali, quali l'apprendimento, il livello intellettuale dell'osservatore, la « plasticità » o « rigidità » personali e l'esistenza di meccanismi di difesa verso dati mutevoli od incongrui, lo stile generale « analitico » o « globale » di approccio alla realtà, il grado, correlativamente, di efficienza e di eccitabilità di determinate funzioni nervose periferiche e centrali, ecc. (24, 25, 26, 19, 50, 68, 71, 72, 81).

Del pari non sarebbe perfettibile una cosiddetta « anti-romantica » aspirazione (fondata su un parziale equivoco) ad una completa eliminazione di valori espressivi nell'opera così ottenuta (42, 43, 23, 48).

Già la scelta, non casuale, di determinati procedimenti tecnici e di determinate configurazioni, ha il valore di espressione, contiene di per sé alcune indicazioni significative su elementi della persona o del gruppo esecutori, quali immediatamente manifeste e quali passibili di emergenza ad un contatto più ravvicinato o ad una analisi più approfondita.

Dobbiamo poi ricordare come ad ogni gruppo di strutture, di ritmi, di materiali, corrisponda generalmente un particolare gruppo di significati, di valori espressivi intrinseci (Von Erhenfels, 59; Kohler, 51; Metzger, 58, 59; Arnheim, 11, 12, 13) quando non acquisiti, assimilati, sulla base del sistema di tracce (Musatti, 65, 66).

Questi valori possono avere uno spicco, un'evidenza, una possibilità di essere individuati e descritti verbalmente che è maggiore o minore, e che presenta delle forti variazioni individuali (Metzger, 58, 59) ma, generalmente (e tanto

(*) per quanto, in simili situazioni, non sempre così clamorosamente come in certi contesti « informali » (tipo Rorschach).

più in strutture in movimento; 12, 60, 61), con le qualità strutturali e costitutive sono comunque compresenti, ed interagenti in un rapporto coesistenziale (Lersh, 59) le qualità espressive (emotive, intenzionali, causali, ecc.).

Queste emergono infatti, accanto alle caratteristiche strutturali o semplici, nella descrizione spontanea che alcuni soggetti danno delle opere.

E' destinata così a cadere l'obiezione di taluni studiosi, i quali, facendo proprie per fini descrittivi o polemici le asserzioni contenute nelle « poetiche » artistiche (pericolo da cui metteva in guardia anche il Poggioli; 70) criticano gli oggetti di « nuova tendenza » in quanto aprioristicamente giudicati come « non espressivi » (23, 49); nè varrebbe a questo proposito porre in causa l'intenzione consapevole ed esplicita dell'esecutore, non essendo questa, di per sè, necessariamente in causa determinare il valore espressivo e talora neppure il risultato espressionale di un'opera. A questo proposito gioverebbe caso mai ricordare, e sarebbe utile l'ulteriore indagine in proposito, come possano sussistere in diversi individui un atteggiamento percettivo e determinate abitudini cognitive sfavorevoli al risalto di qualità espressive anche in strutture « astratte ». Ciò, ad esempio, per una sorta di perdurante « realismo » nell'adulto (Petter G., 69, p. 418) o per un approccio ipernalitico e « statico » (Metzger; 59) all'opera, in grado di impedire di coglierne le « strutture dinamiche », le « tensioni orientate », le « articolazioni » percettive su cui riposa in buona parte l'espressività e le quali tutte, in siffatto atteggiamento, non vengono ad avere un adeguato « peso » fenomenico.

In più, la presenza nell'opera di parti, materiali e caratteristiche di movimento di tipo « meccanico », per taluni fruitori può riuscire sfavorevole nel permettere di raggiungere quella « derealizzazione » (Huizinga; 48), quel distacco di tali dati dagli abituali contesti pratici, che pure deve intervenire, (Metzger; 59), perchè si possa realizzare l'atteggiamento estetico.

Già questi fattori potrebbero individualmente ostacolare, dunque, una fruizione estetica adeguata di opere di questo genere.

Il problema delle qualità espressive è comunque meno semplice di quanto può sembrare in prima approssimazione. Una vera e propria « inespressività » può essere ammessa, ci sembra, solo in riferimento a singole, ben determinate e ben verbalizzabili qualità espressive, limitatamente a ciascuna delle quali varrebbe l'affermazione del Metzger, che può esistere cioè una serie di strutture più o meno « pregnanti », nelle quali una data qualità espressiva si manifesta in maniera più o meno pura ed evidente (58, 59).

Ciò non esclude però che una struttura non « pregnante » per la qualità in questione, non lo possa essere per altre.

In un senso più generale, inoltre, anche aspetti come « serio », « freddo », « anaffettivo », « indifferente », « neutro », « inespressivo », ecc., non sono tuttavia del tutto, come potrebbe venir fatto di pensare concretamente, non-espressività, assenza di espressività, ma, precisamente, *particolari qualità espressive*, particolari caratterizzazioni e proprietà essenziali, che contribuiscono alla « fisionomia » dell'oggetto. Così come il freddo è pur sempre una particolare qualità termica, o un poligono dal contorno irregolare ha pur sempre una forma, per quanto meno facilmente verbalizzabile, o ancora, sempre rimanendo sul terreno fenomenologico, il « grigio », o il « nero », sono particolari colori, e non assenza di colore (*).

In più, le qualità espressive rilevate ed individuabili negli « oggetti-progetti » di « nuova tendenza » non si limitano affatto ad aspetti di « freddezza » o « neutralità » emotive o comunque essenziali; vi sono anzi fruitori che impiegano con facilità, nelle descrizioni, termini come « terribile », « subdolo », « armonioso », « elegante », « delicato », ecc. (rivelando talora, pure a questo livello, aspetti di ambiguità ed instabilità...).

(*) Il binomio « espressività-inespressività » ci sembra possa paragonarsi più a questi casi, che non al binomio « quiete-movimento », per il quale vale invece la regola che, mentre sul piano logico e fisico, notoriamente, la quiete è una particolare qualità di moto, con velocità zero, e non assenza di un rapporto spazio-tempo, sul terreno fenomenologico i due stadi sono invece ben differenziabili, opposti ed eterogenei. Comprendendo, com'è giusto, nell'ambito delle « qualità espressive » tutte le proprietà « essenziali » dell'oggetto (cfr. 58), e non essendo realizzabile, per un oggetto presente nel nostro campo cognitivo, una « non-essenzialità » fenomenica, ogni oggetto assume in quanto tale anche un ruolo espressivo, per quanto più o meno puro e saliente.

Comunque il complesso giuoco dinamico delle più fini qualità espressive, quale si presenta nell'immediatezza del vissuto fenomenico, esistenziale, non è facilmente racchiudibile in semplici forme verbali, o negli ambigui aggettivi del nostro linguaggio corrente, molti dei quali rappresentano ed indicano, indissolubilmente legati, aspetti strutturali ed espressivi insieme (58, 59). Anche a questo proposito necessiterebbe una più approfondita indagine. Ad ogni modo, in riferimento ad alcune proposizioni che, contenute allo stadio attuale nella poetica di « nuova tendenza », riflettono atteggiamenti ed aspirazioni comuni al mondo tecnico ed a collaterali, anche contrastanti, ideologie dei nostri tempi, e fanno riferimento con ciò a modelli di spiegazione dell'uomo e del suo fare ispirati talora a rigide dicotomie od a visioni unilaterali, dovremo convenire che tali modelli, oltre che aprioristici e non verificati, non sono in fondo neppure più veramente attuali e così pure non appropriate le proposizioni che ne discendono.

