

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Costruire di nuovo - Il design ai
tempi della crisi - Arte programmata
e Manfredo Massironi - Libri, rivi-
ste e mostre - Le pagine dell'ADI

Electa Napoli

Arte programmata e Manfredo Massironi

NICOLA GALVAN

Gli anni sessanta hanno visto, nell'emergere delle ricerche visuali e cinetiche, manifestarsi forse per l'ultima volta lo spirito rivoluzionario delle Avanguardie storiche. I nuovi scenari sociali e culturali seguiti alla ricostruzione post bellica, determinati dall'accelerare dell'industrializzazione, dal nuovo potere persuasivo della comunicazione di massa, dal tradursi nel quotidiano e nel «domestico» della ricerca tecnologica, sembravano chiamare il mondo dell'arte a un rinnovato coinvolgimento nel corpo vivo del proprio tempo. Ad apparire superato era d'un tratto quella sorta di ripiegamento *esistenzialista* – che si affermava attraverso l'identificazione, intima e fisica, dell'artista con il gesto e la materia – qualificante le principali tendenze espressive del decennio precedente. La pur minima distanza temporale creatasi rispetto alle distruzioni della guerra, che il progresso tecnico scientifico aveva aiutato a perpetrare, suggeriva inoltre a una nuova generazione di artisti europei, ormai insensibili ai convenzionali riferimenti rappresentati dalla Natura e dall'interiorità, di riallinearsi con il loro operato alla *modernità contemporanea*: la sua eventuale contestazione sul piano politico-sociale non ostava con il proposito di dominarne i meccanismi e coglierne le opportunità, anche se allo scopo di mutarne il destino.

24 Probabilmente solo con l'esperienza dadaista le arti vi-

sive si spinsero in modo analogo a porre in discussione il loro stesso statuto, grazie a un atteggiamento intellettuale che prendeva di mira il mito dell'artista e il feticismo legato all'unicità del prodotto creativo. All'origine della loro confutazione, da parte di ciò che all'alba di quel decennio venne indicato come «Nuova Tendenza», erano prevedibilmente le ambiguità intrattenute dall'Arte con la propria dimensione mercantile. Mai come allora invece, gli operatori di una corrente avvertirono l'esigenza di raccogliersi, oltre che sotto comuni manifesti e programmi, nell'ambito di autentici «Gruppi» di ricerca, desiderosi di guidare il proprio sguardo oltre il mero contesto artistico: ne sortì una condotta multidisciplinare che cercava corrispondenze con la scienza nei contenuti teorici e con il design industriale nelle modalità progettuali, e che conferiva valore politico agli aspetti organizzativi del lavoro di gruppo. Se il principio di collettivizzazione delle varie fasi creative si sarebbe diversamente modulato a seconda dei casi, il risultato oggettuale venne da tutti perseguito tentando di superare le forme espressive della pittura e della scultura. Esso sarebbe stato proclamato, fin nelle intenzioni, come anti rappresentativo ed esteticamente autoreferenziale. Per gli esponenti della tendenza si trattava di dare vita a strutture visive da intendersi genericamente *in divenire*, «macchine» atte a sviluppare una forma critica di conoscenza nello spettatore, affinché questi giungesse a *guardarsi guardare*: essi palesarono con questa intenzione un'assonanza, in misura diversa pertinente, con le teorie della Gestalt elaborate da Koffka, Köhler, Wertheimer e dagli altri ricercatori della psicologia della forma.

In un arco breve di tempo, si registrò la proliferazione apparentemente spontanea – e in buona parte delocalizzata rispetto ai grandi centri dell'arte contemporanea – di un numero elevato di Gruppi dediti alle nuove ricerche visive, formazioni che ebbero diverse occasioni di confronto nell'ambito di mostre collettive organizzate in Europa, oltre cortina e più tardi negli Stati Uniti. Tra questi vi era il francese Group de Recherche d'Art Visuel (che aveva 25

