

«Interventi davanti alle opere»: la psicologia della percezione interroga l'arte astratta

MARTA PREVITI

Premessa

Su iniziativa degli psicologi Paolo Bonaiuto, Gaetano Kanizsa e Cesare Musatti, tra il 1975 e il 1976 vengono organizzati gli *Interventi davanti alle opere*, incontri tenutisi presso studi d'artista e alcune gallerie milanesi. L'indagine ha coinvolto un gruppo di lavoro costituito da percettologi, psicologi generali, psicoanalisti, storici dell'arte e artisti che, in una dimensione interdisciplinare, si sono riuniti periodicamente per problematizzare e ridefinire i paradigmi dell'osservazione e dell'interpretazione delle opere d'arte.

La psicologa Gabriella Bartoli ha ricordato in diverse occasioni l'importanza degli *Interventi davanti alle opere* (Bartoli, 1987, 2011, 2020, 2021a), sottolineando il carattere speculativo di questa iniziativa.

Quelli di allora – scrive a tal proposito Gabriella Bartoli – furono incontri di discussione molto informali, e comunque molto fecondi, nel corso dei quali ognuno dei partecipanti si esprimeva sulle opere in modo abbastanza libero, sia pur facendo ricorso alle matrici culturali di appartenenza e alle proprie competenze scientifiche e artistiche (Bartoli, 1987, pp. 676-677).

Mediante questo approccio operativo sperimentale, nel corso delle riunioni, sono state esaminate opere astratte di Xanti Schawinsky, Bruno Munari, Alberto Biasi, Nato Frascà, Carlo Nangeroni, Mario Ballocco, Augusto Garau, Fausto Cappelato, Nino Di Salvatore, Gaetano Kanizsa, Adele Plotkin e alcune opere figurative di Amedeo Tedeschi Toschi.

Come emerge dai nomi sopra citati, l'interesse degli studiosi era rivolto soprattutto alle evoluzioni dell'astrattismo geometrico dirette a recepire la *Gestalttheorie* e i fenomeni della visione.

La documentazione esaminata in questo saggio, tuttavia, riguarda i resoconti dattiloscritti degli incontri dedicati ai lavori di Xanti Schawinsky, Bruno Munari, Augusto Garau e Alberto Biasi. La scelta di soffermarsi su

questi specifici casi studio è determinata dalla disponibilità del materiale conservato presso l'Archivio Storico Alberto Biasi a Padova, da cui prende avvio la presente ricerca¹. Gli incontri considerati vedono l'avvicinarsi di commenti, suggestioni e approfondite analisi degli stessi Bonaiuto, Kanizsa e Musatti, ma anche dello storico dell'arte Luciano Caramel, degli artisti Augusto Garau, Alberto Biasi e Bruno Munari, dello psicoanalista Enzo Morpurgo, degli psicologi Gabriella Bartoli, Marco Sambin, Gianni Tibaldi e, occasionalmente, degli psicologi Paolo Bozzi e Guido Petter e degli storici dell'arte Gillo Dorfles e Alberto Veca.

Prima di entrare *in medias res*, è opportuno sottolineare che, se da un lato queste riunioni rappresentano per gli psicologi brevi «incursioni nel mondo delle immagini» (Musatti, 1976), d'altra parte essi costituiscono il risultato di una serie di mediazioni e compromessi tra le discipline coinvolte in questa trattativa, fatta di accostamenti e connessioni a tutta prima ritenute improbabili.

Benché gli interlocutori di questi intensi dialoghi siano tra i più autorevoli studiosi nel campo delle ricerche gestaltiche, tali appuntamenti si collocano nell'ambito dell'estetica psicologica, disciplina che poco più di un decennio prima Gillo Dorfles rivendicava come ancora poco conosciuta e ingiustamente osteggiata in Italia (Dorfles, 2016 [1962], p. 12). Il critico giungeva a questa conclusione nella prefazione dell'imprescindibile *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim (1954; trad. it. 1962), nella quale riconosceva, talaltro, al teorico tedesco il grande merito del primato nell'aver «compiuto un tentativo così sistematico d'applicare i principi del gestaltismo allo studio delle opere d'arte [...]», conferendo validità «universale» all'applicazione di tale metodo (Dorfles, 2016 [1962], p. 14). In questa prospettiva, gli *Interventi davanti alle opere* seguono la strada aperta da Arnheim sull'interazione sistematica tra psicologia della Gestalt e analisi delle arti visive, mettendo in luce le potenzialità di un approccio autenticamente interdisciplinare².

¹ Nel corso di un recente riordino della documentazione conservata presso l'Archivio Storico Alberto Biasi di Padova sono emersi i resoconti di questi incontri, successivamente digitalizzati e raccolti in un unico fascicolo. I fogli dattiloscritti, spillati tra loro, presentano un ottimo stato di conservazione. Tra i materiali figura anche il report degli *Interventi davanti alle opere* di Gaetano Kanizsa, che tuttavia non sarà preso in esame nella presente analisi.

² In merito a questo approccio, Dorfles scrive: «Le sue osservazioni [Arnheim] non sono mai fredde interpretazioni di dati sperimentali o applicazioni prese di peso da esami di laboratorio e trasferite ad argomenti artistici, anzi alcune delle esemplifi-

L'intersezione tra psicologia e arte ha offerto numerose occasioni di confronto anche oltre gli anni Sessanta, tra cui va certamente menzionato il 1° convegno internazionale "arte e didattica", organizzato da Umbro Apollonio lo stesso anno in cui gli viene affidato l'incarico di direttore organizzativo della XXXV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. L'evento si tiene dal 24 al 26 maggio 1970 nella prestigiosa cornice della Sala degli Specchi di Ca' Giustinian, configurandosi come un momento fondamentale per il dialogo tra le due discipline³.

Durante l'incontro, animato in sede di dibattito anche da interventi di Leonardo Mosso e Luciano Caramel, si sono alternate le relazioni di René Berger, Max Bill, Ugo La Pietra, Attilio Marcolli e Paolo Bonaiuto. Figura centrale per la feconda stagione della psicologia degli anni Settanta, quest'ultimo è tra i promotori degli *Interventi davanti alle opere*⁴.

Il presente contributo si propone di analizzare e ricostruire dinamiche e modalità operative di queste tavole rotonde – finora considerate prevalentemente nell'ambito degli studi psicologici (Bartoli, 2020) – al fine di integrarle e contestualizzarle nel panorama degli studi storico-artistici sull'arte astratta.

In particolare, attraverso l'esame dei report selezionati, l'articolo intende mettere a fuoco le divergenze metodologiche e teoriche tra psicologi, artisti e critici d'arte, evidenziando le potenzialità ma anche le criticità dell'approccio interdisciplinare emerso nel corso degli *Interventi davanti alle opere*.

