

Abbiamo passato in rassegna soltanto alcuni aspetti di ordine psicologico che ritroviamo nella Op Art. Sarebbe troppo lungo ricordarli tutti o passare in rassegna tutte le teorie e i moderni sviluppi della psicologia della percezione. La visione è il più complesso di tutti i sensi e quello più studiato: tuttavia la comprensione dei processi percettivi basilari è molto rudimentale. Questi artisti giocano con i meccanismi primordiali della percezione.

RENATO LAZZARI

Bibliografia degli AA. citati:

Bourdon B.: « La perception visuelle de l'espace », 1902.

Helmholtz H. von: « Physiologische Optik », 1856.

MacKay D.M.: « Interactive processes in visual perception in Sensory Communication », 1961.

Musatti C.L.: « Sui fenomeni stereocinetici », 1924.

della percezione cromatica », 1952.
Musatti L. C.: « Contributo alla teoria

Una mostra rappresenta innanzitutto se stessa e dovrebbe essere considerata per il significato autonomo delle sue proposte e il valore concreto delle opere. Ma la situazione culturale in cui si presenta questa mostra pone un problema di relazioni e di contrasti che non può essere passato sotto silenzio, soprattutto se si tiene conto della coerenza e del rigore con cui vengono perseguite da anni le esperienze artistiche qui riunite sotto il denominatore comune del movimento e che finiscono con l'assumere, implicitamente, il significato e il valore di una obiezione di fondo contro le posizioni culturalmente confuse o trasformistiche che vengono affermandosi da qualche tempo, soprattutto dall'ultima Biennale veneziana, nella cultura artistica italiana e romana in particolare. Si tratta di una curiosa operazione tendente all'incontro di un gruppo di critici e artisti marxisti, di estrazione neorealistica, con critici e artisti di diversa estrazione culturale. L'incontro si è verificato in nome di un malinteso impegno sociale dell'arte, alla quale si affida il compito di denunciare le contraddizioni e i mali della società contemporanea sulla base di convenzioni visive in cui confluiscono, mescolati insieme in dosaggi diversi, residui informali, vecchie scorie surrealistiche e frequenti ricorsi a forme naturalistiche, anche se deformate e alterate nella illusione di liberarle dalla ipotesi illustrativa: una operazione sincretistica, superficialmente eclettica, condotta non solo a spese dell'informale, ma anche dei nuovi mezzi espressivi posti in circolazione dalla « pop art », in entrambi i casi, però, attingendo al repertorio linguistico informale o pop senza averne compreso e senza accettarne tutta la complessità culturale e sociologica. Tanto più sorprende vedere insieme nei cataloghi delle esposizioni i nomi di critici di diversa o opposta estrazione culturale e osservarne gli sforzi per far convergere le rispettive posizioni su punti comuni di discussione, passando sotto silenzio tutti gli aspetti che potrebbero rinfocolare i vecchi attriti. Naturalmente, non è la rissa ideologica che si propone, ma l'esigenza della chiarezza e della coerenza, poiché è veramente difficile passar per buone, a proposito poniamo di un artista di estrazione informale, le proposizioni critiche di chi fino a ieri, anzi fino ad oggi, ha sempre negato a quella esperienza qualsiasi valore. La realtà è che, con il pretesto dell'impegno si contrabbandano ancora una volta posizioni culturali ritardatarie, di ascendenza novecentesca, o, nella migliore delle ipotesi, posizioni personalistiche, oscuri drammi privati, che

pretendono di assurgere a giudizio storico, ma in realtà denunciano soltanto il dramma patetico della loro inadeguatezza e della loro impotenza. « L'alienazione — ha scritto di recente un giovane poeta — si denuncia come dramma dell'inadeguatezza; la logorrea, il personalismo come anestesia; e lo stesso dolore è povertà, non scatto, se non capisce il mondo ».