quali protagonisti Morellet, Le Parc, Sobrino, Garcia-Rossi, Stein, Yvaraal), l'Equipo 57 spagnolo (costituito da Duarte, Ibarrola, Serrano), il tedesco Gruppo 0 (Mack, Uecker, Piene), e, in Italia, i milanesi del Gruppo T (Boriani, Anceschi, Varisco, Colombo, De Vecchi) ed i loro concittadini del più tardo MID (Barrese, Grassi, Laminarca, Marangoni). Vi era poi il padovano Gruppo Enne, tra i più decisi nel ricercare una concreta interconnessione tra arte e scienza, teoria e prassi operativa. La formazione veneta, nata sul finire del 1959 come Gruppo Enne, dal numero espresso in greco dei suoi nove componenti originali, vedeva tra le sue fila Alberto Biasi, Edoardo Landi, Toni Costa, Ennio Chiggio e Manfredo Massironi, al quale Padova dedica ora un'esposizione antologica. Ultima di una serie recente di iniziative, la mostra contribuisce a riaprire il sipario su di uno storico protagonista della linea «analitica» dell'arte contemporanea, e con lui sui contenuti e le possibili conseguenze di un'intera stagione: di questa Massironi può essere indicato come uno dei più lucidi esponenti teorici, e una delle principali coscienze critiche¹.

Massironi e il Gruppo Enne: il nuovo oggetto visivo

L'opera di Massironi si è d'altronde sempre identificata con il versante speculativo del suo pensiero, del quale ha espressamente visualizzato i processi di analisi estetica. Non è inesatto affermare che il principio della *forma*, e quello dello *sguardo*, si siano nel tempo definiti come le polarità entro cui si è mossa la sua riflessione. Se a questa coppia tematica può tutto sommato essere ricondotta, nelle sue costituenti essenziali, qualunque esperienza artistica, riassumendone la finalità esecutiva e il momento della fruizione, lo stesso rilievo assume nel caso di Massironi un significato più preciso: a illuminarlo sono la sistematicità e la consapevolezza che, nel suo caso, hanno caratterizzato l'indagine dei concetti sopra indicati.

26 La stagione creativa di cui l'artista, nato nel 1937 a

Padova, è considerato uno dei principali protagonisti, ha i suoi prodromi in una diffusa volontà, per Massironi al pari dei diversi operatori, di recuperare le componenti strutturali e geometriche dell'immagine artistica, raggiungibili attraverso una rinnovata rigosità del ricercare: aspetti che era necessario sottrarre all'eclissi da essi conosciuta nella folgorante stagione dell'Informale, e il cui esempio poteva essere ritrovato nelle realizzazioni del Costruttivismo, del Neoplasticismo, dell'Arte Concreta, divenute presto un punto di riferimento storico per Massironi e per molti dei suoi compagni d'avventura. Ma è in particolare il lungo viaggio espressivo dell'artista, giunto fino ai nostri giorni e non ancora esaurito, che può in effetti essere interpretato come una peculiare verifica dei tanti percorsi, possibili ed *illusori*, della forma e della loro avventura nello sguardo che li accoglie. Uno strumento quest'ultimo attraverso cui le fenomenologie visive proposte da Massironi si riproducono nei termini di una autentica esperienza dal valore cognitivo: non è d'altronde un caso se, proprio grazie agli artisti della tendenza, l'*osservatore* abbia visto mutare la propria condizione in quella di *fruitore*, venendo coinvolto nell'opera come ideale termine di completamento della stessa.

La mostra «La dinamica dell'oggetto visivo», ospitata negli spazi della Galleria Civica Cavour, prende le mosse, dal punto di vista temporale, dal declinare degli anni Cinquanta: è allora che comincia a delinearsi, agli occhi di un giovanissimo Massironi, lo sfinimento concettuale e stilistico della corrente informale, nell'ambito della quale pure si erano già manifestate le intuizioni che avrebbero contribuito a gettare le basi del suo superamento. «Momento 2», più noto oggi come *Il cartone ondulato*, presenta ancora una volontà, probabilmente desunta dall'opera di Alberto Burri, di «dipingere con la materia» – in questo caso, e forse significativamente, un *materiale* – immediatamente raffreddata nel suo impatto emozionale dalla limitazione estrema, in parte provocatoria, del contributo manuale dell'autore. Un azzeramento espressivo e rappresentativo che