Questi report, mai pubblicati in forma sistematica, già di per sé fanno emergere il ruolo e l'impegno di storici dell'arte, critici, artisti e psicologi nella progettazione di tali iniziative, dimostrando come l'apertura ai metodi scientifici sia stata un aspetto cruciale del dibattito culturale e artistico del periodo.

cazioni offerte al lettore sono vere e proprie interpretazioni, in chiave psicologica, d'opere d'arte profondamente assaporate e "intuite"» (Dorfles, 2016 [1962], pp. 13-14).

³ La rivista "La Biennale di Venezia" ha dedicato un numero monografico a queste giornate di studio (*Convegno internazionale "arte e didattica"*, 1971).

⁴ Merita di essere ricordato l'impegno di Bonaiuto nell'introduzione della disciplina "Psicologia dell'arte" al DAMS di Bologna, inaugurato per iniziativa del grecista Benedetto Marzullo il 4 gennaio 1971. Come ricorda Gabriella Bartoli, il corso venne attivato solo nel 1983 con Alessandro Serra e Stefano Ferrari, entrambi allievi di Luciano Anceschi (Bartoli, 2021a, p. 208).

Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky

Dal mese di novembre 1975 lo Studio PL di Milano presenta un ciclo di mostre di arte astratta, ospitando opere di autori che avevano lavorato nell'ambito della ricerca percettiva: Xanti Schawinsky, Bruno Munari, Augusto Garau, Nino Di Salvatore, Carlo Nangeroni e Gaetano Kanizsa. Contestualmente a queste esposizioni sono state organizzate periodiche tavole rotonde, i cui esiti sono confluiti in fascicoli resi disponibili ai visitatori della galleria⁵.

Il "manifesto programmatico" di questa iniziativa, firmato dagli psicologi, dagli storici dell'arte e dagli artisti coinvolti, sostiene «forse come insostituibile, [...] il lavoro di *équipes* formato da più specialisti. Ciascuno dei quali, di fronte alle opere, ai comportamenti, al processo creativo dell'artista, ai vari modi della fruizione, può approfondire con particolare pertinenza, anche nell'interazione con gli altri, determinati filoni, determinate competenze, portando contributi appropriati; i quali possono risultare, se tali operazioni funzionano bene, di portata anche superiore al prevedibile» (Bartoli *et al.*, 1975, p. 2).

A rafforzare ulteriormente l'efficacia di un dialogo interdisciplinare, è l'interesse degli artisti nei confronti della psicologia, maturato spesso nel corso degli studi universitari o presso le scuole di design, che univano alla conoscenza delle tecniche artistiche lo studio della fenomenologia della visione e della psicologia sperimentale.

Sulla base di queste premesse, si avviano i primi incontri, che sostanzialmente si articolano in due momenti: il primo dedicato al dialogo tra i partecipanti e il secondo rivolto alla visione diretta delle opere, mediante un'analisi fenomenologica dell'esperienza individuale di ogni studioso, per rintracciare «i processi psichici più probabili nell'osservatore» (Bartoli *et al.*, 1975, p. 3).

A seguito di questi dialoghi lo Studio PL redige dei report che consistono nella trascrizione delle registrazioni magnetofoniche, successivamente sottoposte a revisione e completate dalle immagini di riferimento.

I primi *Interventi davanti alle opere* sono dedicati all'artista svizzero Xanti Schawinsky (Basilea 1904 – Locarno 1979) e si svolgono tra la Galleria Blu

⁵ Tali informazioni si ricavano dalla presentazione dell'iniziativa, stampata dalla galleria milanese su fogli sciolti e firmata nel luglio 1975 da Gabriella Bartoli, Paolo Bonaiuto, Luciano Caramel, Nino Di Salvatore, Augusto Garau, Gaetano Kanizsa, Enzo Morpurgo, Bruno Munari, Cesare Musatti, Carlo Nangeroni, Marco Sambin e Xanti Schawinsky.

di Milano, l'11 luglio 1975, e la Galleria Spazzapan a Stresa (VCO), il 18 settembre dello stesso anno.

Nei mesi di maggio e giugno 1975, infatti, la Galleria Blu aveva organizzato una mostra sulle ricerche più recenti di Schawinsky, appartenenti ai cicli *Stereon*, *Espace* e *Sfere*, presentate in catalogo da un testo di Franco Solmi (1975a)⁶.

Le opere prese in esame dagli interlocutori di questo scambio – Paolo Bonaiuto, Gaetano Kanizsa e Marco Sambin – sono quelle realizzate tra il 1972 e il 1975, nella fase finale della produzione di Schawinsky, che morirà nel 1979.

Rispetto agli incontri successivi qui considerati, quello dedicato a Schawinsky si distingue per l'assenza della componente propriamente "artistica", dal momento che i partecipanti sono esclusivamente psicologi, circostanza che orienta in modo unidirezionale lo sviluppo delle argomentazioni. Tuttavia, tale componente è richiamata sin dall'incipit della discussione, poiché Kanizsa assume come punto di avvio un'obiezione precedentemente formulata da Dorfles, in risposta a precedenti occasioni di confronto, a testimonianza della complessità dell'approccio adottato:

Prima di iniziare, permettetemi di fare alcune brevi precisazioni sul senso che io credo si debba dare alle nostre discussioni davanti ad un'opera visuale. È una premessa che si rende necessaria perché non si ingenerino equivoci e fraintendimenti simili a quelli in cui è caduto l'amico Dorfles dopo aver partecipato alla nostra riunione precedente. Dorfles, come sapete, ci ha attribuito l'ingenuità o la presunzione di voler giudicare – attraverso una analisi basata sulle leggi della percezione – sull'efficacia estetica di un dipinto (Kanizsa, *Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky*, 1975, p. 2).

Il quesito che si pone di fronte a questa atipica formazione di studiosi è fondamentalmente uno: può rappresentare un vincolo affidarsi unicamente ai principi della percezione, come tenderebbero a fare gli psicologi, nell'affrontare o interpretare l'esperienza artistica? Gillo Dorfles, in un preliminare incontro, deve aver sollevato questa criticità, che viene risol-

⁶ Il catalogo è visibile su sito MAConDA al seguente link: <https://www.maconda.it/prodotti-di-galleria/it/Galleria+Blu/Xanti+Schawinsky/1/1120/>. Risale allo stesso anno la retrospettiva su Schawinsky allestita presso la Galleria d'Arte Moderna di Bologna (Solmi, 1975b).

ta dagli psicologi considerando le modalità espressive dell'artista come un "linguaggio", il linguaggio, appunto, della visione. Ecco allora che le conoscenze della scienza della percezione possono inserirsi per dare un contributo valido che, pur non entrando nel merito della "bellezza" o della "bruttezza" di un dipinto – valori ormai superati a questa altezza cronologica – può comunque indicare un «possibile punto di osservazione, suggerirci "cosa" guardare e "come" leggere l'opera che stiamo osservando» (Kanizsa, *Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky*, 1975, p. 2).

Il riferimento più prossimo a tale approccio operativo è certamente quello con cui Rudolf Arnheim nel 1962 aveva analizzato la celebre opera *Guernica* di Pablo Picasso, individuando codici di lettura a base percettologica complementari a quelli rintracciati da critici e storici dell'arte (Arnheim, 1962).

