

C N R

Comitato Nazionale per le Scienze Storiche, Filosofiche e Filologiche

Linguaggi visivi Storia dell'Arte Psicologia della percezione

Prefazione di Corrado Maltese

a cura di
Luciana Cassanelli



MULTIGRAFICA EDITRICE
Roma 1988

Dall'oggetto al processo

Aspetti psicologici di alcune esperienze artistiche degli anni '60

Manfredo Massironi

Il fare estetico, come ogni tipo di comunicazione, consente di essere estremamente schematizzato nei tre passaggi obbligati, anche se non esaurienti, della catena comunicativa, e cioè l'emittente o operatore o artista da un lato, il messaggio, l'opera, l'oggetto al centro, il ricevente, il fruitore, lo spettatore dalla parte opposta.

Usiamo questo schema solo strumentalmente per aver sotto mano la relazione con l'oggetto artistico: in particolare il modo di produrlo, le scelte formali in funzione dei contenuti da veicolare, i presupposti che lo rendono necessario, le emozioni che racchiude e che deve trasmettere, il modo di sintonizzarsi con quelle emozioni, le ricerche e le innovazioni che quell'oggetto contiene, le condizioni culturali che lo hanno reso possibile, le coordinate storiche entro cui si inquadra. Si potrebbe continuare forse a lungo questo elenco di relazioni che legano da un lato l'artista e dall'altro il fruitore a quella cosa un po' feticcio, un po' merce, un po' messaggio, un po' «opera d'arte» che è l'oggetto prodotto dall'artista.

La semiotica testuale, soprattutto in ambito letterario, si pone una domanda che può risultare di un certo interesse anche dal punto di vista psicologico, oltreché logicamente da quello della critica d'arte. La domanda è la seguente: che tipo di collaborazione si aspetta lo scrittore dal lettore? (1-2) La semiotica testuale si interessa particolarmente della collaborazione linguistica, ma la cooperazione richiesta e indotta può coinvolgere altri aspetti, si può quindi riformulare la domanda nel modo seguente: che cosa l'emittente di un messaggio presuppone come sapere, come modi e tipi di reazione, come impegno cognitivo ed emotivo del ricevente — che quindi egli può considerare attivo — per integrare le informazioni necessariamente incomplete, ma, dati quei presupposti collaborativi, sostanzialmente esaurienti?

Nell'ambito delle arti visive allora risulterebbe particolarmente interessante mettere in luce l'aspetto piuttosto trascurato delle attese da parte del pittore, scultore, architetto, ecc. nei confronti del supposto, prossimo interlocutore. Le formulazioni teoriche degli artisti e l'analisi delle loro opere consentono di risalire alle ipotesi che essi hanno fatto circa le più probabili reazioni dei loro fruitori.

Reazioni intese in un duplice significato, quello immediato e a volte traumatico del primo impatto e quello, mediato da un tempo di sintonizzazione, in cui l'opera contribuisce in modo determinante e progressivo a creare il proprio destinatario.

In questa sede non è possibile recuperare le assunzioni che gli artisti, anche limitatamente alle sole avanguardie storiche, hanno fatto, per condurre i loro interlocutori ad approdare a precisi esiti cognitivi ed emotivi.

In ogni caso, pare, da una prima ricognizione, che le avanguardie del Novecento, (in ossequio ad un atteggiamento romantico, che ha continuato a permeare il mondo dell'arte ben oltre il tramonto del Romanticismo) riponessero la loro fiducia comunicativa assai più sul coinvolgimento emotivo del fruitore che non su quello cognitivo; e ciò vale

anche per quelle correnti che potremmo definire più razionaliste, come il neoplasticismo, il suprematismo, il costruttivismo, il concretismo ecc.

Ma la psicologia, come del resto la storia e la critica d'arte, si sono poco interessate di queste relazioni fra artista e pubblico, ipnotizzate come erano — e come sono — dalla fascinazione che emana (Melanie Klein insegna) l'oggetto artistico.

