

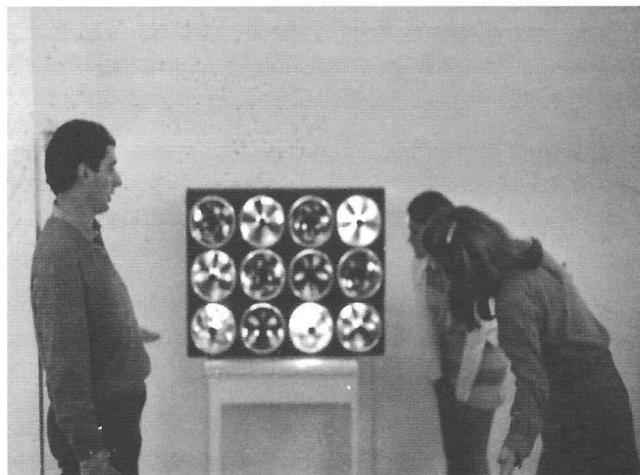
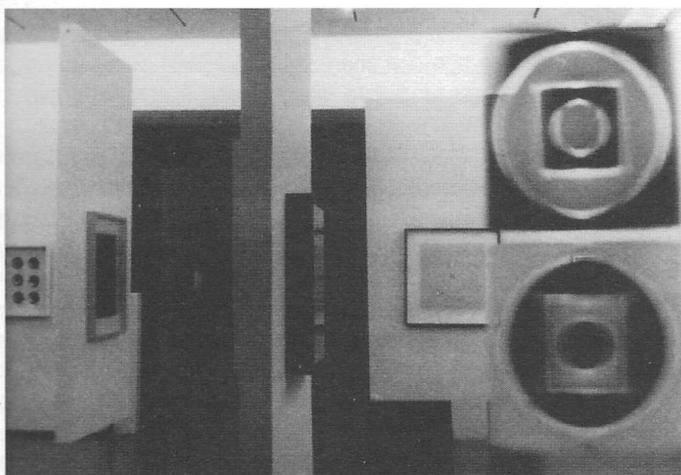
Era il 16 ottobre del 1959 quando Il Gazzettino diede la notizia della costituzione a Padova di una associazione denominata *Ennea*, formata da un gruppo di giovani che si impegnavano a vario titolo a incidere sul tessuto culturale della città. Di lì a poco il gruppo primigenio, troppo numeroso e dagli interessi eterogenei, si sarebbe sciolto per dar vita a quello che sarebbe divenuto il *Gruppo N* costituito da Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi e Manfredo Massironi. Accadde così che la presenza a Padova di un gruppo di artisti, fortemente critici nei confronti di un certo accademismo dei pittori locali, mise sotto accusa il circuito culturale e portò come risultato ad una spaccatura estremamente vivace all'interno della città nella polemica fra conservatorismo ed innovazione. Questo almeno accadde negli ambienti più sensibili ad aperture intellettuali, mentre la maggior parte delle istituzioni rimase estranea alle proposte del Gruppo. Iniziò in ogni caso con un certo clamore la vita artistica di Manfredo Massironi da subito considerato il più lucido interprete delle istanze di rinnovamento del linguaggio artistico. Questi sviluppò fin dai primi anni '60 un interesse particolare nei confronti degli studi sulla psicologia della forma soprattutto dopo la lettura dei testi di Rudolf Arnheim *Arte e percezione visiva* e di Wolfgang Köhler *La psicologia della gestalt*, usciti nella traduzione italiana nel 1962, che diedero conferma teorica alle sue opere già formalmente improntate alle ricerche gestaltiche svolte in ambito scientifico.

Per la verità era stato verso la metà degli anni '50 che era iniziato il dibattito artistico a livello internazionale¹ sui fenomeni derivanti dal movimento reale o virtuale dell'opera ed avevano cominciato a costituirsi dei gruppi di lavoro² che avrebbero caratterizzato gli anni a venire consolidandosi, ma anche segnando l'inizio della fine, di quella che venne denominata *Nouvelle Tendance*, dalla mostra del 1961 a Zagabria al 1964 al Museo di Arti Decorative di Parigi. Comunque furono sempre i due poli, quello artistico e quello della speculazione teorica, che hanno caratterizzato la vita di Manfredo Massironi, senza che l'uno prevaricasse l'altro, ma in un fattivo continuo rimando, anzi in una specie di reciproco sostegno a completare esemplificandola la riflessione sulle modalità di funzionamento della percezione visiva e i suoi "incidenti" fenomenologici. Questi interessi, supportati anche dalla pluridecennale attività didattica presso le Università di Bologna, Venezia, Roma e Verona, danno la misura della significativa interazione nelle opere, artistiche e speculative, fra teoria e prassi, fra pensiero scientifico e metodologia estetica.