27

nello stesso periodo Piero Manzoni proietterà, con i suoi «Achrome», tra le mitologie dell'arte contemporanea. Inoltre, nel contrasto tra le scanalature orizzontali e verticali dei cartoni da imballaggio utilizzati, determinato dalla giustapposizione dei singoli pezzi, nella trama visiva dettata dalle diverse incidenze luminose, l'opera manifesta *in nuce* quell'interesse per i meccanismi della percezione che diverrà una costante della ricerca di Massironi, e con essa di quella degli artisti della tendenza nascente. A breve, l'incontro con personalità affini porterà alla nascita del «Gruppo Enne», una delle prime, e tra le più rilevanti, esperienze di collettivizzazione dell'operare artistico. Sino alla metà degli anni sessanta, il gruppo padovano condividerà la progettazione e l'esecuzione non dunque di quadri o sculture, ma di *oggetti visivi*, secondo un programma dalle marcate venature ideologiche che, assorbendo l'apporto del singolo nel lavoro comune, abiurava rispetto all'egocentrismo peculiare all'attività d'artista. Sono gli anni di opere avveniristiche nella concezione ed artigianali nella realizzazione, che si articolano nello straordinario, ancorché virtuale, movimento imposto alle «Strutture a quadrati ruotati», ma anche nelle ambiguità riflettenti della «Fotoriflessione variabile» e della «Struttura a riflessione deformata», o nella preziosa vertigine geometrica serigrafata su cristallo di «Cerchi più quadrati». Lavori questi tutti visibili nella mostra padovana, i cui titoli nulla concedono alle fascinazioni della metafora, limitandosi a descrivere propriamente il fenomeno visivo affrontato. Ma sono d'altronde le stesse realtà oggettuali prodotte dal Gruppo a inchiodare alla loro esistenza puramente fisica concetti quali quello di *spazio* o, soprattutto, di *luce*, girando in quest'ultimo caso le spalle a secoli di simbolismi rappresentativi, manifesti soprattutto in ambito pittorico. Ha scritto a questo proposito Getulio Alviani, protagonista e continuatore a titolo individuale della Nuova Tendenza: **Molte delle nostre ricerche vertevano sulla luce e la sua fenomenologia, la luce come fenomeno, mai – come era sempre accaduto – metafora della luce**².

Il Programma

È del 1962 la nascita dell'espressione *Arte programmata*, in seguito alla mostra itinerante dedicata alla nuova corrente ospitata per il suo esordio, significativamente, nel negozio milanese della Olivetti, su iniziativa di Bruno Munari³. La presentazione firmata da Umberto Eco, già teorizzatore in "Opera aperta" delle infinite moltiplicazioni di senso afferenti le diverse realtà estetiche, contribuisce a condurre lo sguardo del mondo culturale sul nuovo movimento artistico, che oramai rivela le sue ramificazioni internazionali. Il termine *programmazione* ne diviene in effetti una delle parole d'ordine, pure assumendo, a seconda dei casi, diverse sfumature semantiche. Ha così riflettuto, rievocando in tempi recenti quella storica iniziativa espositiva, Marco Meneguzzo: **All'inizio degli anni Sessanta la parola «programmazione» aveva lo stesso effetto evocativo di «informatica» negli anni Ottanta (o di «relatività» negli anni Venti, «atomico» negli anni Cinquanta...): un'idea nell'aria, un concetto sufficientemente vago e altrettanto sufficientemente preciso per sentirsi partecipi di un mutamento epocale in atto, anche solo pronunciando quella parola. (...) Esisteva la programmazione in senso stretto, come possibilità di avviare un processo solitamente cognitivo attraverso un linguaggio-codice, di cui si potevano prevedere almeno i primi effetti; ma anche programmazione come attenzione agli effetti di una certa azione, cioè programmazione delle reazioni possibili; e ancora programmazione come ottimizzazione del linguaggio e del lavoro, modellando l'operare artistico sugli schemi dell'industria; infine, programmazione in senso amplissimo, come progetto di cambiamento sociale – naturalmente in una prospettiva non vicinissima –, attraverso nuovi comportamenti umani, esemplificati da rinnovate concezioni etico-estetiche (ad esempio con la creazione di «gruppi» artistici).**

(...) In altre parole, l'idea di programmazione allar-

gava a dismisura il territorio d'azione dell' "operatore estetico" – termine coniato in margine all'attività dei gruppi, proprio in quegli anni, per sostituire la parola «artista» – o del ricercatore, aggiungendo alla oggettivazione razionale dei lavori realizzati uno spirito innovatore anche rispetto ai rapporti dell'arte con altri campi produttivi⁴.