A partire da queste precisazioni preliminari i tre psicologi procedono all'analisi delle opere di Xanti Schawinsky, individuando in *Eclipsoid doppia* del 1972 un valido esempio da cui prendere le mosse. Costituita da coppie di circonferenze disposte in modo eccentrico l'una rispetto all'altra, l'opera si presenta come una composizione indecidibile data dall'utilizzo di colori e linee curve.

Tale creazione risente dell'interesse dell'artista per l'astrazione geometrica e l'interferenza tra colore, luce e movimento: le forme curve rappresentate in modo speculare, infatti, suggeriscono una trasformazione continua, come se esse orbitassero in uno spazio astratto. Le allusioni al dialogo tra due elementi e al concetto di dualità generano a loro volta l'immagine di "equilibrio" e la rappresentazione di un fenomeno fisico o cosmico. La «pittura pura» di Schawinsky, scrive Enrico Brenna in quegli anni, «non è più qualcosa che si appende alla parete, ma parete essa stessa» (Brenna, 1975, s.p.).

Paolo Bonaiuto individua nell'opera la presenza di cilindri contenuti uno dentro l'altro ma che risultano contrapposti tra loro. A ben vedere, però, queste figure geometriche sono prive della loro base che, per esigenza, l'osservatore semplifica, mettendo in atto il "completamento amodale" dell'immagine (Kanizsa, 1980), fenomeno che si verifica «quando, date certe condizioni, la percezione completa o, se si vuole, integra stimoli incompleti» (Argenton, 2008, p. 127).

Eclipsoid doppia è quindi un lavoro che sollecita il nostro desiderio istintivo di creare un ordine, un'omogeneità di dati visibili complessi, ulteriormente stimolato dalla tridimensionalità illusoria delle forme.

L'intuizione di Bonaiuto spinge Kanizsa a intervenire, sottolineando quanto sarebbe stata preziosa, in questo contesto, la presenza di Cesare Musatti.

Musatti, infatti, aveva approfondito a lungo lo studio dei fenomeni stereocinetici, che illustrano come, a livello percettivo, possano emergere oggetti tridimensionali in movimento dalla prolungata osservazione di figure bidimensionali in rotazione (Musatti, 1924; Zanforlin, 2017; Clara, Regolin, 2022).

Tuttavia, l'opera di Schawinsky è un olio su tela di iuta statica, che non suggerisce alcun movimento reale, ma invita piuttosto l'osservatore a muoversi davanti ad essa, interagendo per completare e integrare le forme dipinte.

Tale aspetto era stato sottolineato anche da Franco Solmi nel catalogo della mostra tenutasi nei mesi di maggio e giugno 1975 alla Galleria Blu di Milano: «L'immagine si dispone come oggetto improbabile, forma non normativa, gruppo di relazioni che suggerisce, in un processo d'aperta dialettica opera-spettatore, sempre nuovi momenti di relazione» (Solmi, 1975a, n.n.).

Marco Sambin, invece, mette in evidenza nelle opere del ciclo *Stereon* il fenomeno della "trasparenza percettiva", ottenuto sovrapponendo su uno sfondo diverse superfici a forma di parallelogramma, ciascuna di un colore differente. L'interferenza tra queste superfici crea, di conseguenza, l'illusione che alcune figure geometriche risultino "fisicamente" trasparenti.

Le intense pagine di questo dialogo testimoniano gli stimoli che le opere di Schawinsky hanno suscitato negli psicologi, tanto da portare, nella fase finale dell'incontro, il piano della narrazione a un livello di tipo interpretativo.

Il commento che sembra più significativo è quello relativo all'opera *Stereonight* (1974-1975), che secondo Bonaiuto può richiamare idealmente «"persone che marciano" [...] "tabelloni pubblicitari", e, soprattutto "quinte teatrali"» (Bonaiuto, *Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky*, 1975, p. 19).

Cimentandosi nell'analisi dei significati dell'opera, lo psicologo discute in modo sorprendentemente possibilista uno dei *topoi* più frequenti che si riscontrano ogniqualvolta un comune fruitore si trova di fronte ad un lavoro astratto: tentare di attribuire ad esso dei riferimenti realistici, nella necessità di «cogliere o porre dei nessi, delle analogie, con forme della

vita quotidiana» (Bonaiuto, *Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky*, 1975, p. 19).

Tale deduzione, generalmente condannata come ingenua all'interno del mondo dell'arte, risulta, invece, particolarmente significativa agli occhi di uno psicologo, poiché problematizza il concetto di interpretazione dell'opera, svincolandola da sovrastrutture critiche precostituite.

Infatti, questa impasse diventa per Bonaiuto un'occasione per lanciare una frecciata nei confronti della critica, rivendicando il naturale bisogno dell'uomo di approcciarsi alla realtà filtrandola attraverso il proprio vissuto e il suo personale bagaglio culturale:

Alcuni critici sogliono, per l'appunto, criticare questa attitudine dell'osservatore comune, dando di essa semplicemente una interpretazione empirista: il fruitore cioè sarebbe abituato, per una sorta di eredità lasciata dalla pittura realista, impressionista, ecc., a fare di simili riferimenti; dai quali "bisognerebbe guardarsi". Ma sta di fatto che quei significati si attuano abbastanza coercitivamente, fanno parte della genuinità del "vissuto"; il loro stesso comparire a tratti e poi scomparire, eventualmente alternandosi, ci dice che l'osservatore affronta l'opera con un bagaglio di esigenze che chiedono ed ottengono soddisfazione nella percezione; inoltre ci conferma che l'opera è vissuta come un linguaggio, come una comunicazione, magari in codice, "per enigmi", che invita a possibili interpretazioni e che accentua un proprio fascino anche attraverso questa sua enigmaticità (Bonaiuto, *Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky*, 1975, p. 19).

Interventi davanti alle opere di Bruno Munari

Il 26 settembre 1975, Paolo Bonaiuto, Luciano Caramel, Gaetano Kanizsa e Marco Sambin si ritrovano nello studio di Milano di Bruno Munari (Milano 1907 – 1998) per parlare delle sue opere, coinvolgendolo personalmente per la sua decennale esperienza anche come teorico e per il suo incarico di docente alla Scuola Politecnica di Design di Milano.

Lo storico dell'arte Caramel indirizza la conversazione sull'analisi delle opere pittoriche realizzate dal poliedrico artista nella prima metà degli anni Settanta, «infrangendo, tra l'altro, l'assoluta astinenza che si era imposto nei confronti di tele, colori e pennelli», in un vero e proprio «ritorno alla pittura» (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 2).

La ragione di questo riavvicinamento, che Munari preferisce definire "continuità di una ricerca", deriva dalla necessità di analizzare questioni

legate al colore, finalità che solo la pittura è in grado di raggiungere pienamente.