Ad esempio un « razionalismo », diciamo così, vagamente assoluto (*), per quanto bello ed attraente come costruzione immaginativa, utopistica, rischia appunto di essere tanto più limitante quanto più assoluto, riflettendo, se vogliamo, la condizione di chi concependolo rivela ancor più la presenza di un fondo emotivo possente ed effettivo, che vorrebbe espellere od ignorare temendo di non raggiungerne il controllo.

Ma appunto, è opportuno chiedersi: aspirando « nuova tendenza » a prendere una certa qual consapevolezza e penetrazione dei mezzi e delle proprietà della visione, per giungere ad un loro costruttivo controllo, come può essa lasciare scoperto un aspetto così importante e reale della visione medesima, quale l'area delle comuni ed individuali qualità espressive, che sono fra l'altro pur esse nella percezione e non già soltanto aggiunte « a posteriori » (11, 12, 13, 51, 58, 59, 60)?

Precisamente, si può sottoporre alla ricerca, alla sperimentazione, e cercare di recuperare sul piano cosciente, anche il problema della genesi di queste qualità, o, almeno, delle relative correlazioni interfenomeniche, per cui le diverse qualità espressive risultano collegate, ad esempio, a precise condizioni semplici, strutturali e costitutive (58).

Cosicché verificando e controllando queste, e conoscendo i rapporti reciproci, si potranno, almeno in parte, controllare e « programmare » anche le altre. Approfondimenti ed allargamenti conoscitivi e pratici di questo genere potrebbero permettere alla tematica ed alla metodica di « nuova tendenza » un ulteriore e decisivo passo avanti (**).

(*) Nel caso particolare, anche se, isolatamente, si può riscontrare esplicitato a questo proposito l'auspicio ad un superamento di contrapposizioni rigidamente dicotomiche (v. la presentazione della Mostra del Gruppo « enne », Padova 1961) quella più generale presa di posizione viene frequentemente ad accentuarsi sia all'interno sia all'esterno del movimento, soprattutto per l'opposizione alla poetica dell'« informale » o meglio, si può dire, all'univoca presentazione che di essa era stata fatta, in chiave di esasperata « emotività », dalla critica e da una parte degli stessi operatori, trascurando per amor di caratterizzazione la considerazione degli aspetti strutturali e strutturalisti pur tuttavia compresenti in quella produzione. Alla radice della polemica sta comunque la perdurante vecchia distinzione non tanto, se si vuole, fra « razionalità » ed « irrazionalità » (termini per definizione opposti), quanto, molto meno propriamente, fra « razionalità » ed « emotività », o fra « razionalità » ed « espressività »: tutte dicotomie ove i secondi termini sono arbitrariamente assimilati. Simili rigide contrapposizioni sono oggi largamente in via di superamento grazie ai concetti, convalidati dalle relative ricerche, di motivazione cognitiva, di strutturazione nell'ambito motivazionale, di qualità cognitive e « razionali » all'interno dell'espressività medesima (cfr. 20) di coesistenza ed interazione d'aspetti « razionali » ed « intuitivi » nell'unità dell'atto creativo, ecc..

(**) e il discorso potrebbe valere, più in generale e su un altro piano, per il vero e proprio « industrial design », oltre che per certa architettura. Un saggio del 1961 di L. Mumford (64) ponendo in evidenza e completando l'interessante pensiero di H. Greenough, per il quale il valore estetico risultava dalla « promessa della funzione », addita l'importanza degli aspetti espressivi e simbolici in un'arte che, accantonato un impiego arbitrariamente limitato del termine di « funzionalità », insieme alle nozioni pur limitate di « pittura », « scultura » e « architettura », concepisca p.e. l'edificio nella sua reale ed umana complessità funzionale, alla cui definizione, notiamo, possono recare un insostituibile contributo l'analisi fenomenologica e l'appropriata ricerca motivazionale. Da un lato « con la sua scelta di materiali, superfici e colori, con il giuoco contrastante di luce ed ombra, con la moltiplicazione dei piani », nonché con la accentuazione di determinati elementi, l'architetto può trasformare il suo edificio in un « particolare tipo di mobile quadro multidimensionale », il cui carattere dovrebbe cambiare « con le ore e con le stagioni, con le funzioni e con le azioni di chi lo contempla e di chi ci vive... opera plastica... forma che lo spettatore non solo contempla di fuori, ma nella quale penetra: così che il suo stesso movimento attraverso lo spazio architettonico condiziona direttamente l'effetto estetico dei pieni e dei vuoti » (64). Comunque anche secondo Mumford, per quanto rapidamente mutino i procedimenti tecnici, l'esigenza dell'espressione « rimane una costante in ogni

Come le ricerche e le indagini dei « gruppi », seppure non perfettamente sistematiche (o forse proprio per questo) dal '57 ad oggi hanno portato ad evidenziare ed a rendere palpabili, visualizzabili, in situazioni sufficientemente dimostrative, fin anche dei fenomeni e delle leggi strutturali (*) che in campo scientifico erano stati appena individuati da alcuni studiosi, da una schiera relativamente ristretta di specialisti, e neppure sempre approfonditi o divulgati in modo esauriente e diffuso (**), così nello studio, pure « gestaltico », di quei rapporti espressivi (già iniziato, con altri criteri e per altri fini, presso alcuni laboratori di psicologia: cfr. 11, 12, 27, 28, 39, 60, 61) nonché degli altri fondamentali fattori (59) dell'esperienza umana, alcuni gruppi di « nuova tendenza » potranno prevedibilmente raggiungere, volendo, realizzazioni e contributi fattivi: giovandosene essi stessi sul piano di una eventuale « programmazione » estetica.

DISCUSSIONE (*)

F. FLARER (**) — Ringrazio Bonaiuto della sua molto interessante comunicazione. A mio parere è la dimostrazione di quanto importante sia l'intervento anche di uno psicologo nella valutazione di una forma d'arte che evidentemente, risentendo fatalmente del momento meccanicistico, non rinuncia, di fatto, al raggiungimento di una finalità di carattere estetico o comunque anche di carattere emotivo. Apro dunque la discussione sulla comunicazione di Bonaiuto.

C. L. MUSATTI (***) — Vorrei chiedere al dott. Bonaiuto se pensa che vi sia la possibilità di utilizzare queste forme d'illusione per vedere se tale labilità, tale ambiguità percettiva, eserciti un'influenza sopra determinati soggetti, ad esempio soggetti emotivamente labili, particolarmente idonei ad essere stimolati in tal senso, ad opera di una realtà mobile, di una realtà non definitiva, non solida, non stabile.

Ed anche, eventualmente, se essa esercita un'influenza in un senso destrutturalizzante nei confronti della realtà obiettiva: ciò nei riguardi di soggetti con leggere forme di spersonalizzazione, di estraneità nei confronti della realtà esterna, vale a dire con elementi schizoidi. Questo sentirsi trasformare la realtà obiettiva e questa oscillazione della realtà obiettiva nei suoi caratteri spaziali dovrebbero avere una certa influenza di base sopra soggetti che siano di per sé in una situazione già poco valida nei confronti della strutturazione della realtà esterna.

