

La figura di Manfredo Massironi

Ivana Bianchi

**Dipartimento di Studi Umanistici,
Università di Macerata**

Prologo

Nel 1964 Gillo Dorfles chiude il breve scritto *La crisi dell'Informale e le Nuove Tendenze* (espressione sotto la quale, a grandi linee, possiamo far confluire le opere di ricerca visuale degli anni sessanta e altri-menti note come arte gestaltica, programmata, esatta, ottica, cinetica) annotando la necessità di un

nuovo modo di fruizione dell'opera d'arte dei nostri tempi [...]. Molti, ancora oggi, richiedono all'opera d'arte soltanto la piacevolezza, soltanto il lato edonistico; vanno ai concerti per lasciarsi trascinare da una ondata, dolce, o dolciastra, di suoni, senza *por mente* [corsivo nostro] a quello che in realtà ascoltano. Come sapete questo è proprio l'opposto di quello che oggi vuole la musica moderna. Oggi, chi va a un concerto di musica moderna può restarne accattivato; ma non può certamente lasciarsi andare alla dolce onda sonora. Qualcosa di analogo accade con la pittura: la pittura dei nostri giorni non è una pittura piacevole, zuccherosa, è una pittura difficile, alla quale bisogna partecipare con severità, cercando di penetrarla, anche se all'inizio può sembrare ingrata. È il solo modo di afferrarla¹.

Partiamo allora da qui e da questa necessità di "por mente", che riguarda in buona parte le conoscenze sull'organizzazione percettiva, i fenomeni e le leggi della visione. Diciamo in buona parte perché per rendere ragione della complessità di pensiero del Gruppo N in generale, e di Manfredo Massironi in particolare, non si può certo prescindere dal considerare anche aspetti di impegno culturale, sociale e politico che sono ben ricostruibili attraverso le voci di storici, critici e artisti (incluso Massironi) disseminate nei cataloghi e negli scritti dedicati al gruppo e/o individualmente ai suoi componenti². Questi scritti fanno ben comprendere la ricchezza delle visioni sull'arte, la società, il passato, il presente e il futuro che sono state trama viva dell'identità del gruppo, dai suoi esordi alle sue evoluzioni finali, e forniscono tracce importanti per delineare la figura di Massironi.

Un altro apparato bibliografico che va poi certamente aggiunto è quello costituito dagli scritti accademici di Massironi (ephplab.com/massironi). Rimandiamo altrove³ chi voglia scoprire il percorso biografico che ha condotto Massironi da membro fondatore del Gruppo N nel 1959 a studente di Architettura e poi dell'Istituto Superiore di Disegno Industriale a Venezia, a collaboratore di Carlo Scarpa (che a sua volta supporterà gli allestimenti del Gruppo N in importanti esposizioni), per poi calarsi sempre più nel suo ruolo di studioso accademico di Psicologia della Percezione nelle università di Bologna, Roma e Verona. L'indagine sui fatti della percezione e sui fenomeni visuali è un filo conduttore del percorso di Massironi – altro filo conduttore è l'originalità del suo pensiero su quei fatti – spostatosi però dal piano e dall'apparato metodologico della ricerca artistica (come intesa dall'arte programmata) al piano e all'apparato metodologico della ricerca scientifica sulle leggi e i meccanismi della visione (come intesi dalla fenomenologia sperimentale e dalla psicofisica). L'osmosi dei temi affrontati su questi due piani si riconosce in tutta la produzione scientifica e artistica di Massironi.