A risultare interessante nella spiegazione dell'artista sono i suoi ragionamenti che man mano dipanano le intenzioni del suo lavoro, incentrato su un ciclo di opere denominate *Colori nella Curva di Peano* (Munari, 1974; Salvadori, Zaffarano, 2023). Queste creazioni prendono il nome da Giuseppe Peano, il matematico che per primo fornì un esempio di curva in grado di riempire lo spazio in cui essa è definita, come ad esempio quello di un quadrato, fino a colorarlo completamente (fig. 1).



Fig. 1 – Bruno Munari, *I colori della curva di Peano*, 1975.
© 1975 Bruno Munari. All rights reserved to Maurizio Corraini s.r.l.

La proposta speculativa di Munari si delinea principalmente sotto il profilo puramente estetico, mediante la verifica della progressiva diminuzione della superficie delimitata che, conseguentemente, lascia in secondo piano la Curva di Peano, la quale «non ha più alcuna influenza», come riscontra Kanizsa (*Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 9). Tuttavia, Caramel sembra piuttosto affascinato dal cambio di rotta dell'artista verso la tecnica pittorica: «Gli unici mezzi possibili per realizzare quanto volevi fare, tu affermi, erano in questo caso la bidimensionalità della tela o del foglio e i colori [...]». Quindi, potremmo dire, pittura come campo [...]» (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 5). Tale aspetto è essenziale, secondo il critico, per non ridurre il lavoro di Munari a mera sperimentazione scientifica, rimettendolo quindi all'interno del proprio contesto artistico.

Rivolgendosi poi a Kanizsa, Caramel afferma: «Le opere di Munari, in definitiva, ricordiamolo, sono opere d'arte, non di scienza» (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 6).

La frequentazione da parte di Bonaiuto delle ricerche di arte cinetica e programmata lo induce a ritrovare in questi lavori una certa sistematicità legata alle sperimentazioni condotte dagli artisti cinevisuali all'inizio degli anni Sessanta (Bonaiuto, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, pp. 10-14). In particolare, egli riscontra alcuni fenomeni percettivi che attribuiscono dinamicità e attività cinetica a figure statiche, mediante l'accostamento di linee oblique poste accanto a linee rette. Tali studi derivano da precedenti intuizioni di Ernst Mach (1886), Kurt Koffka (1935) e Wolfgang Metzger (1941, 1971), alle quali si aggiungono gli esperimenti di Bonaiuto e Manfredo Massironi (1965).

Come afferma Bonaiuto,

l'osservatore è portato a compiere un intenso lavoro di classificazione degli elementi componenti e di semplificazione dell'intera tavola: si accorge del fatto che uno stesso modello si ripete, che quindi è possibile reperire un filo conduttore, uno schema. Non è un caso che ciò avvenga attraverso una successione temporale: il processo infatti corrisponde, secondo noi, all'attivazione di determinate dinamiche per le quali il soggetto viene inizialmente a subire una "saturazione di eterogeneità" [...]. È spinto a trovare un principio unificatore, un elemento-chiave che consenta di avere una visione più chiara e semplice (Bonaiuto, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 13).

Le opere di Munari diventano l'oggetto di un esercizio speculativo sempre più complesso, nel quale interviene anche Marco Sambin, rilevando la grande capacità dell'artista di dosare in modo accorto una serie di fenomeni paradigmatici delle teorie percettive, senza mai farne prevalere uno sull'altro: «Ogni elemento del gioco è come apertamente dichiarato, sta al lettore accorgersi e farsi coinvolgere dall'equilibrio sottostante...» (Sambin, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 15).

Alcune creazioni, riprende il discorso Bonaiuto, mostrano inoltre l'attenzione di Munari nei confronti delle novità scientifiche e tecnologiche, che poi l'artista reinterpreta mediante il filtro della componente estetica e ludica. Si pensi, ad esempio, a versioni serigrafiche della Curva di Peano, o ancora alle *Variazioni sul viso umano* (1964-1979) dove, attraverso diversi tipi di segni, vengono creati innumerevoli volti dalle caratteristiche uniche ed estremamente diverse tra loro:

Questo esercizio serve, a un designer grafico, per trovare l'immagine più coerente a un tema dato, ogni immagine e ogni tecnica hanno degli attributi precisi e trasmettono un dato messaggio. Un simbolo grafico per un prodotto di cosmesi non può essere uguale a uno per il carbone. Normalmente il designer grafico fa centinaia di piccoli disegni per poi sceglierne uno (Munari, 2022 [1966], p. 61).

La divergenza di vedute tra Caramel – unico storico dell'arte presente alla discussione – e gli psicologi emerge dopo il loro reiterato accostamento dell'artista alle algide strumentazioni elettroniche, che fanno storcere il naso al critico comasco: «Nonostante tutto, Munari rimane un artigiano, un fantasioso, curioso, inventivo (e divertito) artigiano» (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 18).

Il terreno di confronto appare ancora più impervio quando Caramel si rivolge a Sambin criticando come una modalità di lettura basata esclusivamente sulla ricerca di effetti percettivi possa far perdere di vista la comprensione essenziale delle opere. Al rigore scientifico, occorre pertanto affiancare un'interpretazione estetica che solo lo storico dell'arte può condurre, in ragione della sua conoscenza dell'intera attività dell'artista, tenendo presente, nel suo caso, anche la componente che hanno «la fantasia, l'intuizione, l'invenzione, il gioco» (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 22).

Ancora una volta, come durante gli *Interventi davanti alle opere* di Xanti Schawinsky, è Kanizsa a ricordare la complessità di un'iniziativa di tal genere, fondata sul dialogo interdisciplinare:

Allora, queste riunioni che noi facciamo di fronte alle opere di artisti, che senso hanno? Come ho già detto, noi non vogliamo definire qual è nel caso specifico il “quid” estetico: non facciamo dei giudizi di questo genere perché crediamo che non sia nostro compito farli (Kanizsa, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 23).

L'analisi continua, pertanto, con le *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti*, un'altra ricerca di Munari che, per la sua stessa duplice natura, ludica da un lato, concettuale dall'altro, può configurarsi come un ulteriore argomento di confronto tra gli studiosi.

I riferimenti più prossimi di questi lavori sono da ricercare per Bonaiuto nelle “soglie di leggibilità” studiate da Douglas Yeates Cornog e Clayton F. Rose (1967) o, ancora, nelle attività infantili di pseudo-scrittura.

A dimostrare, infine, l'efficacia di questo incontro interdisciplinare è l'intervento conclusivo di Caramel:

Prima ricordavo che Munari non è solo ricercatore, né lo è in modo sistematico, come “scienziato” proclive all’esattezza; dicevo infatti che in lui grande rilievo hanno la fantasia, l’invenzione, il giuoco. Ora mi sembra, per converso, necessario sottolineare che Munari non è solo fantasia, invenzione, giuoco. Accanto alle “forchette” c’è la curva di Peano. Accanto agli “alfabeti” la scienza della visione. Sono i due poli che vanno tenuti presenti. Munari, infatti, è l’uno e l’altro. Non a caso Ragghianti ha parlato di “fantasia esatta”, Eco di “forma del disordine”, Menna di “coincidenza degli opposti”. Coincidenza degli opposti, appunto: questo è Munari (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, 1975, p. 27).