R. CANESTRARI (****) — Vorrei dire che il contributo di Bonaiuto è un po' diretto a dare il critico estetico (v'è tutto un movimento per l'estetica sperimentale) qualche strumento o conoscenza al fine di valutare le opere non solo in base ad una specie di individuale sensibilità o gusto estetico, ma approfondendo l'indagine fino a comprendere quali strutture sono responsabili degli effetti, ad esempio percettivi, in giuoco.

cultura ». « Nel mondo pluridimensionale dell'uomo moderno, gli interessi e i valori soggettivi, le emozioni e i sentimenti, contano quanto l'ambiente oggettivo ». « Quando si tiene conto della persona nella sua totalità, l'espressività e il simbolismo diventano uno degli interessi predominanti dell'architettura ». Di questa, l'espressività stessa « è una delle principali funzioni ».

R. Arnheim in un suo pregevole articolo di quest'anno (13) compie un ulteriore passo teorico dimostrando come quella stessa « promessa della funzione » da altro non sia mediata se non dalle caratteristiche percettive dell'oggetto, cioè altro non sia se non espressività: per cui le « qualità funzionali » dell'oggetto rientrano fra le qualità espressive medesime (« visibility of fitness » e « visibility of nature »). In tal modo non è possibile continuare ad argomentare contrapponendo ristrettamente espressività ad utilità, nè, di conseguenza una « estetica dell'espressione » ad una « estetica della funzione ». L'una e l'altra si compenetrano e si fondono, il mancato controllo dei fattori dell'una potendo implicare sgradevoli sorprese anche riguardo all'altra.

(*) e attraverso essi anche un intero campo di conoscenza e concezione della realtà, e un particolare modo di « sentire » (cfr. il valore « estetico » e di « propedeutica del gusto » che la stessa conoscenza « gestaltista » avrebbe; 16, 63).

(**) vedi il caso di certe forme di movimento apparente, o delle modificazioni della trama figurale in funzione dell'ancoraggio e dei diversi rapporti fra tessitura e struttura, visualizzabili in « rilievo instabile negativo » del Gruppo « enne », ed in « SD5 » di Gotthart Müller, come pure in opere della Greenham: temi conseguentemente in corso di approfondimento presso alcuni Istituti italiani ed esteri.

(*) Registrazione.

(**) Ordinario di Clinica Dermosifilopatica nell'Università di Padova, Presidente del Convegno della Società di Filosofia Arti Scienze.

(***) Ordinario di Psicologia nell'Università di Milano.

(****) Ordinario di Psicologia nell'Università di Bologna.

Quanto all'azione sul fruitore di queste particolari opere, anticipando quanto Bonaiuto, che già vi aveva accennato, potrà riferire sull'argomento, dirò che mi sembra utile il raffronto con alcune ricerche fatte da psicologi americani a livello tachistoscopico, mostrando ad esempio, a diversi gruppi di soggetti, figure « chiuse » o « aperte »: ebbene, si è visto che le persone dotate di una particolare stabilità emotiva, nelle risposte mostrano di notare, di percepire, le figure come sono, cioè anche incomplete, mentre i soggetti dotati di una personalità immatura, come può essere quella dei neurotici, tendono in fondo a « chiudere » le forme, cioè a dare stabilità alla situazione incompleta.

Il prof. Musatti ci suggerisce come, nel caso oggi in discussione, ci troviamo di fronte a situazioni che, mutando o potendo assumere più ruoli in tempi successivi, sono in fondo opposte a quelle tachiscopiche: ma, appunto, quella tendenza da parte dell'ansioso a « chiudere » la forma, è stata di nuovo evidenziata sperimentalmente dalla Frenkel Brunswick nel mostrare, con tecnica cinematografica, figure che sono ambigue in quanto si trasformano man mano, ad esempio un « gatto » che si trasforma in un « cane »; io stesso in passato a soggetti psicoastenici ho mostrato la forma ambigua di un « coniglio » che si trasformava lentamente in « oca », ecc...

In generale, appunto, i soggetti ansiosi tendono a non vedere le forme intermedie, rimangono fedelissimi, fin proprio all'ultimo, alla prima interpretazione. E' probabile che questi soggetti diano rendimenti del genere impiegando come « tests » situazioni stimolanti analoghe a quelle oggi viste.

- L. ANTONIAZZO (*) — Volevo dire qualcosa a proposito del problema della percezione e del problema della fruizione, come dicono oggi con termine tecnico.

Non è qualcosa di completamente nuovo, come potrebbe sembrare, perchè nell'arte tradizionale si parla molto di altri aspetti, si parla molto di sentimento, o di contenuti, ecc., ma quello che rimane alla base della reazione provocata dall'opera su chi la contempla sono pur sempre queste proprietà, anche nell'arte tradizionale: sono accostamenti, effetti, dati percettivi, fenomeni; sono questi alla base del quadro anche vecchio, tradizionale. Ci sono tanti altri problemi; ma se noi guardiamo all'opera direttamente, così com'è, come produzione, determinazione, facendo uno studio ed una classificazione d'ordine scientifico, rileviamo che questi effetti, ottici formali sono esistenti già nell'arte tradizionale, seppure posti in condizioni differenti.

L'arte tradizionale richiede che l'individuo abbia una coordinazione armoniosa, forse istintiva, fra quella che è percezione, sensibilità o sentimento, ed esecuzione cioè azione. Ora, chi è meglio dotato di questa coordinazione è colui che riesce meglio nella produzione. Invece mi pare che questa « nuova tendenza » apra dei campi infiniti di possibilità verso i cosiddetti « diseredati » dell'arte tradizionale, cioè coloro che sono dotati di senso meccanicistico.

Vi sono ragazzi che hanno una certa capacità di creazione di meccanismi, e non sempre di meccanismi che danno un risultato utile, degli effetti utili, diciamo, per certe necessità della società o del singolo; ma hanno quello che definirei « gusto della macchina » (tutti sanno quanto molti ragazzi vi siano appassionati).

Essi si attaccano a quella produzione industriale, che esiste, e che essi rielaborano per conto loro anche non in modo utile.

Ora mi pare che questa tendenza dia delle possibilità a questi talenti in un campo che è vastissimo; possibilità grandiose, fornite dalla nostra epoca. Sarebbe, mi sembra opportuno ricordare, l'arte più popolare, non nel senso di « pop art », ma nel senso di permettere di reclutare leve larghissime fra questi giovani che sono così appassionatamente devoti alla macchina.

- C. GENOVESE (*) — Mi trovavo proprio a S. Marino quando fu lanciata da Argan questa forma d'arte, ed immediatamente intervenni per mettere in guardia da grossi rischi. Mi dispiace anzi che Argan sia assente per ragioni di salute, potremo però sentire i giovani del Gruppo « enne » che sono presenti in aula.

Alcune obiezioni che feci, dopo aver visto le opere, riguardavano il fatto che è senza dubbio importante l'estendere la ricerca estetica sull'arte a tali opere e l'avvicinarvi lo studioso, lo scienziato. Ma il grosso pericolo di confusione estetica, che c'è, è il mettere l'uomo nella situazione di essere macchina nell'arte, nel senso che se noi diamo soltanto alla macchina, al motore, la funzione di opera d'arte, scompare l'arte, intesa come rapporto produttore - mezzo - fruitore.

Ora, i ragazzi del Gruppo « enne » sono senz'altro elogiabili, soprattutto forse per noi che studiamo sperimentalmente l'estetica, e ci possono essere utili. Ma il rischio che a loro si apre è immenso, e potrebbe apportare molta confusione a quella, enorme, già esistente: nel senso di condurre ad identificare il motore, la macchina, con il prodotto artistico, che dev'essere prevalentemente di produzione umana. Ora, se noi affidiamo i colori cangianti, ecc., al mezzo esclusivamente meccanico, l'opera come tale non c'è più. Ci sarà senz'altro la ricerca in quanto riguarda l'estetica sperimentale. Se loro del Gruppo « enne » vogliono fare questo, hanno bisogno (come ho appreso dalle discussioni avute in altre occasioni) di un maggiore corredo scientifico (ed è anche per ciò che questi nostri convegni sono importanti). Se poi loro (anche coi loro presupposti e tenendo conto di queste insidie) produrranno vere opere d'arte, tanto meglio.