Infatti da un lato la psicologia dinamica ha considerato l'oggetto artistico uno degli strumenti — come il sogno, l'atto mancato, la libera associazione — mediante il quale è possibile intravedere qualche tratto dell'inconscio, e nel caso specifico dell'inconscio di quel soggetto particolarmente interessante e misterioso che è l'artista.

Dal lato opposto la psicologia sperimentale e fenomenologica ha cercato di indagare l'altro versante del rapporto oggettuale quello cioè che si instaura fra l'opera e il fruitore, e viene definito «esperienza estetica».

Lungo l'arco degli anni Sessanta, si verifica un interessante cambiamento di aspettative da parte dell'artista nei confronti del suo pubblico potenziale, e questo cambiamento è gravido di conseguenze in molte direzioni del fare artistico.

Il cambiamento consiste in questo: la collaborazione che l'operatore si aspetta o vuole indurre nel fruitore è di tipo cognitivo e non emotivo.

O meglio gli aspetti emotivi che inevitabilmente si associano ad ogni esperienza, vengono volutamente trascurati, messi tra parentesi, considerati secondari rispetto al procedere cognitivo che viene privilegiato, indagato, stimolato.

È interessante notare che ciò avviene in coincidenza temporale con l'imporsi della psicologia cognitivista; verrebbe allora da chiedersi: siamo di fronte alla forza indomstrabile dello Zeitgeist o verificiamo solo una causale coincidenza?

È tuttavia certo che tre delle più importanti correnti artistiche degli anni Sessanta presuppongono teoricamente e utilizzano concretamente la collaborazione cognitiva dei loro utenti.

Esse sono l'arte programmata o cinetica o optical, quell'ampio e composito fenomeno definito col termine di pop-art, e l'arte concettuale.

Conviene subito sottolineare che pur nell'inevitabile interrelarsi dei processi, la prima poggia principalmente sui processi percettivi, la seconda su quelli mnestici e la terza su quelli del pensiero. Riprenderemo e cercheremo di analizzare più avanti la percorribilità di questa ipotesi, perché prima è necessario chiarire la contrapposizione che nel titolo di questa comunicazione abbiamo introdotto fra «oggetto» e «processo».

È ovvio, è risaputo ed è pacifico che ogni oggetto, «artistico» o non, il quale, in qualità di stimolo entri in relazione con qualsiasi soggetto, innesca in quest'ultimo una serie di processi «bio-fisiologico-emotivo-cognitivi».

La contrapposizione di cui si parla non vuole lasciare intendere che in ambito artistico vi sia o vi sia stato qualche momento in cui l'oggetto non producesse qualche tipo di processo, o che si sia pensato di indurre processi estetico-cognitivi in assenza di qualche stimolo esterno.

Si vuole invece sottolineare che durante gli anni Sessanta alcune correnti artistiche per molti aspetti diverse in quanto ad esiti formali, si trovarono ad avere un denominatore comune circa la funzione del fruitore nel completamento dell'opera; l'opera cioè doveva coinvolgerlo coscientemente, in un processo cognitivo che di solito si svolge inconsciamente. Il «processo» non sta allora nel fatto che una veda degli stimoli e raggiunga una percezione, ma piuttosto che si veda «vedere», o che si veda «ricordare», o che si veda «pensare».

L'atto del vedere diventa così oggetto di una percezione, non la sua premessa.

Il soggetto è coinvolto in una situazione in cui non solo si instaura l'atto percettivo fino a produrre il vissuto, ma questo risultato si concretizza in modo che il soggetto non si aspetta, vale a dire che egli si accorge di registrare stimoli distali, ma nello stesso tempo si accorge, che il suo risultato percettivo è diverso e più complesso rispetto alla semplicità degli stimoli esaminati.