Tutto questo era già in nuce nel novembre del 1959 quando Manfredo Massironi partecipò a Milano al Premio San Fedele nella sede dei Padri Gesuiti con un'opera, *Momento 2*, costituita da tre bande di cartone ondulato, due rettangoli con le scanalature orizzontali separate da una sottile striscia con le scanalature verticali. L'opera, di una essenzialità che potremmo definire per forma e materiale anticipatrice di modalità

minimaliste, scatenò di fatto una querelle con le dimissioni del presidente della giuria, Stefano Cairola, motivate dall'ammissione in concorso di un *coso in cartone ondulato, integro così come lo consegna l'industria cartaria agli imballatori di merce varia*. Manfredo Massironi rispose dalle pagine dello stesso giornale, *La settimana INCOM*, con il suo consueto sottile umorismo, ma anche con lucida determinazione, sottolineando di aver voluto *esporre la scelta di una strada da seguire...una intenzione che può essere valida solo come idea...tutte le cose, tutti gli oggetti hanno un loro messaggio...ho solo cercato di far parlare agli oggetti la loro lingua...*La polemica si rinfocolò nella risposta di Cairola che definì Massironi un ventiduenne imbevuto di certi *filosofemi che imperversano nelle pseudo-estetiche di certa critica corrente...evasori dell'estetica, arrancanti dietro al nuovo che non capiscono*³. Il Gruppo, che si chiamava ancora *Ennea*, difese l'operato e la risposta di Massironi, del resto la presa di posizione di Cairola non teneva conto dei fermenti di rinnovamento formale che si stavano verificando soprattutto a Milano, nonché delle aperture verso nuovi linguaggi proposte da Bruno Munari ed Enzo Mari, e ottusamente si scagliava anche contro tutti quei critici che li sostenevano. In ogni caso di lì a poco il Gruppo si sciolse per ricostituirsi l'anno seguente nella sua forma compiuta con cinque componenti ed il nome di *Enne*. Nel frattempo Massironi e Biasi avevano intensificato i rapporti con gli artisti milanesi, Munari, Manzoni, Mari, Castellani e gli operatori che ruotavano attorno alla Galleria Azimut da cui scaturirono le intese programmatiche che portarono alla mostra *La nuova concezione artistica*. La mostra fece molto discutere soprattutto per la vis polemica della locandina che la accompagnava. Vi si leggeva infatti che era essenzialmente la manifestazione di una ricerca e derivava dal *superamento dell'arte per l'arte...perché supera l'individualismo sentimentale...abbandona lo spazio limitato delle due dimensioni per uno spazio più vasto di cui la luce è l'elemento determinante...supera l'estetica tradizionale per difendere un'etica di vita collettiva*. Allo stesso anno risale la mostra proposta a Padova da Massironi e Biasi presso la Galleria *Le Stagioni* di Alberto Carrain del Gruppo francese MOTUS (De Marco, Garcia Rossi, Molnar, Morellet e Yvaral) che poco più tardi avrebbe dato origine al gruppo GRAV. Il depliant della mostra riportava alcune dichiarazioni di poetica che avrebbero costituito il riferimento necessario per alcuni presupposti programmatici del Gruppo N, soprattutto quando vi si sosteneva di porre *la pittura al di sopra della firma* e in cui *le ricerche illustrano delle preoccupazioni puramente formali, visuali, secondo un'andatura quasi scientifica e non artistica da cui tutto il lirismo soggettivo è bandito*. Si andavano delineando quei punti in seguito sviluppati anche teoricamente, soprattutto da Massironi, del processo operativo insieme etico ed estetico, di collettivizzazione del lavoro e di radicale rifiuto sia della pittura

Annamaria Sandonà



Verucchio fu la sede di una importante serie di convegni coordinati da Giulio Carlo Argan. La particolarità consisteva nella profonda riflessione che i temi trattati prevedevano.

L'impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee e quindi il ripensamento svolto dall'ideologia nella prassi artistica erano in quegli anni all'ordine del giorno. L'altro argomento che stava a cuore e impegnava il mondo intellettuale era il rapporto tra tecnica e ideologia. La prospettiva attraverso la quale si stava operando era quella marxiana ed Argan, portatore di un solido pensiero hegeliano, tentava attraverso i gruppi di giovani operatori che si andavano delineando, una formula capace di superare il cedimento di valori che la fase ultima dell'Informale aveva prodotto.

Massironi partecipò a tutti i convegni, memorabili e lucidi

furono i suoi interventi, ancora oggi puntuali, e sebbene fossero stesi individualmente furono sempre presentati a nome del Gruppo che in quei momenti non capì la rilevanza del suo apporto.

Nella immagine in alto a sinistra è visibile Massironi seduto al tavolo delle conferenze durante i lavori, in quella a fianco una sua espressione tipica mentre ascolta perplesso un interlocutore durante una conferenza nel 1966; nelle immagini sottostanti una vista dell'allestimento della Mostra al Museo d'Arte Moderna di Lodz in Polonia, nel 1967, e l'autore mentre mette a punto la temporizzazione dell'opera *Struttura a riflessione deformata* durante i lavori di allestimento.