Avrei piacere che la discussione fosse portata su questo canale che è molto importante anche per alcuni critici presenti.

(*) Insegnante di disegno di Liceo Scientifico in Padova.

(*) Aiuto del C.R.A.U.S. presso l'Università di Ferrara.

F. FLARER — Mi permetto di prendere la parola in funzione obiettiva, o per lo meno chiarificatrice del mio pensiero. E' evidente, a proposito di « arte » (non si può a meno di parlarne anche a proposito di queste espressioni) che vi è, non dico un contrasto, ma evidentemente una dialettica, fra il produttore ed il fruitore, dialettica di un'estrema importanza. Se volessimo teorizzare, potremmo dire che l'opera d'arte, in un certo senso, è dimostrata tale dalla recettività del fruitore. E' un paradosso, naturalmente, ma voglio dire che se noi escludiamo, come in effetti si tende ad escludere, che un'opera d'arte, incompresa ed isolata, possa essere considerata tale, cioè se noi diamo al fruitore l'importanza che deve avere e che ha, dobbiamo arrivare fino in fondo, cioè dobbiamo considerare il fruitore come elemento dialetticamente determinante dell'essenza dell'opera d'arte.

Comunque questa specie di posizione concordante o positiva fra fruitore ed operatore d'opera d'arte, ha subito nel tempo degli spostamenti di valore, tanto che, potremmo dire, oggi la tendenza dell'arte attuale, astratta, e informale, ecc., trova una carenza da parte del fruitore, una certa non so se impreparazione o inaccettazione o insensibilità, da cui deriva quella polemica (comune ma importante nel suo significato) sull'incomprensibilità che ad un certo punto s'instaura fra una produzione artistica ed un fruitore che non è in grado di accettarla.

Nella tendenza di questa produzione ad un'arte sperimentale, basata nuovamente su fenomeni che devono o possono portare al risultato estetico (lasciando ancora impregiudicato questo punto), mi pare che il problema si sposti verso il fruitore. Non è a dire che non esista un'attività creativa, evidentemente, in chi produce tali opere, ma vorrei dire che tutto è in funzione della modalità che il fruitore avrà di riceverla. Questo è molto importante, perchè quasi si arriva, con questa impostazione « meccanicistica » a valutare, a spostare la potenzialità artistica dal produttore al fruitore; diventa quasi un test dal quale il fruitore deriva la conferma della sua potenzialità o della sua capacità di personalità artistica.

Se già prima, con un certo tipo di produzione abbastanza recente, diciamo l'informale, v'era una situazione di incomprendibilità o di scarsa comprensibilità, una carenza di fruitori, quasi che non ci fosse stato un livello comune di sensibilità, di impegno, di ricerca, andiamo ora verso l'estremo con queste produzioni il cui valore interpretativo è assolutamente negato alle modalità di ricezione, alle modalità di fruizione. Il problema estetico è vieppiù risolto dall'individualità fruitrice.

Io mi sento sempre perplesso quando, continuando a parlare di « arte » e di « estetica », a poco a poco si sposta il problema dal creatore al fruitore.

E' anche vero che, forse, i termini semantici che noi adoperiamo comunemente ed ai quali abbiamo ormai adattato la nostra mentalità (pur sapendo della inadeguatezza e della rigidità delle parole) non sono i più adatti.

Comunque il fruitore diventa l'elemento determinante della validità o meno di queste strutture. Sono strutture mobili nelle quali il fruitore rientra con la sua sfumatura personale, interpretativa. Questo esisteva anche prima, sempre, di fronte a qualunque opera d'arte: non c'è dubbio che l'accettabilità o meno fa parte della personalità del fruitore come elemento di estrema importanza, com'è stato rilevato, ma mi sembra che questo fenomeno venga esasperato, ad un certo punto, fino ad uno spostamento completo nel fruitore.

Io non ho niente in contrario ad una via di questo genere. Forse sarebbe una via per stabilire un contatto popolare, universale, socialmente estremamente diffuso fra creazione, diciamo, e finalità artistica, ed eccezione, fruizione artistica.

Temo, come ho accennato, che questo spostamento sempre più assoluto verso il razionale (poichè anche queste sono costruzioni impostate esclusivamente su una struttura razionale, anche se l'opera poi sfocia nell'accezione che non è più razionale) questa esasperazione del razionale, voglio dire, possa avere, ad un certo punto, conseguenze molto più gravi di quelle che noi possiamo supporre.

Le conseguenze, del prevalere assoluto del razionale non saranno comunque pericolose, credo, nel campo dell'estetica, o della fruizione artistica, ma forse potremo diventare estremamente pericolose nel campo essenziale della conservazione dei caratteri della specie. Questo è il grido di allarme che io, come eugenetico, come biologo, mi sento di lanciare. Io non temo che il razionale entri come elemento determinante anche nel campo dell'arte, addirittura con intenzioni chiaramente definite, ma temo che se noi ci affideremo al razionale anche nel campo che ancora rappresenta una piccola ancora, che ci tiene uniti ai fattori dell'istinto e dell'intuito, demolendo anche questo legame, temo, dicevo, che la strada divenga estremamente pericolosa, se non per l'ambito estetico, artistico, comunque per la specie umana, la quale, arrivata dopo milioni di anni d'evoluzione allo stadio attuale, comincia da poche centinaia d'anni la sua fase veramente razionale, che ad un bel momento coinvolgerà in modo irreversibile forse anche proprio la propagazione della specie ed il suo stesso perdurare. Naturalmente quello che ho detto è un po' paradossale, ma voglio suonare il campanello d'allarme se, nel campo che sembrava il più lontano da un'impostazione puramente razionale, si va sempre più verso strutture le quali, create dal razionale, spostano completamente nel recettore la funzione di accezione estetica.

M. MASSIRONI (*) — C'erano alcune cose che pensavo necessario chiarire in questo momento.

Prima di tutto volevo ringraziare il dott. Bonaiuto soprattutto per la chiarezza e la semplicità con cui ha parlato delle nostre esperienze, e tanto più in questo momento in cui particolarmente da parte della critica si riprendono queste cose in una chiave ancora completamente tradizionale, senza porsi veramente i problemi di un tipo di approfondimento che questo caso richiede.

(*) Operatore del Gruppo « enne », di Padova.

Il relatore si è cioè, come si può dire, trattenuto, da certe considerazioni viscerali od intimistiche, che gran parte della critica continua a proporre, e che in fin dei conti sembrano essere le uniche cose ch'essa riesce ancora a presentare.

Ossia questa critica, che in un certo senso è isolata, intravede le cose, o le vede o le considera, e nel proprio intimo le rielabora, le ripropone, le ripresenta, e non si sa mai bene quale rapporto diretto vi sia fra questo e l'analisi esatta che se ne può fare. Si ha cioè questo isolarsi della critica da una parte e di un certo tipo di produzione dall'altra.

Una cosa che mi interessa particolarmente sarebbe veramente questo tipo di colloquio continuo fra coloro che vogliono presentare e parlare di queste cose e fra i metodi ed i problemi di chi opera in questo campo: ciò mi sembra esser uno dei problemi basilari, ed anche per questo ringrazio il dott. Bonaiuto, appunto perchè è stata la prima persona che è venuta da noi ad impostare il colloquio per cercare di chiarire queste cose, e non se le è chiarite nella sua stanza, come di solito viene fatto.