* * *

Nonostante la pretesa di coprire per intero l'area di un'arte realistica, quelle posizioni culturali esprimono di fatto un atteggiamento evasivo di fronte al reale, in quanto non ne accettano lo scontro, ma lo smorzano mediante il diaframma di schemi ideologici aprioristici che impediscono una spregiudicata ricognizione della realtà, laddove un atteggiamento autenticamente realistico richiede invece un'aperta volontà di constatazione e di verifica analitica dei dati molteplici dell'esperienza. L'artista si trova infatti, oggi, di fronte alla realtà estremamente dinamica dell'odierna civiltà industriale e ad una modifica, nel senso di una forte accelerazione, anche dei processi con cui prendiamo coscienza della realtà in cui viviamo: l'artista finisce quindi per porsi di fronte a questa realtà, non come ad una forma statica (un soggetto che contempla un oggetto), ma come ad un complesso assai dinamico di relazioni, in cui si è tutti intimamente implicati.

L'unico impegno possibile per l'artista consiste, allora, nell'accettare con franchezza lo scontro con questa nuova realtà, senza attenuarlo o, peggio, eluderlo. Del resto, le tendenze più tipiche dell'odierno panorama artistico internazionale sono rappresentate appunto da quelle correnti, come la « Nuova Tendenza » e la « Pop Art », che mostrano di aver preso atto di questa condizione antropologica generale, caratterizzata dallo sviluppo tecnologico nelle sue dimensioni fondamentali della produzione industriale e del consumo di massa. Di fronte a questo dato fondamentale, gli artisti appartenenti a queste tendenze assumono un atteggiamento molto preciso e tanto più impegnato quanto più portato alla radicalizzazione e al non compromesso con posizioni evasivamente intermedie: nel caso della « pop art », l'ar-

tista sembra prendere atto, come di una realtà irreversibile, dell'avvento di un tipo di civiltà « eterodiretta », in cui il rapporto produzione-consumo si è definitivamente spostato a favore del secondo termine. Egli accetta perciò il confronto con l'ambiente al livello del consumo, operando una sorta di inventario dei prodotti terminali del processo tecnologico, conferendo ad essi la dignità di nuovi contenuti dell'operazione artistica e, quindi, sottoponendoli a una sorta di demistificazione e di riscatto. Nel secondo caso, nel campo cioè delle ricerche visuali e cinetiche, l'artista muove ancora una volta dalla constatazione di una carenza estetica dell'ambiente e della prevaricazione che vi subisce l'individuo. La sua risposta si situa però agli antipodi di quella del pop artist, poiché egli ritiene di poter agire sulla fase di progettazione, riqualificandone in senso estetico i procedimenti operativi. L'artista, in questo caso, intende operare non sulle cose, sui prodotti, quanto sui metodi e sugli strumenti tecnici: in un certo senso si può dire che egli non mira nemmeno a realizzare un risultato tangibile, come sono tangibili e commerciabili, allo stesso modo, un comune oggetto di consumo e un'opera d'arte, quanto a porre in evidenza un procedimento verificabile ogni momento e in ogni sua fase, e, soprattutto, trasferibile su piani diversi e di più vasta portata sociale. L'operazione artistica tende a sottrarsi perciò al processo di mercificazione tipico della società dei consumi (ipotizzando nuovi canali di divulgazione) e a restituire al progetto il valore di una attività tipicamente « autodiretta ». L'artista appartenente a queste correnti si situa perciò, pur con apporti e accenti diversi (si pensi soltanto al recupero della dimensione aleatoria accanto a quella della regola e del programma) sulla linea ideologica dei pionieri del movimento moderno, di cui ripropone l'esigenza di inserire una prospettiva umanistica nello sviluppo della tecnica moderna.

Le nuove correnti artistiche raggruppate sotto la denominazione comune di « Nuova Tendenza » (ma vedremo che vi sono in essa aspetti molteplici e notevolmente diversi) muovono quindi, così come la pop art, dalla realtà tecnologica odierna, espressa plasticamente dal panorama urbano, industriale e pubblicitario, in cui viviamo.