Interventi davanti alle opere di Augusto Garau

Il gruppo di studiosi riunitosi il 28 novembre 1975 davanti alle opere di Augusto Garau (Bolzano 1923 – Milano 2010), presso lo Studio PL di Milano, è costituito dagli psicologi Gabriella Bartoli, Paolo Bonaiuto, Gaetano Kanizsa, Enzo Morpurgo, Guido Petter, Marco Sambin e dallo storico dell’arte Luciano Caramel, al quale si è unito, per un commento finale, Alberto Veca.

Garau ha dedicato la sua carriera a una rigorosa indagine sul colore e sui fenomeni percettivi, concentrandosi sull’analisi delle problematiche inerenti alla percezione visiva. Dagli anni Settanta, l’artista frequenta Gaetano Kanizsa e dal 1973 è docente di Teoria delle forme e del colore alla Scuola Politecnica di Design di Milano (Garau, 1984; Meneguzzo, 2014). Le sue opere sono particolarmente intriganti per gli psicologi presenti, che trovano sin dalle prime battute almeno tre questioni da affrontare: l’aspetto cromatico, il completamento amodale e la creazione di superfici anomale (Kanizsa, *Interventi davanti alle opere di Augusto Garau*, 1975, p. 3).

Ma è lo stesso Garau a fornire un esplicito riferimento dei fenomeni percettivi da lui sfruttati, veicolandoli attraverso i titoli delle sue opere che fungono da chiavi interpretative e orientano la riflessione dell’osservatore. Questi sono alcuni dei lavori sottoposti all’analisi degli studiosi: *Conflitto incerto tra chiusura e somiglianza, con trasparenza asurda* (1975), *Volontà di completamento* (1971), *Margini amodali con quadrilatero anomalo* (1975) e così via.

Per i colleghi di psicologia queste opere diventano, così, il punto di partenza per trattare numerosi fenomeni, come i cosiddetti “marginetti quasi-percettivi” (Kanizsa, 1955, 1976), che dimostrano il complesso processo

che mette in atto il nostro cervello per completare la percezione in assenza di informazioni fisiche.

Tra le sollecitazioni proposte, sembra utile citare quella dello psicoanalista Morpurgo, che rivela riluttanza nel prendere la parola in materia artistica:

Per quanto mi riguarda, in realtà, trovo un po' faticoso il parlare, non perché sia difficile esprimersi sui quadri – che mi piacciono – ma perché non so bene in che veste parlare. So che si attendono delle opinioni, delle interpretazioni, formulate da un punto di vista psicoanalitico. Ma è proprio questo ciò che non risulta particolarmente facile, per delle ragioni abbastanza evidenti: fra l'altro, lo psicoanalista il quale solitamente si trova ad interpretare disegni, è lo psicoanalista rivolto all'infanzia (Morpurgo, *Interventi davanti alle opere di Augusto Garau*, 1975, p. 24).

Le opere di Garau inducono Morpurgo a stabilire “associazioni” con oggetti reali e forme tratte dalla quotidianità, orientando il discorso verso un'altra direzione: quella della partecipazione emotiva.

Tralasciando le speculazioni psicologiche avanzate durante questa discussione, sembra in questa sede più opportuno mettere in evidenza, in ultimo, i brevi interventi di Caramel. Il critico, pur riconoscendo il valore delle questioni sollevate dai presenti, si premura di fornire essenziali informazioni relative al contesto operativo di Garau. In particolare, egli sottolinea che mettere in relazione l'artista con le esperienze cinevisuali degli anni Sessanta – così come era stato fatto da Kanizsa, Bonaiuto e Sambin – deve a sua volta tener conto delle precedenti sperimentazioni di Victor Vasarely, senza trascurare l'adesione di Garau al Movimento Arte Concreta (MAC).

In conclusione, è proprio Caramel a chiudere l'incontro:

Credo, a questo punto, che si possa concludere. Con qualche risultato, mi sembra. Sul piano metodologico, innanzi tutto grazie all'ulteriore apertura alla considerazione delle proprietà “terziarie” ed all'integrazione dei “significati” [...]. L'incontro dei vari specialisti, oltre tutto, ha contribuito a spiegare il rapporto tra la ultima attività del pittore e quanto egli ha fatto anteriormente, in modi all'apparenza difficilmente conciliabili (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Augusto Garau*, 1975, p. 36).

A margine della riunione, occorre ricordare che nel 1983 – a distanza di pochi anni dal dibattito – all'interno del catalogo della mostra *Augusto Garau. Antologica dal 1940 al 1982*, tenutasi presso la Civica Galleria d'Arte Moderna di Gallarate, furono pubblicati alcuni estratti de-

gli *Interventi davanti alle opere di Augusto Garau*. Ma soprattutto è interessante tener conto del saggio critico di Luciano Caramel, datato 1976 e pubblicato nello stesso catalogo nelle pagine immediatamente successive agli estratti. Il critico, infatti, oltre a ricostruire il percorso storico-artistico di Garau – richiamandone i modelli di riferimento, soffermandosi sull'impiego dell'obiettivo fotografico in alcune opere e sull'uso successivo dell'episcopio – nel momento in cui affronta la produzione degli anni Settanta ricorre alle deduzioni e ai suggerimenti degli psicologi, citando esplicitamente quanto affermato, ad esempio, da Bonaiuto e Kanizsa (Caramel, 1983, pp. 79-82). Lo scritto si configura così come l'esito più immediato e al contempo più compiuto di questo esperimento interdisciplinare, attestando la ricchezza speculativa di un confronto di tale natura.

Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi

Possono ritenersi inediti, rispetto agli altri, gli *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, che si tengono il 26 giugno 1976 presso lo studio padovano dell'artista. Questo incontro, di cui si conserva soltanto il testo dattiloscritto della registrazione con alcune annotazioni segnate a penna biro, è particolarmente interessante per il numero di partecipanti del mondo dell'arte coinvolti: agli psicologi Gabriella Bartoli, Paolo Bonaiuto, Guido Petter, Marco Sambin, fanno da contraltare gli storici dell'arte Luciano Caramel, Annamaria Sandonà, Alberto Veca e gli artisti Alberto Biasi (Padova 1937) e Augusto Garau.

Occorre, tuttavia, segnalare che trattandosi di materiale non pubblicato, e pertanto non soggetto a revisione da parte degli autori, contiene molte questioni non completamente sciolte e argomentate.

Il dialogo prende le mosse da una suggestione di Caramel che invita gli interlocutori ad esaminare, in via preliminare, le opere del periodo degli anni Sessanta dell'artista, per poi procedere con eventuali confronti. Bonaiuto interviene sottolineando la sua conoscenza approfondita dei lavori di questa stagione di Biasi⁷, che al tempo operava collettivamente con il Gruppo N nell'ambito del movimento delle *Nove tendenze*.

⁷ Durante gli anni Sessanta Bonaiuto ha analizzato in diverse occasioni le opere ottico-cinetiche e programmate (Bonaiuto, 1965, 1966).