Sono condizioni, per certi versi simili a quelle utilizzate negli studi sperimentali sulla percezione. La mancanza di una stretta corrispondenza punto a punto tra stimoli ed esperienza viene indagata evidenziando situazioni in cui più alto è il dislivello fra i due momenti. Ma per operare un confronto bisogna che entrambi i passaggi — condizione stimolatoria ed esperienza fenomenica — siano individuati ed esperiti perché solo passando dall'uno all'altro si giunge alla definizione del problema.

Nell'ambito dell'arte optical o programmata si è fatto ampio uso di queste condizioni e sono stati ripresi e proposti, in opportune rielaborazioni, molti fenomeni studiati sperimentalmente dagli psicologi e in particolar modo da quelli gestaltisti.

Non a caso quindi la critica più decisamente avversa a questa corrente, la definisce un'estensione, a volte anche piuttosto superficiale, della psicologia sperimentale (3-5).

Fra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, si impone con notevole clamore e un'adesione che va oltre il limitato campo dell'arte, la Optical Art, che, come osserva Wade (6) ebbe un destino di meteora in quanto soffrì di un declino improvviso come la sua ascesa (7).

Senza affrontare problemi di ordine storico, vediamo attraverso le parole di Barret (8) qual'era il tipo di collaborazione e di coinvolgimento che gli operatori cinetico-visuali (come amavano definirsi) richiedevano o cercavano di indurre nel fruitore delle loro opere. «A distinctive feature of Optical art is that it relies for its effect on certain physiological processes in the eye and brain which we are not normally aware of either in ordinary vision or in looking at other works of art... Optical arts makes us aware of some of the processes involved in seeing, or rather it exploits, for artistic purposes, certain perceptual processes» (pag. 9).

«Optical art was not just new. It responded to another requirement which seemed important to the new generation: it made a direct appeal to the spectator; it involved him; called for his participation in the creation of the work. As we have seen, a substantial part of an Optical work is the product of the spectator's physiological responses» (pag. 35).

Negli scritti teorici dei vari operatori e gruppi dell'arte programmata che si riconoscono nel movimento, definito a livello internazionale «Nouvelle tendance», si ritrovano chiaramente esplicitate e articolate le argomentazioni che Barret ha sintetizzato così esaurientemente (9).

Da esse emerge la richiesta di un ampio impegno cooperativo da parte del fruitore e un ridimensionamento radicale del valore simbolico dell'oggetto artistico.

Infatti, se ciò che veniva privilegiato era il processo, mediante il quale l'osservatore attivo diventava coscientemente un anello determinante e necessario della stessa realizzazione dell'opera, ne doveva conseguire logicamente che l'oggetto singolo e irripetibile, reso vivo «dal soffio dell'arte», non era più il fulcro essenziale di quel rapporto.

Il suo valore simbolico, feticistico ed economico doveva tendere a zero, dal momento che qualsiasi ripetizione, multiplo o copia di quell'oggetto, poiché avrebbe innescato lo

stesso processo, avrebbe funzionato altrettanto bene e non vi sarebbe stata ragione per privarlo, qualora necessario, dello stato di «arte».

Furono molte le dichiarazioni e le prese di posizione in questo senso da parte degli operatori cinetico-visuali, ma logicamente non sortirono alcun effetto dal momento che si andarono a scontrare con il punto di vista di un mercato dell'arte che la pensava necessariamente in modo opposto e soprattutto era il più forte.

Una seconda conseguenza, derivante dalle scelte operate consisteva nel prevedere e ipotizzare, utopisticamente, un modo del fare artistico che non poteva e non voleva ridursi alla produzione di oggetti per il mercato d'arte, ma che essendo interessato ad individuare e utilizzare processi di conoscenza, doveva orientarsi ad immaginare nuove procedure di lavoro e di organizzazione.

Tali procedure non riuscirono mai, nonostante alcuni tentativi fatti, a trovare una articolata esplicitazione, ma rimasero congelate nell'asserzione «recherche continuelle» che accompagnava l'etichetta «Nouvelle Tendance».