Per Massironi e l'Enne, il termine sembra riferirsi alle strategie formali che, implicate nella progettazione dell'opera, debbono guidare la sua compiuta osservazione: centrale è dunque la pianificata, selettiva sollecitazione delle facoltà percettive del fruitore, che da lì a poco più di un'entità del movimento, attraverso la pratica delle installazioni ambientali – già a loro modo esperite da artisti come Fontana o Gallizio, parte della «costellazione» informale – chiamerà ad un coinvolgimento multisensoriale e pienamente corporeo. Ancora i protagonisti del Gruppo Enne, distinguendosi da coeve, affini esperienze italiane, quali il Gruppo T di Milano, dedito più frequentemente a realizzazioni caratterizzate da un movimento reale, declineranno secondo proprie modalità quel *cinetismo* che gli artisti della corrente andavano rievocando dalle utopie della vecchia avanguardia futurista. L'aspetto dinamico apparirà, almeno in molti casi, implicito alle strutture dell'opera, che risulterà in effetti generata da ipotetiche rotazioni o movimenti dei suoi elementi costitutivi: processi a cui poteva risalire lo sguardo di un fruitore immaginato a propria volta come soggetto «mobile», il quale, tramite differenti dislocazioni fisiche, avrebbe visto oggetti e superfici mutare cogliendo le diverse interazioni tra le loro componenti e la luce ambientale, e con esse il conseguente variare dell'effetto visivo.

Op e Pop

30 Simili aspetti saranno alla base di quella declinazione *optical* – dalla fortuna soprattutto americana – della tendenza, la quale, dopo una rapida ascesa, subirà lo scacco

del successo internazionale della Pop Art, coadiuvato dai forti interessi economici che ne sosterranno l'affermazione. Secondo lo stesso Massironi **venne suscitata una contrapposizione tra Op e Pop Art, che si risolse decisamente a favore di quest'ultima, penso anche per effetto di una qualche decisione di ordine politico economico. (...) Ritengo possibile l'esistenza di una «richiesta» avente quale obiettivo il successo di un'arte identificabile come americana⁵.**

La proiezione nella dimensione espressiva dei miti dell'immaginario di massa, al centro dell'estetica pop, coglierà una delle sue affermazioni più rilevanti, proprio nei confronti della Nuova Tendenza, nell'ambito della storica Biennale veneziana del 1964. Contemporaneamente, il tema dell'oggetto industriale conosceva nel contesto artistico un'eco crescente, ma soprattutto quando affrontato in termini opposti rispetto al proposito degli operatori cinetici: ad essere in gioco non era infatti il rinnovamento della sua fase aurorale, rappresentata dal progetto, ma la mera presentazione ed implicita riconversione estetica della sua «morte» funzionale. Era quanto perseguito in particolare dai protagonisti del Nouveau Réalisme⁶, riuniti e presentati come «gruppo» – da intendersi in un'accezione affatto diversa dalle formazioni cinetiche – per la prima volta a Milano nel 1960 da Pierre Restany⁷. Nel frattempo l'Enne, e con esso le diverse entità del movimento, iniziavano gradualmente a riconoscere l'esaurirsi delle utopie legate al lavoro creativo di gruppo, minate dal cedere della coesione interna e dalla facoltà del Mercato di disattivare il portato rivoluzionario di ogni Avanguardia artistica. Dalla metà degli anni sessanta in poi, la dissoluzione dei Gruppi procederà inarrestabile, ad esclusione della particolare esperienza del MID di Milano⁸. Non è inutile, a questo proposito, citare l'analisi compiuta nel decennio successivo da Giulio Carlo Argan, uno dei più attenti esegeti di quella avventura creativa, incline a individuare contro di essa una generale «cospirazione» posta in essere dal sistema dell'arte: **Il sabotaggio dei** 31

gruppi fu istigato dai mercanti, ma è anche vero che le poetiche d'equipe screditavano il mito della personalità dell'artista e le negavano il vantato diritto all'arbitrio. L'idealismo ancora e sempre imperante poteva ammettere il raptus gestuale ma non il progetto elaborato, la materia appena manipolata ma non il grafico e il diagramma, il segno ma non il disegno. Con l'Informale la critica, per quanto ricusata, conservava un senso di gara verbale con l'opera mentre con la corrente visuale-cinetica veniva integrata nella disciplina operativa del progetto, come verifica metodologica e necessario raccordo tra cultura visualizzata e verbalizzata, ciò che la privava dell'irrinunciabile licenza di non pensare⁹.