L'interesse di Bonaiuto per la psicologia dell'arte era nato d'altronde, come ricorda in un'intervista Manfredo Massironi, nel 1964, dopo la visione delle opere degli artisti cinetici:

fu quella Biennale [1964], se vogliamo, ad aprire una nuova fase di incontro con la psicologia. Bonaiuto, allievo di Canestrari e che in quegli anni insegnava a Bologna, in visita alla Biennale, rimase colpito dal fatto che certe ricerche viste lì, in particolare quelle del nostro gruppo, fossero le stesse che venivano fatte in psicologia e di ritorno dalla Biennale si fermò a casa mia (Massironi, 2007, p. 12).

Risale, pertanto, alla XXXII Biennale di Venezia del 1964 il primo fortunato incontro tra Massironi e Bonaiuto, che ha segnato un momento decisivo per l'artista padovano, a seguito del quale intraprenderà la carriera accademica in Psicologia generale⁸.

Tornando alle opere di Biasi, un elemento che sembra porsi in primo piano nella riflessione di Bonaiuto è la presenza frequente dell'effetto *moiré* (fig. 2), termine utilizzato principalmente in tipografia e nell'industria tessile per definire un tipo di stoffa con effetti cangianti ma che trova nell'indeterminatezza di alcuni cicli di opere dell'artista una precisa applicazione (Pierre, 2022).

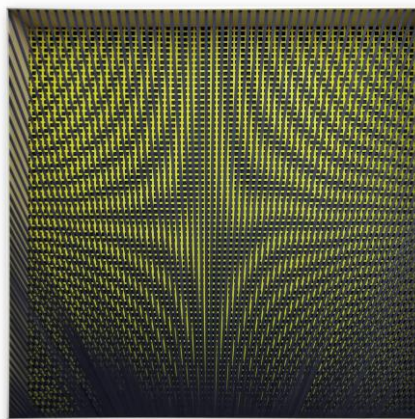


Fig. 2 – Alberto Biasi, *Geometric Transformation*, 1960.
Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi.

⁸ Dell'argomento si sono occupati Guido Bartorelli (2022, pp. 118-127) e Giovanni Bianchi (2022, pp. 166-171). Per uno studio approfondito sui rapporti del Gruppo N con gli psicologi della percezione si veda Bartorelli *et al.*, 2022.

Sambin, a tal proposito, ricorda la linea di ricerca dell'artista venezuelano Jesús-Rafael Soto, le cui opere erano state esposte a Venezia nel 1964, alla stessa Biennale in cui era presente anche il Gruppo N. I suoi lavori, ammette lo psicologo, avevano messo «abbastanza in crisi alcuni criteri di spiegazione della teoria della Gestalt» (Sambin, *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, 1976, p. 3), costringendo a cercare soluzioni interpretative al di fuori delle questioni fenomenologiche. Nel tentativo di capire come questi artisti siano giunti a ottenere empiricamente gli effetti del *moiré*, dati dall'interferenza delle forme, Sambin riferisce di aver fatto un esperimento con due retini, sovrapponendoli ad una certa distanza l'uno dall'altro e muovendoli con la mano.

Le opere presenti nello studio di Biasi attirano l'attenzione soprattutto di Bonaiuto, che conduce un'analisi delle sperimentazioni appartenenti al ciclo dei *Rilevi ottico-dinamici*. Questi lavori, infatti, costituiti da stringhe in PVC disposte a raggiera, sono caratterizzati da strutture radiali interferenti fra loro che offrono l'immagine visiva di orbite in movimento intorno a un nucleo centrale.

Il tema della centralità, sollevato anche da Caramel, invita ad intervenire nella discussione lo stesso Biasi, che fornisce una serie di importanti informazioni, utili anche a precisare il suo rapporto con gli artisti cinevisuali coevi.

Devo premettere che di Yvaral, con il quale ero in contatto perché in quegli anni, come gruppo enne, ho contribuito a far conoscere le opere di tutto il GRAV, conoscevo fino al 1962 i "piani-spazio", che non affrontavano ancora il problema dell'interferenza ottico-dinamica fra strutture lineari simili o dissimili sovrapposte. Del lavoro di Wilding, che invece sembra operasse da tempo in questa direzione, ho avuto modo di conoscere alcune opere solo nel 1963 alla NT 2 di Zagabria. Al contrario, proprio per una analisi critica e storica dell'argomento è utile sapere che la curiosità a ricerche nella direzione delle stratificazioni, delle trame e delle interferenze, è stata in parte suscitata dalla visione di un'opera di Soto probabilmente alla Biennale di Venezia del 1958 (Biasi, *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, 1976, p. 8).

L'intervento di Biasi offre alla discussione nuovi elementi per comprendere il suo approccio operativo, spesso orientato alla creazione di forme riconoscibili che, attraverso processi di espansione o contrazione, si mostrano agli occhi attenti dell'osservatore. Questo aspetto emerge chiaramente in opere come *Dinamica visiva* del 1961 (fig. 3), dove è possibile scorgere forme sempre diverse che la mente riconduce a figure familiari,

come una farfalla, un occhio o un nucleo atomico. L'oggetto riconosciuto, come sottolinea Veca, diventa quindi una sorta di «ancora di salvataggio» per l'osservatore (Veca, *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, 1976, p. 11).



Fig. 3 – Alberto Biasi, *Dinamica visiva*, 1961.
Courtesy Archivio Storico Alberto Biasi.

Queste opere, nota tuttavia Gabriella Bartoli, non evocano soltanto un movimento virtuale, come dimostra l'opera *Light prisms* (1962), in cui coesistono luce e movimento reale. Dal punto di vista psicoanalitico, secondo Bartoli, questo genere di creazioni può essere interpretato come il tentativo di ricreare nell'opera un oggetto reale, o immaginato a livello inconscio.

Tra le opere viene presa in considerazione anche *Strutturazione cinetica* (o *dinamica*), pannello realizzato da Biasi e Massironi nel 1964 su commissione della ditta Magneti Marelli.

In sintesi, come spiega lo stesso Biasi, era stato richiesto agli artisti di creare un'opera per dimostrare il funzionamento di una televisione a circuito chiuso a colori da presentare alla Fiera Campionaria di Milano di quell'anno. Realizzando diciannove dischi bicolori secondo il simbolo del Tao, i due avevano posto degli elettromotori sul retro della tavola, facendo così ruotare in moto eccentrico i tondi, che di conseguenza cambiavano ininterrottamente la posizione.

Su quest'opera Gabriella Bartoli dà un giudizio ben preciso: «Ecco a me colpisce in particolare proprio questa tensione tra il tentativo di avvicinamento e le forze così che tendono invece ad allontanare soprattutto i dischi. Questo mi provoca un effetto abbastanza ansiogeno però per ora non saprei andare oltre» (Bartoli, *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, 1976, p. 18).