Logicamente durante gli anni Sessanta si fece di tutto per mantenere le esperienze cinetico-visuali nell'ambito più tradizionale dell'arte e gli aspetti sopra esposti vennero notevolmente trascurati e sottovalutati da tutti: dal mercato per ovvie ragioni, dalla maggior parte dei critici per miopia e per asservimento, dagli storici per pigrizia.

Pochissimi sono invece gli psicologi che si sono avvicinati a queste esperienze, ma lo hanno fatto, anche se con una sottile diffidenza, con interesse e desiderio di capire e di spiegare (10-12).

Wade ad esempio, sottolinea come negli ultimi anni parecchi manuali di psicologia della percezione abbiano usato esempi di optical-art, ma non manca di sottolineare, che solo raramente, si incontrano anche analisi ed interpretazioni coerentemente centrate sui fenomeni presenti in quelle opere.

L'unica eccezione stimolante è costituita, secondo questo autore dal libro di Massaro (13). Andando però a leggere questo libro si ha l'impressione di un certo schematismo pur nella sostanziale buona volontà.

Si fa risalire solitamente alla metà del 1967 la nascita dell'«Arte Concettuale» e precisamente alla pubblicazione degli enunciati di un artista, allora quasi quarantenne: Sol Le Witt. In uno di quegli enunciati Le Witt dice che «è obiettivo dell'artista interessato all'arte concettuale rendere il suo lavoro mentalmente interessante per lo spettatore, e perciò l'artista normalmente vorrebbe che diventasse arido sul piano emotivo» (14).

Gran parte del lavoro degli artisti aderenti a questa corrente tende ad annientare progressivamente l'oggetto-opera d'arte per sostituirlo con apparati, solitamente verbali, mediante i quali «indurre a pensare un concetto» (15). Lawrence Weiner ad esempio, propone come opere degli enunciati del tipo «una turbolenza prodotta in una massa, d'acqua», oppure «un'entità indivisibile divisa, ridotta o separata», ma egli dichiara altresì che è assolutamente inessenziale che la pièce sia effettivamente realizzata da qualcuno, l'artista o chiunque altro (16).

Vengono allora prodotte un gran numero di asserzioni verbali che assumono la funzione di sollecitatori mentali, molto spesso incongruenti e indecidibili, o esplicitamente tautologici, come l'affermazione di Joseph Kosuth, che accompagna una lastra di vetro appoggiata ad un muro e che dice «Qualsiasi lastra di vetro di un metro e mezzo da appoggiare a un qualsiasi muro»; o l'opera di Le Witt che scrive «Lettere bianche» con lettere bianche.

Ma il luogo in cui si cerca di condurre la meditazione del fruitore o forse piuttosto il luogo mentale nel quale l'operatore vorrebbe che il fruitore lo accompagnasse, mediante i segnali che egli gli lancia, è il concetto di «arte».

Seguendo la classificazione di Brunner e Brown (17) constatiamo di esserci imbattuti in uno dei concetti più «disgiuntivi» che possano trovarsi fra i concetti «disgiuntivi», il che significa che gli attributi di una tale concetto determinano un confine così sfumato da non permettere mai di stabilire con sicurezza che cosa vi appartenga e cosa no.

È proprio in tale area dai margini instabili, sempre in via di ridefinizione che l'artista concettuale si colloca e — utilizzando uno strumentario non sempre di prima mano, generalmente di tipo filosofico-analitico o logico-formale — cerca di coinvolgere il suo interlocutore a porsi i suoi stessi problemi sull'arte, per condurlo alla conclusione che è arte ciò che egli (artista e fruitore) decide che sia tale. Il problema sta tutto nel gioco cooperativo mediante il quale si tenta di stabilire ciò che appartiene o potrebbe appartenere alla categoria di arte, ma senza mai dire ciò che non vi dovrebbe appartenere. Ma così facendo l'artista concettuale adotta proprio una strategia contraria a quella individuata da Brunner e Brown come più produttiva nei casi di concetti disgiuntivi, e cioè di individuare i casi negativi. Per raggiungere cioè un concetto disgiuntivo bisogna trovare i casi non appartenenti al concetto in quanto, sono questi ultimi che possono fornire indicazioni sugli attributi definienti del concetto e non i casi positivi.