Oltre l'arte cinetica

Massironi, al pari di altri compagni di strada, intraprenderà un cammino di ricerca individuale non ideologicamente disgiunto dalle esperienze citate, che nel suo caso si esplicherà nello studio sistematico della psicologia della percezione, avvenuto nel contesto della docenza universitaria e della produzione di un vasto numero di pubblicazioni. Uno dei contenuti più rilevanti dell'esposizione padovana, voluta e curata da Annamaria Sandonà, è costituito dalla possibilità di seguire l'evolversi dei suoi studi sperimentali nel versante dell'attività creativa, che l'artista non ha fortunatamente mai abbandonato¹⁰. Soprattutto, il confronto diretto tra le opere individualmente progettate e realizzate, situabili prima e dopo l'esperienza con il Gruppo, attraverso l'emergere di una serie di costanti estetiche e concettuali concorre a meglio delineare il profilo espressivo di Massironi, e conseguentemente il suo apporto specifico alle *ricerche visuali*. Ad esempio, «Struttura con filo», risalente al 1960, condivide con le tarde «Piegate leggere» la volontà di conferire struttura, forma, e dunque «pregnanza», nientemeno che allo spazio vuoto; ma, più in generale, diviene leggibile come a percorrere la sua vi-

cenda artistica sia un atteggiamento sorvegliatamente ludico, teso a negare all'opera d'arte le sue funzioni estetiche conosciute. Un approccio che prosegue idealmente la lucida, a tratti ironica insofferenza verso le convenzioni espressive che orientava l'opera di molti artisti sperimentali – vengono alla mente tra i più noti, oltre l'ambito cinetico, Yves Klein ed il già ricordato Manzoni – dei primi anni sessanta. Si veda a questo proposito la contorsione multipla di un quadro «ribelle» alla sua stessa vocazione rappresentativa, divenuto un'entità oggettuale dalle facce sovrapposte («Doppia piegatura»), o le trappole spaziali pensate per solidi «a crescita incontrollata». Spicca poi per acume la **semplicità catastrofica**¹¹ del «Capolavoro» (da intendersi: «lavoro del capo»), un'opera che potrebbe essere leggibile come *divertissement* se non racchiudesse, nella sua essenzialità formale, infinite implicazioni concettuali e fenomenologiche, quali la visualizzazione della forza di gravità. È infatti l'attrazione di quest'ultima a orientare il disporsi di una banale catenella, che diviene implacabilmente, e misteriosamente, perfetta diagonale geometrica di tre telai rettangolari che ne condividono il punto di ancoraggio.

La lunga ricerca condotta infine sul tema del *nodo*, costruzione complessa ed elusiva riguardo la propria natura strutturale, sembra riassumere diversi aspetti dell'ultima ricerca di Massironi, che tra gioco intellettuale, inganno dello sguardo, fedeltà al rigore geometrico, imprevedibilmente riapre al generarsi spontaneo della metafora: **Ogni cosa per quanto inerte può essere sottoposta ad una interpretazione di tipo metaforico. Tra questa ed una di ordine letterale credo le mie opere preferiscano assumere una posizione volutamente ambigua, come tenessero idealmente aperta la possibilità di scegliere in ogni momento entrambe le direzioni. (...) Il nodo, attraverso l'emersione di implicazioni quali il legame, la molteplicità, è qualcosa che può dare vita ad un ambiente vasto di metafore. Per affinità, mi viene alla mente un libro come «La piega», che Gilles Deleuze**

composte partendo dal pensiero di Leibniz: in questo, ragionando sul concetto indicato dal titolo, venivano a generarsi quelli di dispiegamento, spiegazione e così via. In sintesi, proprio i lavori legati al nodo offrono un versante metaforico ed uno letterale, «rigido», geometrico¹².