Chi ha conosciuto Massironi nella veste di percettologo ben comprende l'osservazione di Getulio Alviani (pur riferita al Massironi artista): "le sue ricerche sono continue nel vero senso della parola, perché egli lavora su soggetti che portano a risultati plastici anche diversissimi tra di loro, tanto da poter essere identificati *per insiemi differenti di problemi e non certo per uno stile*"⁴. Un altro tassello necessario a delineare la specificità di Massironi va allora ricondotto a questo non aver eletto un tema a oggetto di ricerca prevalente (come l'effetto stereocinetico per Marina Apollonio, le lamelle per Alberto Biasi, le superfici metalliche a vibrazione luminosa per lo stesso Getulio Alviani). In questo senso, uno sguardo d'insieme sulla classe di fenomeni tematizzati nelle sue opere ci fa sentire più vicini allo sfogliare un manuale di psicologia della percezione che una monografia su uno specifico fenomeno. Tra gli obiettivi delle prossime pagine vi è anche quello di sostanziare questa affermazione circa la plurivocità di fenomeni tematizzati da Massironi, anche se ci limiteremo per motivi di spazio solo ad alcuni temi. Attenzione, però: non stiamo suggerendo di guardare alle opere di Massironi come a illustrazioni didascaliche, per quanto artistiche, delle leggi e dei fenomeni descritti in un manuale di percezione

visiva. Sarebbe, questa, una conclusione che non rispetta né la genesi temporale delle opere né tantomeno l'idea che vogliamo invece mettere qui in rilievo, e cioè che questi oggetti nascono da manipolazioni di variabili fenomeniche, esibiscono gli esiti inter-osservabili di quelle manipolazioni e in questo senso spesso anticipano la ricerca di laboratorio (dentro maglie metodologiche diverse, più ampie). Chiarirò questo aspetto per punti, nel prossimo paragrafo, facendomi accompagnare da alcune osservazioni di Massironi stesso e da altre di Ugo Savardi, che ha condiviso con Massironi le cattedre di Psicologia Generale e di Psicologia dell'Arte e dei Processi Creativi presso l'Università di Verona. Per quasi un ventennio Ugo Savardi ha provocato gli studenti, attraverso un "corpo-a-corpo" con le opere di Massironi e di arte programmata, a por mente al pensiero a cui danno forma, ai problemi di psicologia della percezione che rivelano, e a riconoscere *the pleasure of the mind*⁵ che l'esperienza di scoperta di questo pensiero genera nell'osservatore. La scommessa è sempre stata questa: "si può pensare possibile, come ipotesi di lavoro, prendere per mano un soggetto naive e condurlo là da dove l'artista è partito, a quell'intuizione-concetto connaturata alla sua emozione creatrice, e lì incontrare l'uno e l'altra?"⁶.

Portare in primo piano il processo percettivo, inter-osservarne gli esiti, e manipolare variabili fenomeniche per comprenderlo: il piacere della scoperta

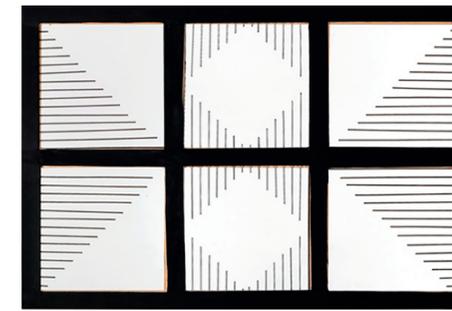
Cosa c'è negli oggetti di Massironi che c'è anche nella pratica di laboratorio di chi si interessa di psicologia della percezione?

a. Tematizzare il processo. "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 uno veda degli stimoli e raggiunga una percezione, ma piuttosto che si veda 'vedere' [nel caso dell'arte programmata o cinetica o optical], o che si veda 'ricordare' [nella Pop Art, dove si presuppone che il fruitore abbia memoria dell'oggetto familiare che gli viene ri-presentato] o che si veda 'pensare' [nell'arte concettuale]. [...] Al di là delle contrapposizioni capziose ed inutili proposte dalla critica e necessarie al rincorrersi delle mode su cui si basa il mercato dell'arte [...] sarebbe utile cercare di analizzare, con nuove categorie, le ragioni e le conseguenze di quelle scelte così decisamente orientate in direzione cognitiva"⁷.