Ma in generale, la questione che sembra arrovellare maggiormente gli interlocutori di questa discussione è l'evoluzione del linguaggio di Biasi dalle prime sperimentazioni degli anni Sessanta alle ricerche degli anni Settanta, come i *Politipi*, in cui l'artista approfitta delle proprietà plastiche del PVC per sottoporre le lamelle a torsioni che generano configurazioni e cangiantismi coloristici sempre diversi⁹. Dopo un susseguirsi di confronti e paragoni tra le opere, la conclusione più lineare, citando Caramel, è quella di riconoscere che le soluzioni degli anni Settanta non hanno più «il carattere rivoluzionario di rottura [...]» che avevano negli anni Sessanta, dimostrando «la consonanza del Biasi di oggi con la situazione di oggi così come il Biasi di allora era consono con la situazione [...]» di quegli anni (Caramel, *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, 1976, p. 21).

Dopo questo incontro, un saggio di Gabriella Bartoli viene pubblicato tra i testi del catalogo della mostra personale di Alberto Biasi al Padiglione d'Arte Contemporanea di Parco Massari a Ferrara (1976), offrendosi come uno tra i primi risultati di questi importanti e necessari confronti. Al suo interno, si legge: «Cesare Musatti, nei nostri "Incontri davanti alle opere" ha peraltro suggerito di considerare l'opera d'arte come l'espressione della complessa realtà psichica dell'artista, a guisa di un "autoritratto"» (Bartoli, 1976, s.p., 2021b, pp. 65-71).

Conclusioni

Gli *Interventi davanti alle opere*, in definitiva, sono un esempio virtuoso di come un approccio interdisciplinare possa contribuire a mettere a punto valide strategie operative per l'analisi dell'opera d'arte. Il carattere sperimentale di queste tavole rotonde emerge con chiarezza tanto dal confronto tra studiosi provenienti da ambiti disciplinari differenti, quanto dalla scelta metodologica di fondare l'intero esercizio speculativo su un dialogo diretto, rigorosamente in presenza e privo del ricorso a strumen-

⁹ Per l'intera produzione artistica di Alberto Biasi si veda Meneguzzo, 2013.

ti di consultazione. Tale impostazione, lungi dall'essere un limite, ha favorito una messa alla prova delle categorie interpretative di ciascun partecipante, rendendo visibili presupposti teorici, impliciti metodologici e punti di frizione tra saperi diversi.

Come evidenziato dall'analisi dei report, il dialogo tra psicologi, artisti e critici non è stato tuttavia sempre lineare. Gli storici dell'arte hanno spesso rivendicato la centralità di un'interpretazione estetica fondata sulla conoscenza dell'intero percorso artistico degli autori, opponendosi a letture che rischiavano di ridurre l'opera a un mero campo di applicazione di leggi percettive generali. Gli psicologi, dal canto loro, hanno talvolta mostrato la tendenza a ricondurre le opere a esemplificazioni di principi della visione, trascurando le intenzioni poetiche, le scelte formali consapevoli e la dimensione storica della pratica artistica. Se da un lato questo scontro di prospettive ha reso il confronto talora problematico, dall'altro esso ha avuto il merito di mettere in luce la complessità irriducibile dell'opera d'arte, che si sottrae a ogni riduzione univoca e richiede un approccio plurale, capace di integrare competenze e livelli di analisi differenti.

Le discussioni, inoltre, rivelano differenti modalità interpretative adottate dagli interlocutori nei confronti dell'oggetto artistico, facendo emergere l'importanza di sospendere pregiudizi e convinzioni "del mestiere", superando eventuali incomprensioni e malintesi a favore di un dialogo autenticamente costruttivo e fecondo.

Le opere d'arte astratta, il cui rapporto con il fruitore risulta ulteriormente complesso, si offrono come un emblematico banco di prova per dimostrare come gli studi storico-sociali, psicologico-percettivi, psicanalitici e neuroscientifici possano fornire chiavi di lettura inedite e stimolanti.

Inserite nel quadro delle riflessioni sugli sviluppi dell'arte astratta in Italia durante l'intensa "stagione di riflessione" degli anni Settanta, queste pratiche di analisi testimoniano infine la necessità di individuare paradigmi interpretativi diversificati per comprendere le esperienze artistiche di quel periodo.

La ricerca di nuove prospettive capaci di restituire la complessità del reale nella lettura delle opere rende gli *Interventi davanti alle opere* un caso di studio emblematico per ripensare i criteri di giudizio della critica contemporanea, in un contesto in cui permane ancora, talvolta in modo irrisolto, la dicotomia tra *humanities* e *sciences*. Proprio nel superamento di tale frattura risiede forse una delle eredità più attuali e feconde di questa esperienza.

Bibliografia

Argenton, A. (2008), *Arte e espressione. Studi e ricerche di psicologia dell'arte*, Il Poligrafo, Padova.

Arnheim, R. (1962), *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*, University of California Press, Berkley.

Bartoli, G. (1987), *Esempi e criteri di esame dell'opera d'arte nell'approccio psicodinamico*, in Accerboni A. M. (a cura di), *La cultura psicoanalitica. Atti del Convegno*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, pp. 675-701.

Bartoli, G. (2011), *Alcuni meccanismi cognitivi tra psicologia, arte e psicoanalisi*, "Rivista di Estetica", n. 48, pp. 13-35. DOI: 10.4000/estetica.1530.

Bartoli, G. (2020), *Arte, estetica e psicologia: un triangolo problematico*, "Giornale italiano di psicologia", a. XLVII, n. 1, marzo, pp. 107-112. DOI: 10.1421/96591.

Bartoli, G. (2021a), *Psicologia, arte, attività espressive*, "Ricerche di psicologia", n.s., a. XLIV, n. 2, pp. 203-215. DOI: 10.3280/rip2021oa12607.

Bartoli, G. (2021b), s.t., in Bartorelli, G., Previti, M. (a cura di), *Alberto Biasi. Antologia critica 1965-2021*, Cleup, Padova, pp. 65-71.

Bartoli, G. et al. (1975), *Incontri davanti alle opere. Presentazione di un'iniziativa di ricerca sul linguaggio artistico*, s.e. [Studio PL], s.l. [Milano].

Bartoli, G., Biasi, A., Bonaiuto, P., Caramel, L., Garau, A., Petter, G., Sambin, M., Sandonà, A., Veca, A., (1976), *Interventi davanti alle opere di Alberto Biasi*, documento dattiloscritto conservato presso l'Archivio Storico Alberto Biasi, Padova.

Bartoli, G., Bonaiuto, P., Caramel, L., Kanizsa, G., Morpurgo, E., Petter, G., Sambin, M., Veca, A. (1976), *Interventi davanti alle opere di Augusto Garau*, s.e., [Studio PL], s.l. [Milano].

Bartorelli, G. et al. (a cura di) (2022), *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Bartorelli, G. (2022), *Il Gruppo N e la psicologia della Gestalt*, in Bartorelli, G. et al., pp. 118-127.

Bianchi, G. (2022), *Umbro Apollonio: un critico militante all'ateneo di Padova*, in Bartorelli, G. et al. (2022), pp. 166-171.

Bonaiuto, P. (1965), *Analisi di opere di «Nuova Tendenza»*, "Arte Sintesi", n. 9-10, pp. 1-28.