Per le teorie concettualiste l'arte costituirebbe quell'insieme contenente tutti gli insiemi possibili di cose (nel senso più ampio, astratto e concreto, del termine) che qualcuno, per qualche ragione, decide che vi debbano appartenere. Qui forse sta il limite di tutta l'operazione concettuale, ma è certo che con essa si giunge alla massima destrutturazione e svalutazione dell'oggetto in cambio di un ampio ricorso al processo del pensare anche se finisce con l'essere un pensare circolare e statico.

Da ciò il largo uso di proposizioni verbali, sole o accompagnate da un segmento visivo con cui solitamente il tratto verbale entra in conflitto o in consonanza tautologica e ridondante — e quindi per certi versi, ancora conflittuale nell'esperienza del fruitore.

Se la Op-art ha avuto qualche risonanza, sia pur limitata, nell'ambito della psicologia della percezione, non ho trovato, in ambito psicologico, alcun tentativo di analisi dell'approccio concettuale, anche se penso che, dal punto di vista cognitivo, potrebbe costituire un interessante problema da affrontare.

La pop art non assume e non teorizza la negazione dell'oggetto, anzi, in un certo senso, lo esalta. E tuttavia, anche in questo caso, si tratta dell'innesto di un processo — nell'accezione che abbiamo dato precedentemente a questo termine — e il processo in questione è quello della memoria.

Il debutto della pop-art si fa risalire al 1962 che vide susseguirsi una serie di mostre di Lichtenstein, Rosenquist, Warhol, Wesselman, Indiana.

Le immagini proposte da questi artisti derivano dai pannelli pubblicitari, dai fumetti, dai prodotti di largo consumo proposti in grande quantità nei supermercati, dalle insegne stradali e dalla televisione. Sam Hunter (18) sottolinea che «tali immagini hanno particolare presa su di noi... perché sono così familiari e dotate di ubiquità».

I pop-artisti, contrariamente alle due correnti esaminate in precedenza, non hanno prodotto materiale teorico sistematico, e quando lo hanno fatto, esso ripercorreva lo stile enfatico provocatorio ed ellittico delle avanguardie storiche, specialmente dada.

Ciononostante si può individuare con sufficiente sicurezza il tipo di cooperazione che essi richiedono al loro pubblico. Essa nasce dal fatto che quel pubblico già conosce quello che gli viene mostrato, o meglio, ripresentato.

Sostanzialmente, ogni cosa che l'artista pop fa vedere, esiste anche in un diverso luogo e in un diverso momento. È un'altra cosa, ma dello stesso genere; per certi versi è la stessa cosa che sta svolgendo un'altra funzione e sta coinvolgendo qualcuno come precedentemente già aveva coinvolto lui stesso.

E se nella «funzione prima» una dichiarata sfacciataggine produce il voluto effetto comunicativo perché quello è il solo livello formale in cui esso può realizzarsi, nella «funzione seconda» la sfacciataggine viene ripresa per essere risemantizzata mediante una valorizzazione estetica che si produce solo grazie al processo del fruitore. È il fruitore-interlocutore infatti che media e mette insieme molte cose e circostanze; e cioè, il primo oggetto, il secondo oggetto che è uguale ma diverso dal primo, la sua esperienza passata e quella attuale, che inducono la diversità mediante un confronto e uno spostamento.

È proprio nello spostamento, espansione, dislocazione degli oggetti e dei significati, da un contesto ad un altro, che consiste il gioco. Esso funziona solo perché l'osservatore è costretto o si lascia coinvolgere. Ma tale coinvolgimento avviene solo in forza della memoria.