b. Il presupposto: l'interosservabilità del fenomeno. "Il Gruppo N, dopo un primo periodo di assestamento teorico e operativo, si dette un orientamento interno abbastanza preciso, secondo il quale tutte le opere prodotte dovevano essere firmate collettivamente, [...] l'attività di ricerca doveva nascere dalla collaborazione e dall'analisi dei risultati"⁸, da "una critica che analizzi e convalidi i risultati dall'interno"⁹. Il punto di contatto tra gli sguardi dei componenti del gruppo, lo sguardo dello studioso interessato alle caratteristiche percettive del fenomeno e lo sguardo del fruitore sta nel fare i conti con "ciò che si vede", che è disponibile alla percezione e all'interosservazione¹⁰. "Ho 'sfogliato' a lungo con gli studenti per anni le opere programmate: ogni pezzo è un problema, lo contiene e, ostensivamente identificato, è una presenza inemendabile e inter-osservata, malgrado le resistenze naive di alcuni che confondono la relatività del gusto estetico, per via delle diversità antropologiche, con il fatto che guidare un'auto o lanciare una freccia necessitano dello stesso apparato cinetico e degli stessi algoritmi cognitivi per la valutazione dello spazio"¹¹.

c. Il controllo delle variabili, punto di partenza comune ma con diversi gradi di libertà: di qui la funzione anticipatrice. "La scienza sperimentale [quindi anche la psicologia sperimentale] segue una norma che non ammette deroghe alle regole cumulative ed esaustive del suo metodo [...]. La scienza è allora garantita, ma anche condannata a studiare ed 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 metodologico che viene definito in maniera ambigua con il termine 'arte'. È un modo di aggredire quella parte del mondo che rimane impermeabile al rigoroso metodo sperimentale"¹².

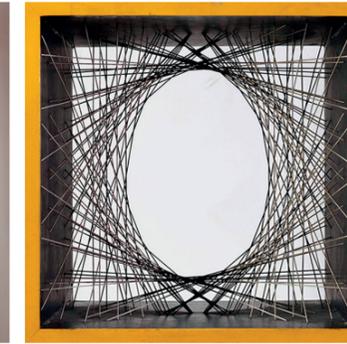
1. a. Manfredo Massironi, *Struttura visiva*, 1980; b. Manfredo Massironi, *Cilindri più sfere*, 1966; c. Manfredo Massironi, *Sfera negativa*, 1965