Un altro problema cui volevo riferirmi in questo momento è il rapporto diretto che si viene a stabilire fra un certo tipo di produzione, come questa, e colui che la viene ad osservare, il fruitore.

Ossia, questo tipo di colloquio stimolante, immediato, che si viene a proporre.

Ciò che ci ha interessato specialmente e soprattutto quando ci siamo accorti di un certo distacco che si veniva a stabilire fra un tipo di produzione artistica ed il modo di vedere questa produzione artistica, è stato prima di tutto il cercare di capire e di vedere da che cosa partiva il rapporto che si veniva a creare fra il prodotto ed il suo fruitore. Vale a dire, il rapporto primo, l'elemento base sui cui si stabilisce questo colloquio, è senz'altro la percezione ed i metodi di questa percezione.

Ci si viene accusando a volte, un pochino anche il prof. Flarer lo ha fatto, così, di un eccessivo razionalismo in queste cose. Noi non abbiamo minimamente paura del « razionale », e perciò non condividiamo nemmeno le sue paure per l'avvenire della specie... Quando a quell'espandersi del « razionalismo », a quel fatto del razionalismo che invade campi che il prof. Flarer diceva così particolarmente votati al sentimento od al mondo intimo, io credo che questa possa essere una situazione molto romantica, ma penso che, non so, Piero della Francesca avesse dei problemi molto razionali, che il momento « artistico » fosse in fondo proprio l'ultimo momento che gli importasse, in quella strutturazione, in quel metodo di lavoro, estremamente razionali.

Si tratta quindi di una componente la quale, credo, nell'arte c'è sempre stata e non penso che sia un fatto negativo.

Un altro fatto infine era l'appunto che faceva il dott. Genovese sul pericolo nel rapporto fra l'uomo e la macchina.

Forse non ho neanche compreso bene come egli intendesse questo pericolo: mi sembra, come il pericolo di assumere la macchina come qualche cosa che disumanizzi l'uomo.

Io penso che si possa assumere la macchina come una produzione addirittura naturale, come può essere un fiore, o qualcosa del genere: in fin dei conti sono delle produzioni che nascono così, per questa situazione naturale da cui noi veniamo fuori e di cui l'uomo è una componente, per cui la macchina finisce con l'essere un fattore tale da giungere a diventare non un elemento di « disumanizzazione », visto così, in una chiave ottocentesca di paura della macchina, ma un elemento addirittura di integrazione, di colloquio, di vera « umanizzazione » con l'ausilio della macchina. Questo, praticamente, penso sia uno dei punti principali.

- C. GENOVESE — Ritengo importante chiarire subito il problema dell'intervento della macchina, anche perchè la mia relazione parlerà proprio della macchina, vertendo sull'introduzione dei metodi matematici e macchinistici per studiare queste cose. C'è stato un equivoco. Io non temo che ci sia questo assorbimento dell'uomo nella macchina, perchè se questo succedesse realmente allora sarebbe catastrofico... Desidero precisare che la macchina, il razionalismo, debbono intervenire: la scienza si serve appunto di questi mezzi.

Ma non bisogna confondere questo intervento della macchina nello studiare, col proporre essa stessa come opera: è questo il punto su cui intervengo. Ora, prima che voi (del Gruppo « enne ») iniziaste quelle vostre ricerche in senso artistico, cioè nel 1957, ho prodotto un'opera con metodi esclusivamente razionalistici (mi dispiace di non averla qui per mostrarvela), ma l'ho prodotta non per mandarla alla Biennale di Venezia, perchè sapevo che non l'ho prodotta io (come artista) ma i calcoli probabilistici.

L'ho prodotta per studiare sull'operare artistico; mi guardo bene dal dire che quell'opera è un'opera d'arte. Eppure quell'opera fu giudicata da ben 32 esperti come valida. Se cioè vi avessi apposto (come ho fatto) uno pseudonimo, i critici d'arte, anche espertissimi, avrebbero detto: bella, quell'opera!

E l'aveva fatta la macchina, l'aveva fatta il calcolo probabilistico.

- F. FLARER — A doveroso chiarimento del mio pensiero aggiungo che non c'è niente di romantico o sentimentale nel pericolo che io prospetto, perchè non è il timore del razionale in sé, ma soltanto il timore che la vita dell'uomo porti ad un'ipertrofia, come già possiamo pensare esista, di quest'elemento, a scapito di altri elementi i quali evidentemente sono basati non sul razionale ma su fattori intuitivi o istintivi, che sono fondamentali per la conservazione della specie.

Questo non è romanticismo, ma constatazione di fatti. Qualora si arrivasse ad un'ipertrofia del razionale o ad un'esclusiva macchinizzazione, che evidentemente è la linea che il razionale ci detta per la risoluzione di tutti i nostri problemi, c'è da temere naturalmente uno, scadere o comun-

que una subordinazione delle forze intuitive ed istintive, soprattutto di quelle che sono alla base della riproduzione della specie.

Questa non continua certo per fattori razionali.

Per quanto questi vi rientrino nella specie « uomo », essi non sono soli, non sono determinanti; non possiamo certo dire che nei millenni sia stato il prevalere esclusivo o eccessivo dell'elemento razionale a continuare la specie. L'avvenire comunque chiarirà il punto interrogativo ch'io oggi pongo...

L. ANTONIAZZO — La conclusione del prof. Flarer è attendibile ed importante, ma questa situazione chesi delinea, secondo me verrà affidata a coloro che sono gli educatori, non tanto delle scuole d'arte, ma quelli che avvicinano all'arte le più larghe masse. E' in quella sede che, secondo me, le folle devono essere educate, e per questo occorre un ordinamento, una struttura scolastica, adeguata a questa grande necessità d'educazione: e mi limito solo a denunciare, a questo proposito, la scandalosa situazione dell'insegnamento artistico nelle scuole secondarie.

P. BONAIUTO — Ringrazio tutti gli intervenuti che hanno in qualche modo completato ed arricchito queste note, le quali peraltro non meritavano gli apprezzamenti di cui sono state fatte oggetto.

Ho constatato come gli interventi siano stati di due tipi: gli uni attenti soprattutto agli aspetti strutturali delle opere, tema su cui principalmente verteva la comunicazione, altri attenti invece soprattutto alle relative implicazioni estetiche o sociali.

Riguardo alla prospettiva di studio indicata dal prof. Musatti, sulla possibilità di verificare, servendosi di analoghi contesti, effetti ansiogeni in soggetti emotivamente labili od effetti percettivamente destrutturanti in soggetti schizoidi, devo dire che naturalmente, anche alla luce della letteratura sui rapporti fra percezione e personalità, essa mi sembra un'accettabilissima ipotesi di lavoro: personalmente anzi, negli scambi con alcuni membri di questi gruppi, ho avuto già occasione di proporre la realizzazione di veri e propri spazi ambientali ambigui ed incongrui (resi tali, fra l'altro, non soltanto sotto l'aspetto visivo) supponendo che quegli effetti sul singolo individuo verrebbero con ciò a potenziarsi, rispetto alla semplice visione di oggetti relativamente limitati. Gli artisti stessi mi hanno del resto riferito che da tempo pensavano a realizzazioni del genere (oppo-
nendovisi soprattutto ostacoli economici).