Massaro (19) propone l'opera di Lichtenstein intitolata «Cattedrale» che è un rifacimento del quadro di Monet raffigurante la cattedrale di Rouen, per far comprendere le relazioni che possono intercorrere fra percezione e memoria e fa osservare, come nel caso specifico della cattedrale di Lichtenstein, per raggiungere il percepito, siano essenziali sia lo stimolo visivo che la conoscenza dello spettatore.

Un fumetto estremamente ingrandito di Lichtenstein, così come le sue rifaciture delle opere di Picasso o di Léger, una macchina da scrivere, molle e sfatta di Oldenburg, così come il suo tubetto gigante di dentifricio, il barattolo di minestra Campbell di Warhol, così come un cartellone pubblicitario di Wesselman producono il loro effetto solo perché nella memoria di chi li guarda vi sono fumetti di dimensioni molto più contenute, macchine da scrivere rigide e funzionanti, minestre Campbell consumate ecc. Questa deformazione dimensionale e formale genera il primo impatto che, entrando in conflitto con le dimensioni e le forme di memoria, rompe la costanza dell'oggetto e di conseguenza lo pone ad una distanza, per certi versi aggressiva, e mischia la seduzione con l'oltraggio.

Di qui nascono le gustose osservazioni di Rosenberg sulle conseguenze derivanti dal proporre una fetta di torta lunga due metri (20) e qui si innesta la affermazione di Hunter per cui le opere pop «esigono da parte del pubblico attività e completamento e richiamano costantemente il loro proprio carattere come processo espressivo». È un processo che si fonda sull'ambiguità, ambiguità che non esiste di per sé nelle cose o negli stimoli, ma che è un palesarsi continuo del carattere attivo della percezione: l'ambiguità è una conseguenza dell'interazione di uno stimolo con un soggetto percipiente.

Ma dove risiede l'ambiguità delle opere pop?

Risiede in un problema che ha certamente dei risvolti psicologici curiosi: perché la stessa condizione stimolatoria per un semplice effetto di dislocamento riesce ad assumere significati così diversi?

È il soggetto che cambia quando si trova in due luoghi diversi — la galleria d'arte o il supermercato — oppure è l'oggetto che cambia subendo l'influenza del contesto con cui è collocato?

Ci si trova cioè di fronte ad un consistente effetto di campo che determina una sorta di assimilazione dell'oggetto al contesto in cui è inserito? Ma l'inducente è l'ambiente fisico che circonda la cosa o è la dimensione, il valore, il colore di memoria che si attiva nel confronto?

A conclusione di questi appunti alcuni chiarimenti:

1) Non è che il privilegiare i processi cognitivi del fruitore costituisca un'assoluta novità nella storia dell'arte; una sicura novità è l'enfasi cosciente e la volontà dichiarata di limitare a quell'aspetto la funzione delle opere proposte dalle correnti degli anni Sessanta.

2) Coinvolgimenti cognitivi coscientemente predisposti li ritroviamo in certe opere, quasi programmatiche, che hanno accompagnato la scoperta della prospettiva o, nei secoli successivi, l'uso estremo delle tecniche prospettiche come nelle anamorfosi, nelle accelerazioni o decelerazioni prospettiche usate dai quadraturisti ecc.

Ma per giungere ad epoche più vicine troviamo nel neo-impressionismo divisionista un uso deliberato, anche se strumentale, della dinamica percettiva del fruitore relativamente alla fusione cromatica.

All'interno della vasta area di possibilità espressive scoperta e snodata dalle avanguardie storiche, non pochi sono gli esempi, specie in ambito dadaista che accompagnano l'osservatore lungo cammini di cosciente impegno mentale, anche se la meta finale è ancora completamente all'interno della sfera emotiva che si raggiunge attraverso l'esoterico e il simbolico e finisce per approdare, ancora, alle spiagge del «sacro».