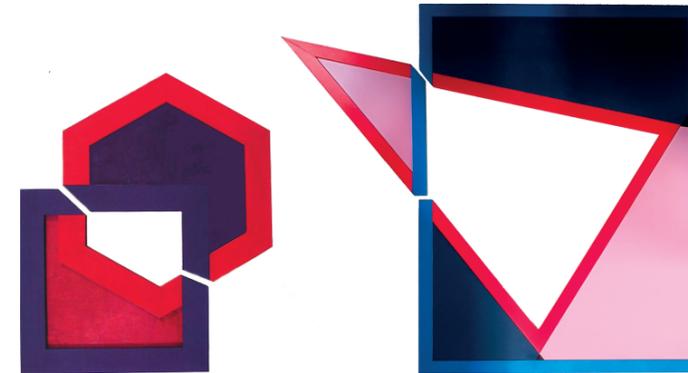
A



B



C



2. Manfredo Massironi, *Sottrazioni*, 1993

"Considero questo [dell'arte programmata] un eccellente esempio di come i confini tra la ricerca di laboratorio e quella artistica [...] siano separati unicamente dall'apparato metodologico della psicofisica che permette al ricercatore accademico [...] di individuare funzioni algebriche che connettono la modificazione delle variabili fisiche alla modificazione del giudizio fenomenico"¹³. Ma "il fenomeno visto e operazionalizzato nelle sue variabili di forma, colore, dimensione è esattamente lo stesso e spesso, come la storia dell'arte intelligente ci fa vedere, anticipa la ricerca dello scienziato. [...] La strada è aperta"¹⁴. Già, proprio così. Perché, "come tutta la storia della fenomenologia sperimentale accademica ha dimostrato, il conto da pagare è a coloro i quali hanno messo davanti ai nostri occhi i fatti, spesso prodotti solo con carta, matita, chine, riga e compasso, con perseveranza e istinto a manipolare evidenze insoddisfacenti, alla ricerca del miglior e più pregnante effetto percettivo. Solo poi arrivano le teorie, le formalizzazioni matematiche e i modelli. Sono gli *explanans* a comandare gli indirizzi delle teorie"¹⁵. E allora "anche quando la storia dell'arte avrà risolto la categoria 'storica' dell'esperienza dell'arte programmata e cinetica [...] rimarrà ancora molto da fare per comprendere cosa di tutto questo patrimonio di ricerca può ancora contribuire allo studio dei fenomeni percettivi e della cognizione, sollecitando i laboratori e ricercatori accademici ad un confronto, riannodando gli estremi di questo unico oggetto condiviso tra ricerca scientifica e arte"¹⁶.

I temi, alcuni

Nel catalogo *Manfredo Massironi. Ricerca visiva e arte, arte e ricerca visiva*¹⁷, prodotto in occasione della mostra organizzata a Macerata nel 2007 nel contesto del convegno internazionale *Gli sviluppi della teoria della Gestalt in psicologia e campi affini*, le opere sono accompagnate da brevi didascalie che suggeriscono i più evidenti principi di organizzazione percettiva ogni volta messi in gioco. Si tratta di accenni affidati a parole chiave, così come accenni rimarranno anche quelli raccontati qui. Ben altro spazio e progetto richiederebbe un'analisi sistematica delle opere con-

dotta in quest'ottica: sono opere che sviluppano i temi della causalità (*Urto*, 1966; *Crescita incontrollata in uno spazio insufficiente*, 1976; ma anche la classe delle *Piegature*, 1991-2005), dei principi di unificazione figurale (nelle serie dei *Cubi più sfere*, 1965-2007; *Strutture a rondelle*, 1961-1999), del mascheramento (serie *Struttura a quadrati rotati*, 1964), della modificazione dell'ancoraggio figurale (serie *Struttura con filo*, 1960), della relativizzazione dei ruoli di figura e frame (*Scornici*, 2002)... Per motivi di spazio mi soffermerò qui su due temi.

Il primo riguarda la percezione amodale, cioè l'esperienza di contorni o parti di oggetti che sono presenti fenomenicamente anche in assenza della loro tracciabilità fisica (modale). Questo tema si trova esplorato in Massironi in un'ampia gamma di fenomeni. Nelle opere raccolte in fig. 1, l'amodalità riguarda i margini anomali, cioè le linee o le superfici di contorno, non presenti fisicamente ma visibili per effetto di inducenti di varia natura, esterni o interni alla figura/volume che si delinea.

Nelle *Sottrazioni* (fig. 2) il focus è invece il fenomeno della doppia rappresentazione, che Massironi manipola per paradosso. Ci mette sotto gli occhi e ci invita ad osservare cosa accade, in termini di unificazione dei margini e delle superfici, quando la porzione di configurazione in cui si dovrebbero