A titolo di osservazioni puramente indicative, molti dei giovani impegnati nell'esecuzione di queste opere riferiscono come il lavoro di messa a punto degli effetti sia particolarmente « stressante » e tensiogeno; elementi di questo genere vengono riferiti anche, durante o dopo l'osservazione, da qualche frequentatore delle mostre, e ricordo come un'amica di famiglia di alcuni esecutori, rincasata allo scopo di iniziare un periodo di convalescenza (quindi probabilmente in condizioni di particolare temporanea labilità) abbia provveduto a rimuovere dalla propria camera opere del genere nelle quali non riusciva a tollerare un certo senso di « fastidio ». Quell'ambiguità e quell'incongruità che normalmente attirano e vengono fruite esteticamente, in altre condizioni od anche contemporaneamente possono verosimilmente riuscire ingrate...

Dal pari non posso che sottoscrivere l'accostamento fatto dal prof. Canestrari con certe classiche situazioni sperimentali di tipo funzionalista, sull'ambiguità percettiva ottenuta con tecniche cinematografiche, ed a questo proposito potrei anche dire che il « designer » Bruno Munari, valendosi delle pregevoli apparecchiature dell'Istituto di Cinematografia Scientifica dell'Università di Milano, ha realizzato alcuni cortometraggi che esemplificano ambiguità e mutamenti dovuti agli effetti « moiré » od all'impiego di luci polarizzate.

Mi sembra importante pure il riferimento del prof. Canestrari a certi sforzi comuni che vengono compiuti per dare allo storico ed al critico qualche strumento in più per le sue valutazioni ed i suoi studi, onde avvicinare un migliore livello di obiettività e penetrazione nell'indagine, e di comunicabilità intersoggettiva.

Riguardo a ciò comunque, ed anche in riferimento all'intervento di Massironi (oltre che a certi cenni contenuti in alcune comunicazioni di critici), devo dire che il fatto di aver cominciato a delineare alcune caratteristiche formali non pretende di focalizzare esclusivamente su queste l'attenzione del critico, impostandone unilateralmente l'approccio all'opera d'arte: mi sono preoccupato di indicare i limiti di questa breve analisi, cui dovrebbero far seguito studi più estesi ed anche diversamente centrati.

I limiti sono dettati da esigenze metodologiche, di gradualità nell'indagine. Sappiamo che l'indagine scientifica, in arte come in ogni campo, procede per « tagli » e non può mai coprire definitivamente tutti i fenomeni ed i problemi in giuoco, un certo numero dei quali rimane sempre incontrollato, pur dislocandosi continuamente il confine fra conosciuto e non conosciuto. Tenendo presenti tali limiti si può evitare che la visuale del ricercatore e di chi con lui comunica sia essa stessa condizionata a dover rimanere miope e ristretta, mentre si impedisce che la ricchezza, la sensibilità e la raffinatezza di certa critica militante, oltre a soddisfare una necessità pratica di giudizi globali di valore sulle opere, non ci fornisca il suo prezioso apporto culturale, di osservazioni, informazioni, giudizi, proposte, ipotesi di lavoro, intuizioni fresche e geniali, e non si giovi nel medesimo tempo di qualche contributo e scambio interdisciplinare.

Riguardo ai pareri sugli aspetti estetici e sociali degli oggetti di « nuova tendenza », ricorderò come la psicologia sperimentale sia finora molto prudente nell'accollarsi giudizi del genere, impegnata com'è nell'individuazione e definizione di caratteristiche preliminari. Io stesso non ho inteso tanto dare un giudizio di valore quanto indagare alcuni fenomeni, presentare alcuni problemi e chiarire un po' di terminologia.

Riguardo agli altri interventi, sono d'accordo sul sottolineare come non sia una novità che i fatti percettivi siano alla base di fatti contenutistici in arte: basta riferirsi alle indagini di Arnheim, Metzger, Gombrich; tutta l'arte, sotto questo aspetto, meriterebbe la qualifica di « gestaltica » ed è esaminabile da un punto di vista gestaltista.

Il fatto relativamente nuovo sembra qui il desiderio di maggior consapevolezza di certe leggi della visione e l'aver eretto a sistema, nella produzione dell'opera, quegli effetti d'indeterminatezza, ambiguità, relatività, incongruità, cui si è accennato.

Peraltro qualche effetto del genere, in altri esempi storici, v'è senz'altro stato: ci sono state esperienze prodromiche, recenti o lontane, come hanno cominciato ad indicare l'Apollonio ed altri: è appunto compito dello storico fare questa ricerca.

Altre affermazioni ho l'impressione che riflettano particolari impostazioni e giudizi « a priori ». Sul timore larvato di un'invasione dell'arte da parte di soggetti creativi in senso « meccanico »: è probabile che ogni corrente artistica presupponga e rifletta attitudini e motivazioni diverse, e cambiando il punto di vista sarebbe possibile affermare che esistono « diseredati » o disadatti per l'arte « astratta » o per l'arte cosiddetta d'avanguardia (quest'ultima qualifica riflette essa stessa una particolare posizione: quella di chi considera « normale » cert'altra produzione). Nè è sufficiente costruire un pezzo meccanico qualsiasi per fare un'opera che rientri nella dinamica artistica di « nuova tendenza », così come non basta in altra sede imitare un paesaggista o abbozzare un ritratto per fare « tout court » qualcosa di valido. Il valore estetico, cioè la capacità dell'oggetto di suscitare il senso del bello, nelle diversissime sfumature che questo può avere, rientra in un altro problema.

Il critico ed il pubblico potrebbero sforzarsi caso mai di valutare (relativamente) opera per opera, di scindere produzione da produzione, di formulare giudizi di qualità, non di tendere ad accettare in blocco o rifiutare in blocco un genere, come talora si fa. D'altra parte il problema di questi giudizi è un problema che ha molti aspetti individuali, com'è stato accennato.

Ritengo siano da evitarsi certe contrapposizioni rigide fra razionalità ed affettività, nello studio del comportamento, essendo tali dicotomie il frutto di una vecchia psicologia filosofica.

Vi sono elementi intuitivi ed aspetti emotivi vivacissimi nell'attività dello scienziato così come dinamiche affettive anche profonde alla base del « culto della macchina ».

Nè parlerei di « meccanicismo » a proposito dell'arte di « nuova tendenza », basandosi essa su situazioni e leggi formali che evidenziano la mancata corrispondenza « punto a punto » fra realtà fisica e realtà fenomenica, già postulata invece dal meccanicismo associazionista (cui appunto la Gestaltpsychologie ha voluto reagire).

Riguardo al concetto di « arte meccanica », nel senso di arte che si avvale di macchine e di procedimenti meccanici, bisogna che ci rifacciamo al concetto stesso di arte, una definizione della quale può essere: produzione di situazioni stimolanti capaci di suscitare nel fruitore l'esperienza estetica. Che poi queste situazioni siano prodotte dall'uomo ma con la mediazione di uno strumento che nel caso più semplice è un pennello (se non la mano stessa che sceglie o modella) e nel caso più complesso è una serie di officine, un'industria organizzata, da un punto di vista logico è un fatto secondario.

Comprendo però come sul piano del pensiero concreto possano esservi delle difficoltà ad accettare ciò. Ciò che dovrebbe contare sotto il profilo logico potrebbe essere l'esteticità del « fenomeno » che ad una data situazione corrisponde e non tanto e non soltanto la considerazione del tipo di macchina che v'è alla base. In ogni caso occorre sempre porsi, anche per giudicare questo ultimo genere di prodotti, in un atteggiamento precipuamente estetico, « derealizzante », e non continuare e vedere questi solo come « macchine », come viene abitudinario fare a chi è inserito in certi contesti pratici. In ciò vi può essere una difficoltà ed un limite intrinseco, come accennavo e come è emerso in fondo anche dalla stessa discussione, che riprende in questa sede facili polemiche.