Bonaiuto, P. (1966), *Lineamenti d'indagine fenomenologica sperimentale in rapporto con problemi ed esperienze della progettazione visuale*, "Il Verri", n. 22, pp. 24-65.

Bonaiuto, P., Caramel, L., Kanizsa, G., Sambin, M., Munari, B. (1975), *Interventi davanti alle opere di Bruno Munari*, s.e., [Studio PL], s.l. [Milano].

Bonaiuto, P., Kanizsa, G., Sambin, M. (1975), *Interventi davanti alle opere di Xanti Schawinsky*, s.e., [Studio PL], s.l. [Milano].

Brenna, E. (1975), s.t., in *Xanti Schawinsky*, s.e., Milano.

Caramel, L. (1983), *Augusto Garau*, in Barletta R. (a cura di), *Augusto Garau. Antologica dal 1940 al 1982*, Civica Galleria d'Arte Moderna, Gallarate, pp. 79-82.

Clara, E., Regolin, L. (2022), *Scimmie, polli e pittori. Le illusioni stereocinetiche di Benussi-Musatti cent'anni dopo*, in Bartorelli et al. (2022), pp. 24-29.

Convegno internazionale "arte e didattica" (1971), "La Biennale di Venezia", n. 67-68, dicembre.

Dorfles, G. (2016) [1962], *Prefazione*, in Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, trad. it. di G. Dorfles, Feltrinelli, Milano (1^a ed. 1954), pp. 11-17.

Garau, A. (1984), *Le armonie del colore*, prefazione di Arnheim, R., Feltrinelli, Milano.

Kanizsa, G. (1955), *Margini quasi-percettivi in campi con stimolazione omogenea*, "Rivista di Psicologia", a. XLIX, pp. 7-30.

Kanizsa, G. (1976), *Subjective contours*, "Scientific American", a. CCXXXIV, n. 4, pp. 48-53.

Kanizsa, G. (1980), *Grammatica del vedere*, il Mulino, Bologna.

Koffka, K. (1935), *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt-Brace and World, New York.

Mach, E. (1886), *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Gustav Fischer Verlag, Stuttgart.

Massironi, M. (2007), *Intervista a Manfredo Massironi*, in Bianchi, I., Savardi, U. (a cura di), *Manfredo Massironi. Ricerca visiva e arte. Arte e ricerca visiva*, D'Ambrosio, Milano, pp. 8-15.

Meneguzzo, M. (2014, a cura di), *Augusto Garau. Ambigue trasparenze*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Metelli, F. (1974a), *Achromatic color conditions in the perception of transparency*, in Macleod, R. B., Pick, H. L. (edited by), *Perception*, Cornell University Press, Ithaca (NY), pp. 95-116.

Metelli, F. (1974b), *The Perception of Transparency*, "Scientific American", vol. 230, n. 4, pp. 90-98.

Metzger, W. (1941), *Psychologie: die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*, Leipzig, Steinkopff, Dresden.

Metzger, W. (1971), *I fondamenti della psicologia della Gestalt*, a cura di Kanizsa, G., Giunti Barbera, Firenze.

Munari, B. (2022) [1966], *Arte come mestiere*, Laterza, Milano.

Munari, B. (1974), *Curva di Peano*, invito della mostra (Brescia, Galleria Sincron).

Musatti, C. L. (1924), *Sui fenomeni stereocinetici*, "Archivio Italiano di Psicologia", a. III, pp. 105-120.

Musatti, C. L. (1976), *Riflessioni sul pensiero psicoanalitico e incursioni nel mondo delle immagini*, Boringhieri, Torino.

Pierre, A. (2022), *Magic moirés: Gerald Oster et l'art des moirages*, Éditions Macula, Paris.

Rose, F., Cornog, D. (1967), *Legibility of Alphanumeric Characters and Other Symbols. II. A Reference Handbook*, Department of commerce, National Bureau of Standards, Washington.

Salvadori, A., Zaffarano, L., (2023), *Bruno Munari. La leggerezza dell'arte*, Edizioni E.ART.H., Verona.

Solmi, F. (1975a), *s.t.*, in *Xanti Schawinsky*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Blu, maggio-giugno), s.e., Milano.

Solmi, F. (1975b, a cura di), *Xanti Schawinsky*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1 maggio-8 giugno), Comune di Bologna – Bauhaus-Archiv, Grafis, Berlino, Bologna.

Zanforlin, M. (2017), *Stereokinetik phenomena*, in Shapiro A., Todorović D. (edited by), *The Oxford Compendium of Visual Illusions*, Oxford University Press, Oxford, pp. 597-600.

Abstract

Il contributo analizza gli Interventi davanti alle opere, una serie di tavole rotonde organizzate tra il 1975 e il 1976 su iniziativa degli psicologi Paolo Bonaiuto, Gaetano Kanizsa e Cesare Musatti. Durante queste sessioni, gli storici dell'arte e critici Luciano Caramel, Gillo Dorfles e Alberto Veca collaborarono con psicologi e artisti per ridefinire nuovi paradigmi di riferimento e individuare modalità operative valide per l'interpretazione di opere di matrice astratto-geometrica, secondo una prospettiva interdisciplinare. La ricerca esamina i report redatti durante gli incontri dedicati ai lavori di Xanti Schawinsky, Bruno Munari, Augusto Garau e Alberto Biasi (inedito). Dallo studio emerge chiaramente il grande fermento intellettuale del decennio, ma soprattutto il ruolo cruciale e l'impegno congiunto di storici dell'arte, critici, artisti e psicologi nel perseguimento di tali iniziative. Si sottolinea, inoltre, come la ricerca interdisciplinare rappresentasse un elemento centrale, benché complesso e problematico, nel dibattito culturale e artistico del periodo.

PAROLE-CHIAVE: Arte astratto-geometrica; Psicologia dell'arte; Interdisciplinarietà; Critica d'arte; Anni Settanta.

This contribution examines "Interventi davanti alle opere", a series of round-table discussions held between 1975 and 1976 at the initiative of psychologists Paolo Bonaiuto, Gaetano Kanizsa, and Cesare Musatti. These meetings brought together art historians and critics – Luciano Caramel, Gillo Dorfles, and Alberto Veca – with psychologists and artists in an effort to redefine interpretative frameworks and develop operational methodologies for the analysis of abstract-geometric artworks from an interdisciplinary perspective.

The research focuses on the reports produced during sessions dedicated to the works of Xanti Schawinsky, Bruno Munari, Augusto Garau, and Alberto Biasi (unpublished). The study highlights the intense intellectual vitality of the decade and, above all, the pivotal role played by the collaborative engagement of art historians, critics, artists, and psychologists. It further underscores how interdisciplinary research, despite its complexity and inherent challenges, constituted a central component of the cultural and artistic debate of the period.

KEYWORDS: Abstract-geometric art; Psychology of art; Interdisciplinarity; Art criticism; The 1970.

marta.previti@unipd.it

Copyright © 2024 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY-NC-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>