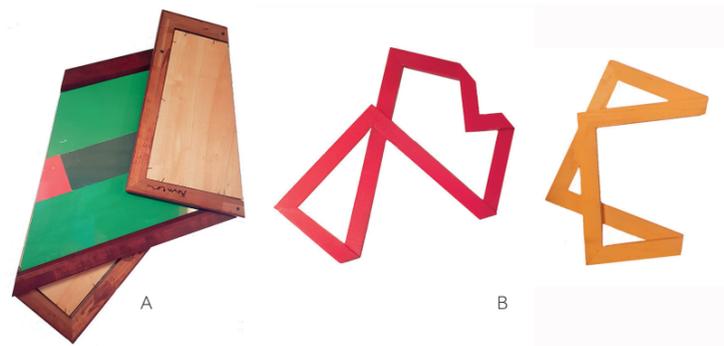
vedere due superfici sovrapposte (l'una, modale, che sta davanti e l'altra, amodale, che sta dietro: da cui l'espressione "doppia rappresentazione") è invece un buco: quindi non doppia superficie, bensì nessuna superficie. Detto altrimenti, nelle *Sottrazioni* è amodale non solo la porzione che sta dietro ma anche quella che sta davanti.

Il completamento amodale è tematizzato in forma ancora diversa nel caso delle *Piegature* (fig. 3). Qui la riflessione riguarda la superficie che costituisce la parte posteriore dell'oggetto, che normalmente "non vediamo" perché vediamo la superficie o faccia che è rivolta verso di noi, ma fenomenicamente c'è. C'è

al punto che non ci sorprende incontrarla quando la piegatura dell'oggetto trasporta il dietro dell'oggetto di fronte a noi (e quindi quando la superficie posteriore non è più completata amodalmente ma diventa modale). Le *Piegature* testimoniano inoltre – complici processi di rotazione mentale – come parti variamente occluse tendano a unificarsi nella percezione di un unico oggetto che riconosciamo, appunto, come unitario, ma piegato... a dispetto del fatto che non siamo capaci di prevedere correttamente la forma dell'oggetto stesso una volta dispiegato¹⁸. Nelle *Piegature leggere* (fig. 3b) Massironi esplora la tenuta della percezione di piegatura anche quando la configurazione, mancando la superficie interna, perde di fatto anche il bordo di piegatura, che non è più dato modalmente ma è presente fenomenicamente (amodale).

Il secondo nucleo tematico che consideriamo riguarda invarianze e variazioni. Come sappiamo dagli studi sperimentali degli psicologi della percezione, le costanze generalmente resistono alle variazioni legate al punto di vista, e lo fanno secondo leggi ed eccezioni che anche Massironi stesso, nella sua veste di accademico, ha contribuito ad esplorare¹⁹. Assumendo un osservatore in movimento – che è condizione naturale della percezione ecologica²⁰ – di fatto la fruizione di ogni opera permette di constatare tanto le condizioni di invarianza quanto quelle nelle quali, invece, qualcosa pare variare. Con questo occhio possiamo osservare l'intero repertorio di oggetti del Gruppo N che sono "cinetici" già nel senso che, guardati variando il punto di vista, danno esiti mutevoli, addirittura mobili. In alcune opere, tuttavia, la variazione del percepito al variare del punto di vista è particolarmente a tema. Ci pare questo il caso in tutti i lavori di Massironi che coinvolgono superfici specchianti e riflessi. Ci soffermiamo su tre oggetti (fig. 4) che manipolano questo rapporto secondo "disegni sperimentali" diversi. In *Struttura ottico-visiva a cilindri* (fig. 4a) le linee rette e parallele nella superficie d'appoggio si trasformano, nelle superfici interne ed esterne dei cilindri, in pattern di linee concave e convesse, variamente concentriche. Al variare del punto di vista dell'osservatore (e della posizione reciproca dei cilindri, che non sono fissati) luce e forme riflesse mutano in linee ed immagini variamente anamorfiche. L'uso dello stesso materiale, l'acciaio, per il piano e per i cilindri evita variabili confondenti e lascia che il fenomeno emerga in tutta la sua evidenza. Guardando, riconosciamo immediatamente che ciò che stiamo osservando sono riflessi, e comprendiamo all'istante anche cosa riflettono (le linee rette e parallele del piano d'appoggio). E proprio per questo la relazione di invarianza e, allo stesso tempo, di variazione tra l'oggetto specchiato e il riflesso emerge con chiarezza.