Il prodotto, il « fenomeno » artistico, è tuttavia logicamente sempre « umano », anche se è in rapporto ad una particolare macchina o se è costituito con la mediazione di determinate macchine, proprio in quanto è l'uomo che mette punto, programma, prevede o seleziona tali macchine ed i loro prodotti, e ne fruisce a livello fenomenico: del resto abbiamo già i casi di certe arti, come l'architettura o l'urbanistica od il cinema, dove le realizzazioni sono spesso il prodotto di una « équipe » la quale si serve di macchine anche molto complesse.

Cambiando angolazione prospettica, allargando ed arricchendo il nostro sistema di riferimento, ci può riuscire più facile accettare, ad onta di determinate abitudini cognitive, certi passaggi logici e pratici che l'ambiente ci propone: questa può essere una delle funzioni « didattiche » dell'arte contemporanea così come di ogni fatto storico.

RIASSUNTO. — La qualifica di « nuova tendenza » spontaneamente scelta dagli operatori appare la più appropriata a definire quel movimento di recente formazione nel campo dell'arte visiva il quale giunge, sviluppando un'indagine quasi sistematica, all'allestimento di situazioni che evidenziano certe leggi fondamentali della visione, tendendo alla definizione dei relativi principi operativi. L'esigenza di un adeguato approccio fenomenologico nello studio della produzione e degli effetti che intervengono nel rapporto operatore-opera fruitore, è sottolineata nella molteplicità dei suoi aspetti. Limitatamente ad alcuni problemi d'ordine strutturale nell'ambito percettivo, si precisa come condizione comune a tutta la produzione sia costituita dalla realizzazione consapevole e « programmata » di condizioni fisiche atte a correlarsi con l'indeterminatezza, l'instabilità, la relatività e conseguentemente con l'ambiguità o l'incongruità percettive: un contributo all'analisi di tali condizioni è esemplificato attraverso l'esame di alcune opere. Si sottolineano alcuni fattori di consonanza strutturale ed espressiva con fondamentali caratteristiche della società contemporanea, e si nota come un'im-

portanza del tutto secondaria vada attribuita invece a certe caratteristiche meno specifiche, come il movimento fisico, l'utilizzazione di esatte geometrie o di materiali nuovi, l'intervento motorio dell'osservatore. La considerazione dell'espressività di questo nuovo linguaggio viene impostata sia in riferimento a problemi teorici e sperimentali sia riguardo alle prospettive che si aprono sul piano operativo.

Nella discussione vengono fatti rilevare alcuni fattori condizionanti comuni giudizi, mentre emergono rispettive prese di posizione.

SUMMARY — The label « new tendency » chosen by the « operators » themselves very aptly fits to the new movement in the field of visual art they have founded. New tendency operators aim to set up perceptual situations that, according to some basic laws of perception, give way to particular visual effects; they work through a quasi-systematic research in order to establish operational rules.

This artistic trend requires an adequate phenomenological approach in the study of the relationship operator-object-observer, that must be seen from a plurality of points of view.

As about some perceptual structural problems, the lecturer shows that the very general condition underlying all the « new tendency » art production is the conscious and « programmed » realization of physical conditions allowing indeterminacy, instability, relativity and thence ambiguity and incongruity of perceptual rendering; the lecturer gives some examples of this general rule through the analysis of a few works, and stresses the structural and expressive congruency of this tendency with some basic aspects of present-day society, while quite secondary importance must be given to some aspecific characters, as physical movement, use of euclidean patterns or new materials, motor intervention of observer.

The problem of the expressivity of this new language is discussed upon an experimental as well as theoretical basis and in view of the perspectives opening at the operative level. In the following discussion between the lecturer and the audience some factors conditioning common judgements and corresponding assumptions are pointed out.

RESUME' — Le nom « nouvelle tendance », spontanément choisi par les « opérateurs » même, semble très bien indiquer le nouveau mouvement qui poursuit une recherche quasi-systématique dans le domaine de l'art. visuelle. Ils visent ainsi à définir les règles opératives de certaines effets visuels à travers l'étude de situations qui démontrent de façon particulièrement évidente les lois fondamentales de la perception.

En particulier cette tendance artistique requiert un approche phénoménologique pour analyser la relation opérateur-oeuvre-observateur à partir de plusieurs points de vue.

A' propos de certains problèmes de structure, l'auteur souligne que caractéristique commune à toute cette production artistique est la réalisation consciente et « programmée » de conditions physiques veues au niveau phénoménique avec indetermination, instabilité, relativité, et pour consequent perçues comme ambiguës et pas congrues.

L'auteur essaye de démontrer cette règle générale à traver l'analyse de quelques oeuvres, en soulignant le rapport entre certaines aspects de structure et d'expressivité d'un côté, et le caractéristiques fondamentales de la société contemporaine de l'autre côté; dans le même temps il affirme qu'il faut donner beaucoup moins d'importance à certaines aspects moins spécifiques, tels que le mouvement physique, l'utilisation de formes géométriques exactes, l'emploi de matériaux nouveaux, le mouvement de l'observateur.

Le probleme de l'expressivité de ce nouveau langage est analysé soit du point de vue expérimental et théorique, soit pour ce qui concerne les possibilités au niveau opératif. Dans la discussion avec le publique, l'auteur indique encore l'importance de certains facteurs de conditionnement tels que les jugements.

RIFERIMENTI

(1) AA. VV.: « *La ricerca estetica di gruppo* », Marcatrè, 4/5, 1964. (2) APOLLONIO, U.: « *Del fattore cinetico nell'arte contemporanea* », La Bienn. di Venezia, 42, 1961. (3) Id.: « *Struttura e forma applicata* », La Bienn. di Venezia, 43, 1961. (4) Id.: « *Ipotesi su nuove modalità creative* », *Quadrant* XIV, 1963. (5) Id.: « *La continua sperimentazione* », Marcatrè, 4/5, 1964. (6) ARGAN, G. C.: « *Arte Figurativa* », Enc. Univ. dell'arte Sansoni, Firenze, I, 1963. (7) Id.: « *Aut aut* », *Il Messaggero*, 7 VIII, 1963. (8) Id.: « *La ricerca gestaltica* », *Il Messaggero*, 24, VIII, 1963. (9) Id.: « *Forma e formazione* », *Il Messaggero*, 10, IX, 1963. (10) Id.: « *Le ragioni del gruppo* », *Il Messaggero*, 21, IX, 1963. (11) ARNHEIM, R.: « *Arte e percezione visiva* », Feltrinelli 1962. (12) Id.: « *The Gestalt Theory of Expression* », *Psychol. Rev.* 3, 1949. (13) Id.: « *From Function to Expression* », *J. Aesth. Art Crit.* 1, 1964. (14) ASSUNTO, R.: « *Critica* », Enc. Univ. Dell'Arte, Sansoni, IV, 1963. (15) Id.: « *Poetiche* », Enc. Univ. dell'Arte, Sansoni, X, 1963. (16) BECHI, E.: « *La pedagogia della Gestalt* », La nuova Italia, Firenze, 1961. (17) BERLYNE, D. E.: « *Conflict, arousal and curiosity* », McGraw-Hill,