Esse cioè non eludono, ma prendono atto di questa nuova realtà che ha come protagonisti l'oggetto e l'immagine e che costituisce un vero e proprio spettacolo visivo ricco di una molteplicità di messaggi, di significati logici, emotivi, sim-

bolici: una realtà aggressiva e inglobante che non può essere elusa o negata, ma piuttosto indagata e compresa a fondo nei suoi elementi costitutivi, prima di poterla giudicare e se, possibile, correggere. Ma, a differenza del pop artist, che tende alla demistificazione di questa realtà mediante un processo di amplificazione grottesca o di sottolineatura ironica dell'elemento nozionale delle immagini (i simboli della pubblicità, le storie dei fumetti, ecc.), esse intendono piuttosto ridare chiarezza e vigore alla struttura fisica dell'immagine, ponendo per così dire tra parentesi il significato che essa veicola, e ricostituendo (o costituendo) il rapporto individuo ambiente sulla base di una pura relazione percettiva.

Si comprende perciò come gli artisti della Nuova Tendenza fondino i propri processi operativi sulla psicologia della visione e si inseriscano nell'ambito più vasto di un « revival puramente formale » che intende ricondurre l'immagine ai dati primi della percezione e fondare su essi un nuovo tipo di comunicazione, operante su un piano anteriore a quello concettuale e immaginativo. Gli artisti cioè rifiutano ogni comunicazione fondata su fatti narrativi o simbolici o sulla espressione di momenti soggettivi, tendendo al superamento dei modi tradizionali della pittura e della scultura per creare superfici o oggetti capaci di suscitare una reazione puramente ottico-psicologica. Lo unico elemento soggettivo, se pure può considerarsi tale, presente in queste ricerche, non è rappresentato quindi da una immagine dell'uomo e nemmeno da una analogia plastica della sua vita interiore, ma, semmai, da una analogia della sua struttura percettiva, una struttura per giunta continuamente trasformata dal panorama di immagini che ci circonda. Il background culturale da cui muovono queste tendenze è rappresentato perciò da quel punto nodale della cultura europea in cui confluiscono insieme gli apporti diversi, ma convergenti, della psicologia della forma, delle teorie critiche purvisibilistiche e della filosofia fenomenologica: un punto nodale che vede riunite queste diverse componenti culturali nella rivalutazione dei dati immediati della percezione, di cui si celebra una sorta di originarietà e di valore primario in vista di una fondazione su basi più autentiche del rapporto individuo-ambiente. Si tratta, come è noto, di una confluenza verificatasi storicamente nell'ambito della poetica di De Stijl e qualche anno più tardi nella didattica del Bauhaus, soprattutto con l'insegnamento di Moholy-Nagy e di Joseph Albers.

* * *

Gli artisti presenti in questa mostra coprono però un'area di ricerche più larga e diramata nei confronti dell'area in cui si situano le ricerche visuali pure, alle quali il Museo d'Arte Moderna di New York ha dedicato di recente un'ampia esposizione recante il titolo « The responsive Eye ». Come denominatore comune delle opere raccolte nella mostra romana si è proposto invece il fattore cinetico, in quanto si è ritenuto che questo costituisca un fondamento più largo e comprensivo del fattore puramente ottico, senso che consente di porre delle relazioni non solo orizzontali tra i fatti artistici del nostro secolo, ma anche dei rapporti verticali con non pochi precedenti storici del passato. Il movimento visualizzato ha suscitato infatti l'interesse degli artisti e inventori fin dall'antichità e, come ha ricordato di recente Apollonio, può farsi risalire fino ai congegni di Erone di Alessandria vissuto nel I secolo a.C. ed agli ordigni che in epoche diverse hanno assolto a compiti magici o rituali o mondani o di semplice curiosità, così come ad esigenze spettacolari. Ma si può dire che il problema della visualizzazione del movimento e del suo inserimento nell'opera d'arte rappresenta un problema tipico del nostro secolo, nel corso del quale esso si pone a più riprese non solo per soddisfare un'aspirazione ludica o spettacolare (questa componente tuttavia è molto spesso presente ed operante nelle ricerche cinetiche), ma anche, e direi soprattutto, da una aspirazione di natura euristica, tesa a cogliere in maniera diretta quella che si ritiene l'essenza dinamica del reale. Si tratta, naturalmente, di una aspirazione mitica, ossia della traduzione in termini di poetica e di operatività artistica di uno dei temi più frequenti della speculazione filosofica contemporanea e in particolare dell'intuizionismo bergsonian. L'idea, proposta dai teorici del cubismo, di « muoversi intorno ad un oggetto per afferrare diversi successivi aspetti che, fusi in una singola immagine, lo ricostruiscono nel tempo » riconduce infatti, direttamente a un problema posto da Bergson, allorché questi suppone di voler riprodurre su uno schermo una scena viva suggerendo come una soluzione possibile quella di scattare una serie di istantanee del soggetto e di proiettarne le immagini su uno schermo. « Questo — scrive Bergson — è il procedimento del cinematografo, e tale è la natura della nostra conoscenza (...). E' come se prendessimo delle istantanee della realtà fuggevole, e dal momento che esse caratterizzano la realtà, dobbiamo soltanto legarle ad un divenire astratto, uniforme ed invisibile, situato al fondo