Un invito diretto all'osservatore a verificare come muta la matrice delle riflessioni è offerto da *Cubo luminoso a struttura dinamica* (fig. 4b). I nove perni e i tre specchi ad essi ancorati sono lì, disponibili alla rotazione. Manipolando le inclinazioni degli specchi attraverso i perni si producono svariati teatrini di luci e di immagini riflesse. Il movimento indipendente dei nove perni, ma fisso per ciascuna tripletta di specchi, definisce i gradi di libertà delle combinatorie di riflessioni possibili. La variabilità degli esiti dipende dalle reciproche inclinazioni delle superfici ma anche dalla posizione dell'osservatore e dall'ambiente circostante che si offre alla riflessione e che si immette nella struttura, sia nei riflessi che negli spazi vuoti tra essi. Anche qui però un elemento di costanza è voluto e inserito nell'opera, essendo fisse le quattro fonti luminose agli angoli del cubo.



3a. Manfredo Massironi, *Piegature*, 1991

3b. Manfredo Massironi, *Piegature leggere*, 1991/2003

4. a. Manfredo Massironi, *Struttura ottico-visiva a cilindri*, 1964; b. Manfredo Massironi, *Cubo luminoso a struttura dinamica*, 1961; c. *Fotoriflessione variabile*, 1962



A

B

C

Un altro esperimento "non da laboratorio" su invarianze e variazioni legate al mondo della riflessione è sviluppato con *Fotoriflessione variabile* (4c). L'osservatore che si avvicina all'opera spenta vede una scatola di legno nero e uno specchio quadrato sulla faccia frontale. Ma acceso l'interruttore e messa l'opera in azione si vedono, nello spazio al di là di ciò che pareva specchio, configurazioni di punti luminosi in movimento a partire da nove punti apicali, i quali rimangono l'unico elemento statico di scie di punti che fluttuano solidalmente tra loro, verso l'alto, verso il basso, verso destra e verso sinistra. L'osservatore non ha modo di constatare la presenza di due specchi basculanti interni, e quindi né vede da dove origina il movimento, né da dove origina la dislocazione dei riflessi; ma la regolarità e la diretta dipendenza della forma del movimento dai pulsanti che egli può azionare lo stimolano a cercare di capire come il fenomeno sia prodotto²¹. Al di là dell'indubbio effetto estetico di questa danza di punti luminosi, cercare di comprendere il meccanismo che lo genera è davvero intrigante... *pleasures of the mind!*

Le fotografie delle opere sono tratte da materiale originariamente pubblicato dalla Stamperia d'Arte il Bulino, Roma (2007) e Fabio D'Ambrosio Editore, Milano (2007) – che ringraziamo per la concessione – oltre che dal repertorio fotografico personale dell'autrice del contributo.