¹ Per una esaustiva ricostruzione storica della stagione dell'Arte Programmata e i suoi Gruppi, ed in particolare della vicenda del Gruppo Enne, si indica quale possibile testo di riferimento: I. MUSSA, *Il Gruppo Enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni Editore, Roma.

In merito alle numerose riflessioni svolte da Massironi sui contenuti e le vicende riguardanti il movimento, si segnalano in particolare i testi a sua firma:

Appunti critici sugli apporti teorici all'interno della Nuova Tendenza dal 1959 al 1964, in *Nova Tendencija 3*, catalogo della mostra, Zagabria 1965

Ricerche Visuali, in *Situazioni dell'arte contemporanea. Testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma*, Roma 1976

Una ricca antologia di suoi interventi dal carattere affine è stata di recente raccolta in A. SANDONÀ (a cura di), *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, catalogo della mostra, Società editrice U. Allemandi & C., Torino 2008.

² G. ALVIANI, *Dagli anni cinquanta alla fine delle N.T.*, in *Manfredo Massironi. Ricerca visiva e arte, arte e ricerca visiva*, catalogo della mostra, Palazzo Mozzi Borgetti, Macerata 2007.

³ Nell'occasione erano presenti opere del Gruppo Enne, del Gruppo T, di Enzo Mari e dello stesso Munari, a cui vennero aggiunte, nelle tappe successive dell'esposizione, opere a firma di Getulio Alviani e del Group de Recherche d'Art Visuel.

⁴ M. MENEGUZZO, *Arte Programmata 1962*, in *Arte programmata*, catalogo della mostra, Castello visconteo-sforzesco, Galliate (Novara), 2002.

⁵ M. MASSIRONI, N. GALVAN, *Le forme dello sguardo. Conversazione con Manfredo Massironi*, in A. SANDONÀ (a cura di), *Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo*, cit., p. 25.

⁶ “(...) È vero che produzione e consumo formano un ciclo; ma, allora, in quale punto del circolo si pone, in quale si adempie l'istanza del valore estetico? Per gli artisti delle correnti visuali e cinetiche si pone al principio, come un'idea-immagine la cui struttura dovrebbe riprodursi, sia pure con varianti specifiche, in ogni tipo di oggetto: e si pone come struttura spaziale o di relazione, sicché l'oggetto è considerato soltanto come sito di relazioni, forma

capace di conservare intatto il proprio valore in qualsiasi situazione. Per gli artisti Pop si pone alla fine, come sembianza dell'oggetto ingigantita e trasfigurata dall'ingordigia o dalla sazietà del consumo. (...) Il gusto dell'inflazione, dell'esagerazione, del travisamento e dello scambio dei significati oggettivi tradisce negli artisti Pop un atteggiamento ironico, 'a posteriori' (...). Alla simbologia geometrica Op si oppone una simbologia o, piuttosto, una sintomatologia emblematica Pop, di segno contrario, realistico: il sesso, la politica, la morte”. G.C. ARGAN, *Nuove tecniche d'immagine*, catalogo della mostra, VI Biennale di San Marino, Palazzo dei Congressi, San Marino 1967.

⁷ Di poco anticipata dalla pubblicazione del *Primo Manifesto del Nouveau Réalisme*, la mostra alla Galleria Apollinaire comprendeva opere di Arman, Dufrène, Hains, Klein, Tinguely e Villeglé.

⁸ Il Gruppo “Movimento Immagine Dimensionale”, fondato nel 1964, rispetto ad altre entità della tendenza concepì sino dagli esordi la comunicazione visiva in un senso ancora più allargato, dedicandosi a linguaggi diversi: film, grafica, pubblicità, architettura, fotografia, oggetti, ambienti. Nel 1967 si ricostituì come MID Design/Comunicazione Visiva, proseguendo la propria attività nell'ambito del design sino al 1992.

⁹ G.C. ARGAN, *L'artistico e l'estetico*, in *Situazioni dell'arte contemporanea*, cit.

¹⁰ Massironi ha comunque fortemente diradato la sua attività espositiva dalla fine degli anni sessanta in poi. Rarissime, e sostanzialmente molto recenti, sono in particolare le sue mostre personali; più frequenti sono da allora le sue presenze in mostre collettive, sia con opere realizzate individualmente, sia con opere del Gruppo Enne.