3) Le esperienze artistiche degli anni Sessanta come parte integrante della cultura contemporanea nella sua espressione più radicale, mettono in crisi la nozione di «arte», di «creazione», di «opera» (21) portando alle loro logiche conseguenze le premesse delle avanguardie storiche. In ciò si potrebbe vedere il concentrarsi di un'ipotesi hegeliana non a pieno formulata cioè «il programma di un'arte moderna, un'arte essenzialmente ironica, se non *critica*; che avrebbe saputo sbarazzarsi di tutti i suoi legami con il sacro» (22).

4) Al di là delle contrapposizioni capziose ed inutili proposte dalla critica e necessarie al rincorrersi delle mode su cui si basa il mercato d'arte, sembrerebbe produttivo assumere le tre correnti di cui si è parlato come un fenomeno sostanzialmente unitario. Ora che meno indispensabili sono le polemiche di confronto, sarebbe utile cercare di analizzare, con nuove categorie, le ragioni e le conseguenze di quelle scelte così decisamente orientate in direzione cognitiva. Penso che la psicologia sperimentale potrebbe giuocare un ruolo importante in questo processo di chiarimento.

5) Non dovrebbe trattarsi solo di un'analisi rinnovata di questi eventi ormai «storici», ma di un chiarimento di tipo epistemologico. È un problema quasi topografico, riguardante la definizione dei percorsi che portano ad un qualche tipo di conoscenza. La scienza sperimentale segue una norma che non ammette deroghe alle regole cumulative ed esaustive del suo metodo, inteso come strumento di lotta contro l'aleatorio. La scienza è allora garantita, ma anche condannata a studiare e ad affrontare solo settori di realtà indagabili con il metodo che si è data; ciò che ad esso sfugge può rimanere, per certi versi inesplorato. Emerge allora il significato di quel processo conoscitivo ametodologico che viene definito, in maniera ambigua col termine «arte». È un modo di aggredire quella parte del mondo che rimane impermeabile al rigoroso metodo sperimentale. È il contatto fra l'individuale e l'aleatorio sostenuto dal bisogno di raggiungere un senso. Le correnti artistiche degli anni '60 cercarono, in fondo di dirigere nuovamente il loro lavoro in questa direzione; con poco successo (a parte i guadagni del mercato), ma non per questo senza prospettive.

Note

- (1) T. DE MAURO, 1982.
- (2) U. ECO, 1979.
- (3) L. LIPPARD, 1967.
- (4) B. ROSE, 1965.
- (5) M. FAGIOLO dell'ARCO, 1965.
- (6) N.J. WADE, 1977.
- (7) «Op is a relatively modern movement in art which enjoyed a meteoric rise to popular acclaim in the 1960s and then suffered an equally spectacular decline» (pag. 41).
- (8) C. BARRET, 1971.
- (9) Per una prima verifica vedi oltre a BARRET, cit.: MASSIRONI 1964, 1973; VERGINE 1973, CAMEL 1975; MUSSA 1976.
- (10) P. BONAIUTO, 1966.
- (11) K. TAKAYOSHI, 1973, che fa riferimento in particolare alle opere di Bridget Riley.
- (12) N.W. WADE, citato.
- (13) D.W. MASSARO, 1975.
- (14) Citato in F. MENNA, 1975.
- (15) E. MIGLIORINI, 1973.
- (16) E. MIGLIORINI, citato.
- (17) J.S. BRUNER & R.W. BROWN, 1956.
- (18) S. HUNTER, 1967.
- (19) D.W. MASSARO, citato.
- (20) «Immaginare che una fetta di torta fabbricata dalla ditta Tal dei Tali, che alla vista e per il sapore sembra di gesso ed esposta in una bacheca e immaginate che accanto ci sia un manifesto in cui la torta è raffigurata con tale mielato realismo di tono e di colore da far sentire il sapore delle ciliege. Per portare avanti il gioco della torta vera che è *ersatz* e della torta dipinta che è carica dei profumi della memoria, un artista crea con la plastica o con la stoffa una fetta di torta che sembra stoffa, non torta, che non vuole dare la suggestione di nessun profumo, e che è lunga due metri. Non si tratta né di una torta vera priva delle qualità di una torta, né di una torta falsa che sembra vera. Questa «scultura» è un oggetto illusorio come il manifesto, ma siccome non crea nessuna illusione, è logicamente, proprio quello che è, cioè una realtà». H. ROSENBERG 1964, (tr.it.pp. 72-73).
- (21) H. DAMISCH, 1977.
- (22) H. DAMISCH, citato, pag. 871.