1 G. Dorflès, *La crisi dell'Informale e le Nuove Tendenze*, in "Marcatré", 8-10, 1964, p. 269.
 2 Sivedano ad esempio le sezioni *Apparato critico e Contributi e Conferenze di Manfredo Massironi sull'arte*, in Massironi, *La dinamica dell'oggetto visivo*, a cura di E.L. Chiggio, C. Chiggio e A. Ziche, catalogo della mostra (Padova, Galleria Civica Cavour, 20 dicembre 2008 – 8 marzo 2009), Allemandi, Torino 2008, pp. 34-51. Cfr. anche A. Sandonà, *Manfredo Massironi ed il suo percorso tra arte e teoria*, ivi, pp. 8-15; N. Meneguzzo, *Arte Programmata 1962*, in *Arte Programmata*, catalogo della mostra (Galliate, Castello Visconteo-Sforzesco, 6 maggio – 2 luglio 2000), Stefano Fumagalli editore, Bergamo 2000, pp. 5-28; M. Meneguzzo, E. Morteo e A. Saibene, *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Johan & Levi, Monza 2012.
 3 L. Meloni, *Storia/storie del Gruppo N*, in GRUPPO N. *Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata*, a cura di H. von V. W. Feierabend, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 40-75.
 4 G. Alviani, *Dagli anni cinquanta alla fine delle NT.*, in Manfredo Massironi, *Ricerca visiva e arte, arte e ricerca visiva*, a cura di I. Bianchi e U. Savardi, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Mozzi Borgetti, 24 maggio – 12 giugno 2007), D'Ambrosio, Milano 2007, p. 34. Corsivo nostro.
 5 M. Kubovy, *On the pleasures of the mind*, in *Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology*, a cura di D. Kahneman, E. Diener e N. Schwarz, Russell Sage Foundation, New York 1999, pp. 134-154.
 6 U. Savardi, *A lezione di Massironi*, in Massironi, *La dinamica dell'oggetto visivo*, p. 30.
 7 M. Massironi, *Dall'oggetto al processo. Aspetti psicologici di una esperienza artistica degli anni '60*, in *Linguaggi visivi. Storia dell'Arte. Psicologia della percezione*, a cura di L. Cassanelli, Multigrafica Editrice, Roma 1988, p. 244.

8 M. Massironi, *Ricerche visuali, in Situazioni dell'arte contemporanea*, Librarte, Roma 1976, p. 55. Corsivo nostro.
 9 M. Massironi, *La ricerca estetica di Gruppo*, in "Marcatré", 4-5, 1964, p. 11. Corsivo nostro.
 10 P. Bozzi, *L'interosservazione come metodo per la fenomenologia sperimentale*, in "Giornale Italiano di Psicologia", 5, 1978, pp. 229-239.
 11 U. Savardi, *L'amodale*, in Ennio L. Chiggio, *Ricerche 1957-2021 Dislocamenti Amodali*, a cura di E.L. Francalanci e U. Savardi, catalogo della mostra (Padova, Centro Culturale Altinate / San Gaetano, 18 giugno – 17 luglio 2011), Electa, Milano 2011, p. 16.
 12 Massironi, *Dall'oggetto al processo cit.*, p. 244.
 13 Savardi, *L'amodale cit.*, p. 16.
 14 Ivi, pp. 17-18.
 15 U. Savardi, *Lesattezza dello spazio stereocinetico*, in Marina Apollonio, *Retrospective Exhibition*, testi a cura di J. Huston, U. Savardi, B.M. Menichini, catalogo della mostra (Milano, 20 A.M. ART, 10 gennaio – 11 aprile 2015), Graphic and Digital Project, Milano 2014, p. 25.
 16 Savardi, *L'amodale cit.*, p. 19. Corsivo nostro.
 17 Manfredo Massironi, *Ricerca visiva e arte cit.*
 18 M. Massironi, *A new visual problem: phenomenical folding*, in "Perception", 17, 1988, pp. 681-694. M. Massironi e D. Bressanelli, *The perception of closed flat knots and completion by folding*, in "Acta Psychologica", 110, 2002, pp. 35-61.
 19 J.B. Derogowski, D.M. Parker e M. Massironi, *The perception of spatial structure with oblique viewing: an explanation for byzantine perspective?*, in "Perception", 23, 1, 1994, pp. 5-13; M. Massironi e U. Savardi, *Why anamorphoses look as they do: an experimental study*, in "Acta Psychologica", 76, 1991, pp. 213-239; M. Massironi e U. Savardi, *The ceiling of the Church of St Ignatius and the perception of concave surfaces*, in "Perception", 20, 1991, pp. 771-787.
 20 J.J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston 1979.
 21 I. Bianchi, *Guardare (e vedere) allo specchio*, in "Rivista di estetica", numero monografico *Arte, psicologia e realismo. Saggi in onore di Lucia Pizzo Russo*, 48, 2011, doi: <https://doi.org/10.4000/estetica.1532>