New York. (18) Id. e coll.: « *Novelty, complexity, extrinsic motivation and the G.S.R.* », *J. exp. Psychol.* 6, 1963. (19) BERTINI, M.: « *Elementi morfologici, attitudini percettive e tratti di personalità: studio fattoriale* », *Arch. Psic. Neurol. Psych.*, I, 1963. (20) BONAIUTO, P.: « *Dinamica delle qualità fenomeniche* », *Ist. Psicol. Univ. Bologna*, in preparazione. (21) BOZZI, P.: « *Descrizioni fenomenologiche e descrizioni fisico-geometriche* », *Riv. di Psicol.*, IV, 1961. (22) BREHM, W. J., COHEN, R. A.: « *Explorations in cognitive dissonance* », Wiley & Sons, New York, 1962. (23) CALVESI, M.: « *Gruppi di opere: pitture e sculture* », *Catalogo XXXII Esp. Biennale Int. d'Arte, Venezia, 1964*. (24) CANESTRARI, R.: « *Il funzionalismo nella percezione* », *Riv. di Psicol.* III, 1955. (25) Id.: « *Studio sulle differenze individuali nella percezione di figure a grado mutevole di ambiguità* », *Atti XI Congr. Psicol. It.*, Vita e Pensiero, Milano, 1957. (26) Id.: « *Sindromi psichiatriche e rigidità percettiva* », *Riv. Sperim. Fren.*, 1, 1957. (27) Id.: « *La percezione* », in « *Questioni di Psicologia* », a cura di L. Ancona, La Scuola, Brescia, 1963. (28) Id.: « *Espressio-*

ne ed espressività», introduzione al 1° Coll. Internaz. sull'Espressione Plastica, Bologna, 1963. (29) CARDINET, J.: « Preferences esthétiques et personnalité », L'Année Psychol., 1, 1961. (30) DORFLES, G.: « Ultime tendenze nell'arte d'oggi », Feltrinelli, 1961. (31) Ia.: « Il disegno industriale e la sua estetica », Einaudi, 1963. (32) Id.: « Oltre la pittura oltre la scultura. Mostra di ricerca di arte visiva », Cat., Galleria Cadario, Milano, 1962. (33) Id.: « Simbolo comunicazione consumo », Einaudi, 1962. (34) ECO, U.: « La forma del disordine », in Almanacco Letterario, Bompiani, Milano 1962. (35) Id.: « Mostra Arte Programmata », Catalogo, 1962. (36) Id.: « Opera aperta », Bompiani, Milano, 1962. (37) EYSENCK, H. J.: « Senso e controsenso in psicologia », Ed. Universitaria, Firenze, 1961. (38) FESTINGER, L.: « A theory of cognitive dissonance », Row, Evanston, 1957. (39) GALLI, G.: « Analisi fenomenologica di alcune caratteristiche formali del cerchio e dell'eclisse », Riv. di Psicol., II, 1961. (40) GATT, G.: « La polemica gestalt », la Fiera Lett., 37, 1963. (41) Id.: « Nuova tendenza », La Fiera Lett. 4, 1964. (42) GOMBRICH C. H.: « Art and Illusion », Washington, 1960. (43) GRUPPO « Enne »: « Scritti e ipotesi di lavoro », Padova, 1963. (44) HABASQUE, G.: « Groupe de Recherches d'Art Visuel », Galerie Denise René, 1962. (45) HECKHAUSEN, H.: « Complexity in perception: phenomenal criteria and information theoretic calculus ». A note on D. E. Berlyne's « complexity effects », Canad. J. Psychol., 2, 1964. (46) HODIN, J. P.: « Le correnti e gli artistiti », Enc. Univ. dell'Arte, Sansoni, V, 1963. (47) HORNBOSTEL, E. M.: « Über optische Inversion », Psych. Forsch.; 1, 1922. (48) HUIZINGA, J.: « Homo ludens », Einaudi, 1949. (49) KAISSERLIAN, G.: « Arte sperimentale », D'Arts Agency, 3, 1964. (50) KRÉCH, D. and CRUTCHFIELD, R. S.: « Elements of Psychology », Knopf, New York, 1959. (51) KOHLER, W.: « La psicologia della Gestalt », Feltrinelli, 1960. (52) Id.: « Dynamics in Psychology », Livoright, New York, 1940. (53) Id., and WAL-LACH, H.: « Figural after effects: an investigation of visual processes », Proc. Amer. Phil. Soc., 88, 1944. (54) KOFFKA, K.: « Principles of Gestalt Psychology », Harcourt Brace, New York, 1935. (55) MARAGONI, G.: « Notizia storica » ed « Elenco delle Mostre », catalogo Mostra « nuova tendenza 2 », Fondaz. Querini Stam-

palia, Venezia, 1963. (56) METELLI, F.: « L'oggetto e i problemi della psicologia », Liviana, Padova, 1958. (57) METZGER, W.: « Gesetze des Sehens », Kramer, Frankfurt, 1953. (58) Id.: « Psychologie », Darmstadt, 1954. (59) Id.: « I fondamenti dell'esperienza estetica », Atti II. Coll. Internaz. dell'Espressione Plastica, Bologna, 1963. (60) MICHOTTE A. e coll.: « Causalité, Permanence et Réalité Phénoménale », Nauwelaerts, Paris, 1962. (61) MINGUZZI, G.: « Caratteri espressivi ed intenzionali dei movimenti: la percezione dell'attesa », Riv. di Psicol., II; 1962. (62) MINUZZO, N.: « I colcos nell'arte », L'Europeo, 52; 1963. (63) MORPURGO TAGLIABUE, G.: « L'esthétique contemporaine », Marzorati, Milano, 1960. (64) MUMFORD, L.: « Arte e Tecnica », Club degli Editori, Milano 1961. (65) MUSATTI, C.L.: « I fattori empirici nella percezione e la teoria della forma », Riv. di Psicol. IV, 1930. (66) Id.: « Forma e Assimilazione », Arch. It. di Psicol. 9, 1931. (67) NOVI, M.: « Convegno a Verrucchio. Orientamenti della critica contemporanea », Arte Figurativa, 65/66, 1963. (68) OSGOOD, C. E.: « Method and Theory in Experimental Psychology », O.U.P. New York, 1953. (69) PETTER G.: « Lo sviluppo mentale nelle ricerche di Jean Piaget », Ed. Univ., Firenze, 1960. (70) POGGIOLI, R.: « Teoria dell'arte d'avanguardia », il Mulino, Bologna, 1962. (71) PONZO, E.: « La reversione di prospettiva », Riv. di Psicol., I, 1960. (72) Id.: « Contributo allo studio della reversibilità di prospettiva: apprendimento a revertire e atteggiamento discriminativo » Riv. di Psicol., 1, 1961. (73) RAGON, M.: « Le Mouvement, créateur inépuisable de formes », La Galerie des Arts, 12, 1963. (74) RASMUSSEN, H. R.: « Art Struktur », Mc Graw, Hill, New York, 1950. (75) RAUSCH, E.: « Struktur und Metrik figural-optischer Wahrnehmung », Frankfurt, 1952. (76) RUBIN, E.: « Visuelle wahrgenommene Figuren », Kopenhagen., 1921. (77) SCHÄEFFER, P.: « L'art et les Machines », Civiltà delle macchine, 6, 1963. (78) WAETZOLDT, S.: « Automata », Enc. Univ. dell'arte, Sansoni, II, 1963. (79) WERTHEIMER, M.: « Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt », Psychol. Forsch. 4, 1923. (80) WITKIN, H. A. e coll.: « Psychological Differentiation. Studies of Development », New York, 1962. (81) WOODWORTH, R. S.: « Psychologie Expérimentale », P.U.F., Paris, 1948.