Bibliografia

- BARRET C.: *Op Art*, (London, Studio Vista 1970).
- BARRET C.: *An introduction to Optical Art*, (London, Studio Vista 1971).
- BONAIUTO P.: «Lineamenti d'indagine fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale», *Il Verri*, 22, 24 (1966).
- BRUNER J.S. & BROWN R.W.: *A Study of Thinking*, (New York, Wiley 1956), tr.it. *Il pensiero*, (Roma, Armando 1973).
- CAMEL L.: *GRAV, Groupe de recherche d'art visuel*, (Milano, Electa 1975).
- DAMISCH H.: «Arti», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1°, p. 868, (Torino, Einaudi 1977).
- DE MAURO T.: *Minisemantica*, (Bari, Laterza 1982).
- ECO U.: *Lector in fabula*, (Milano, Bompiani 1979).
- FAGIOLO dell'ARCO M.: *Rapporto 60. Le arti oggi in Italia*, (Roma, Bulzoni 1966).
- HUNTER S.: «Neorealismo, assemblage, pop art in America», in *L'Arte Moderna*, a cura di F. RUSSOLI, vol. 13, p. 121 (Milano, F.lli Fabbri 1967).

- LIPPARD L.: «Perverse Perspectives», *Art International*, 11, 28, (1967).
- MASSARO D.W.: *Experimental Psychology and Information Processing*, (Chicago Ill. Rand Mc Nally 1975).
- MASSIRONI M.: «Appunti critici sugli apporti teorici all'interno della Nuova Tendenza dal 1959 al 1964», in *Catalogo della nostra Nova Tendenciya 3*, (Tenuta alla galleria Suvremene Umjetnosti, Zagreb 1965).
- MASSIRONI M.: «Ricerche visuali», conferenza tenuta presso la Galleria Naz. d'Arte Moderna di Roma il 25 feb. 1973, raccolta nel volume *Situazioni dell'arte contemporanea*, (Roma, Librarte 1976).
- MENNA F.: «L'arte concettuale», in *L'Arte Moderna*, a cura di F. RUSSOLI, fascicolo 109. (Milano, F.lli Fabbri 1975).
- MIGLIORINI E.: «Il concettualismo», conferenza tenuta presso la Galleria Naz. d'Arte Moderna di Roma il 29 Apr. 1973, raccolta nel vol. *Situazioni dell'arte contemporanea*, (Roma, Librarte 1976).
- MUSSA I.: *Il gruppo enne*, (Roma, Bulzoni 1976).
- ROSE B.: «Beyond vertigo: optical art at the Modern», in *Art Forum* (Citato da Barret 1970).
- ROSENBERG H.: *The Anxious object*, (1964), tr.it. *L'oggetto ansioso*, (Milano, Bompiani 1967).
- TAKAYOSHI K.: «Optical Art and the Visual Effect», *Jap. Psychol. Rev.*, 16, 119 (1973).
- VERGINE L.: «L'arte cinetica in Italia», conferenza tenuta presso la Galleria Naz. d'Arte Moderna di Roma il 11 marzo 1973, raccolta nel vol. *Situazioni dell'arte contemporanea*, (Roma, Librarte 1976).
- WADE C.: «Op art and visual perception», *Perception*, 7, 21 (1978).