¹¹ Questa stimolante sintesi, che potrebbe essere utilizzata per diversi oggetti realizzati da Massironi, si deve ad Ugo Savardi, ed è stata raccolta durante la conferenza “Un percorso fra gli inganni della visione”, da lui tenuta nell'ambito della mostra “Massironi. La dinamica dell'oggetto visivo”, che costituisce lo spunto per il presente articolo. Savardi, professore di Psicologia Generale presso l'Università di Verona (ruolo ricoperto prima di lui proprio da Massironi), ha nell'occasione più compiutamente argomentato: “L'opera enfatizza quanto l'apparente distanza tra essa e la capacità di carpirne il significato possa essere ridotta quasi al niente una volta identificati gli elementi che la strutturano. Visti gli elementi della struttura e la loro relazione si produce, nell'osservatore, un effetto sorpresa per la estrema semplicità degli elementi identificati e coinvolti: si tratta di segmenti e di un perimetro di una semplice figura geometrica. A questa semplicità si connette, in maniera inversamente proporzionale, la complessità della sequenza di argomentazioni e connessioni possibili entro la struttura dei processi cognitivi coinvolti: immagini mentali, rapporto tra vedere e pensare, problem solving ecc. È caratteristica della ricerca nell'ambito della fenomenologia sperimentale della percezione ricorrere metodologicamente ad uno spoiling della compless-

sità dei problemi percettivi. La pratica è quella di mostrare attraverso semplicissime esemplificazioni per immagini, problemi di natura complessa con notevoli, o “catastrofici”, ricadute non solo nell’ambito delle leggi strettamente vincolate a meccanismi della percezione, ma all’intero sistema di definizione epistemica della conoscenza dei saperi e tra i saperi. Massironi, in tutto il suo lavoro, scientifico ed artistico, procede utilizzando in maniera raffinata il principio di *minimo* non solo come poetica invocata nel contesto dell’arte, ma come pratica metodologica necessaria anche all’*estetica* della ricerca empirica in ogni disciplina scientifica”.

¹² M. MASSIRONI, N. GALVAN, *Le forme dello sguardo. Conversazione con Manfredo Massironi*, in A. Sandonà (a cura di), *Massironi. La dinamica dell’oggetto visivo*, cit., p. 28.

Libri, riviste e mostre

G. VERONESI, *Difficoltà politiche dell’architettura in Italia 1920-1940* (1953), postfazione di G. Contessi, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2008.

La lettura – o meglio, rilettura – del libro che Giulia Veronesi scrisse nel 1953 sulle “difficoltà politiche” dell’architettura italiana durante gli anni del Regime Fascista sulle prime impedisce di approfondire i concetti lasciando ancorato il lettore ai fatti e ai protagonisti. Che sono questi: un maturo critico d’arte morto a Gusen dopo aver dovuto assistere alle torture del figlio; un battagliero architetto e critico militante prima fascista, poi antifascista, infine martire a Mauthausen; un “povero” critico d’arte autodidatta, già operaio alla Fiat, che diventa uno dei più lucidi indagatori del panorama artistico europeo e muore a soli 36 anni nel pieno delle energie intellettuali; infine un giovane e capace professionista che costruisce alcune delle migliori opere dell’architettura italiana e europea tra le due guerre prima di

morire in preda a deliri depressivi dopo il ritorno dalla tragica campagna di Russia. Un libro, dunque, questo della Veronesi, che è in primo luogo un registro di decessi, un accorato epicedio. Ma a tenere insieme le quattro storie è la comune battaglia in favore dell’architettura moderna che allora si definiva nuova e razionalista – **l’architettura che ha rifiutato schemi ed estetiche neoclassici** – in contrapposizione a quella che era considerata vecchia e, forse, irrazionalista, checché ne dica la più recente storiografia che tende quasi a fare di Piacentini&C. i veri alfieri dell’architettura italiana della prima metà del Novecento. In realtà, i quattro protagonisti sono uniti oltre l’architettura proprio da quelle “difficoltà politiche”, intese nel senso più nobile del termine, quello ormai in disuso, e cioè, essenzialmente umane, come la Veronesi stessa anticipa nella *Premessa*, o ancora **morali**. Non si tratta solo della moralità della forma architettonica ma di una morale che investe l’esistenza stessa degli uomini.