del sistema della conoscenza, allo scopo di imitare ciò che vi è di caratteristico in questo medesimo divenire ».

La visualizzazione del movimento reale, proposta innanzitutto dai futuristi (da Balla, Depero e Prampolini in particolare), tende a soddisfare appunto quella aspirazione di natura euristica ed a superare alla inadeguatezza del linguaggio figurativo tradizionale, il quale può darci i momenti successivi del divenire del soggetto, ma non il processo in sé, non il movimento, che, come dice proprio Bergson, finisce con lo scivolar via attraverso gli intervalli dei singoli momenti della rappresentazione. Il movimento visualizzato assume così il significato di una analogia plastica del dinamismo segreto delle cose, caricandosi poi di altri conseguenti significati, tra cui soprattutto quello di analogia del dinamismo proprio del mondo moderno, caratterizzato dall'avvento della macchina e della tecnica. La ricerca artistica del movimento finisce così con l'identificarsi con un'arte modernamente realistica, con il « nuovo realismo », come scrive Apollinaire nel « L'Esprit Nouveau et les poètes », e come diranno più tardi Pevsner e Gabo nel loro « Manifesto realista ». Nell'ambito di queste proposte l'arte non può procedere separata dalla tecnica, ma entrambe opereranno insieme per darci un'immagine fedele e costruttiva della realtà moderna. In altre situazioni invece, il movimento è assunto con una intenzionalità contraria come pretesto per una satira antifunzionalistica ed antimacchinistica: è ciò che si verifica con il dadaismo e in particolare con Duchamp, il quale pone le premesse di quella « confusion préméditée de l'homme et de la machine », di cui parlerà più tardi André Breton, e che troverà una precisa rispondenza nelle realizzazioni di un Tinguely o di un Kramer. Altrove questa confusione premeditata tra l'uomo e la macchina (anzitutto nel balletto, da Schlemmer e da Prampolini fino alla danza con sculture cibernetiche di Schöffer) è sostituita da una contaminazione e da uno scambio tra il meccanico e l'organico, nel senso che il movimento meccanico viene assunto come una analogia del movimento organico (Calder) o addirittura come analogia dei processi di germinazione vitale (Pol Bury). Nella poetica di Nicolas Schöffer, tuttavia, la visualizzazione del movimento non ha più soltanto una fina-

lità di rappresentazione e di rispecchiamento analogico di una realtà, ma acquista il significato di proposta per una nuova costruzione della realtà, per la creazione di un nuovo spazio totale. Le realizzazioni di Schöffer, e sia pure in maniera diversa quelle di Richter e dello stesso Vasarely, implicano cioè il principio di trasferibilità dei processi formativi, sui quali sono impostate, su un piano più vasto, che va dall'architettura fino all'urbanistica: « Les principes spatiodynamiques qui déterminent les nouvelles solutions dans la sculpture — scrive infatti Schöffer — agissent aussi en matière urbanistique et architecturale. Ce n'est pas seulement l'unité architecturale qui est conçue au départ comme une sculpture, mais aussi l'ensemble de ces unités qui forment la cité. La cité se compare à un immense relief spatiodynamique, composé par des unités et des sculptures qui deviennent des éléments en hauteur et en largeur sur le terrain ». E forse il denominatore comune a tutte queste ricerche è da ritrovare appunto in questo, e cioè in una loro possibile confluenza, come elementi diversi ma tutti necessari per le potenzialità di riscatto estetico che recano in sé, nella creazione di una nuova immagine della città.

FILIBERTO MENNA