E.L.C.

informale, considerata vacuamente esistenzialista, sia di un concretismo languente nella sua intransigente staticità. Da questa data fino al suo scioglimento è quasi impossibile separare la ricerca di Massironi da quella del Gruppo N proprio per i presupposti stessi del loro operare, anche se gli scritti e i proclami che accompagnavano le mostre, pur firmati collettivamente, risentono di una impostazione teorica più in sintonia con il suo linguaggio. In ogni caso iniziarono per il gruppo una serie di contatti internazionali con quegli artisti le cui opere si inserivano nel dibattito creativo fortemente critico nei confronti di formalismi retorici, individualisti o stancamente estetizzanti.⁴ Pur tuttavia le prime mostre del Gruppo N avvennero all'insegna di uno spirito provocatorio e dichiaratamente polemico, quasi goliardico nella sua ascendenza dadaista, vicina alle azioni di Piero Manzoni e di Yves Klein, finalizzate quindi ad una riflessione articolata sul senso del lavoro dell'artista. Una prima mostra collettiva con opere di Balla, Bonalumi, Burri, Flarer, Fontana, Hartung, Mirò, Pollock e Wols inaugurò lo *Studio Enne*, uno spazio che per alcuni anni divenne il punto di incontro per dibattiti, conferenze e mostre, un posto unico in una città come Padova poco disponibile ad accettare linguaggi che non fossero improntati appunto alla figurazione liricheggiante dei pittori locali. Infatti nel dicembre del 1960 si ebbe la prima vera collettiva del Gruppo, o meglio era una contro-mostra a porte chiuse, in cui *Nessuno è invitato a intervenire*, in quanto nel depliant era esplicitamente dichiarato che *le organizzazioni padovane non si sono mai interessate di creare a Padova un ambiente vivo e cosciente delle manifestazioni artistiche contemporanee...Il Gruppo cerca di combattere l'ignoranza di chi vuol vivere senza fatica al di fuori della propria epoca...è consapevole che l'arte nuova si attua nella società nuova...i pittori padovani sono pronti ad accogliere il plauso delle classi benpensanti. Il Gruppo N le dichiara ora più che mai frigide ad ogni problema e conquiste dell'epoca attuale.* I toni di questa dichiarazione d'intenti, che polemizzava con quella che consideravano una asfissia culturale cittadina, annunciava anche come alternativa la creazione di uno spazio aperto che fosse anche didattico, agganciato a quello spirito nuovo in cui confluivano sia problematiche artistiche sia contenuti di critica sociale apertamente improntati ad una ideologia marxista. Fu tuttavia alla mostra di Costa e Massironi dell'8 giugno 1961 che quest'ultimo elaborò un testo teorico di accompagnamento all'esposizione che si potrebbe definire il vademecum della successiva produzione e l'esplicitazione del senso degli intenti di impegno didattico e sociale, vi si affermava infatti che *...i nostri problemi sono problemi visivi, pratici, educativi...visivi perché si preoccupano del rapporto che intercorre fra l'oggetto creato e l'organo della visione senza occuparsi di posizioni passionali ed interiori...Pratici perché non tendono a creare il quadro fine a se stesso, ma tendono a legare le scoperte e le*

ricerche a tutti i fatti, a tutti gli oggetti, a tutti i momenti che condizionano e che fanno parte della nostra vita...Educativi perché nella necessità di creare un nuovo linguaggio si preoccupano di adoperare dei mezzi semplici e delle forme chiare ed elementari...ecco che l'artista oltre ad esplicitare la propria adesione a ricerche ottico-cinetiche⁵ manifestava apertamente il suo pensiero sulle funzioni didattiche ed etiche dell'arte considerandole fondamentali per la diffusione e l'accettazione delle nuove espressioni multidisciplinari.

Alla mostra Massironi presentava soprattutto opere di piccole dimensioni, per la maggior parte telai in legno che racchiudevano fili in tensione che intersecandosi formavano figure geometriche, ma anche i primi *Cubi con pareti di vetro con quinte di specchi mobili riflettenti la luce degli angoli*, il *Cubo di specchio con fili tesi*, la *Struttura a liste di vetro incrociate con lampade*. Si può ben dire che dal 1961 al 1964 siano stati gli anni di maggiore impegno produttivo di Massironi in ambito artistico, in cui sperimentò la riflessione della luce artificiale su pareti di specchi, e costruì configurazioni tridimensionali in legno, plexi e lampade ad incandescenza come in *Fotoriflessione variabile* (1962)⁶ o la *Struttura a riflessione deformante* (1964) in cui dodici parabole riflettenti deformavano le figurazioni date dalle texture luminose di altrettanti cilindri di plexi posti al loro interno.

Nell'agosto del 1961 Almir Mavignier organizzò a Zagabria alla Gallerija Suvremene Umjetnosti la mostra *Nove Tendencije*, dopo aver girato per l'Europa scegliendo personalmente le opere da presentare in modo da fare emergere una nuova tendenza internazionale attraverso il confronto diretto di esperienze operative omologhe.

Matko Mestrovic esplicitò in catalogo quella che può essere considerata la prima lucida analisi critica sulle finalità espressive e sugli intenti programmatici della *Nuova Tendenza*, scrisse infatti: *l'opera agisce sull'apparato psicofisico percettivo e non sulla base psicologica o culturale dello spettatore. Lo spettatore non è invitato alla contemplazione, alla considerazione passiva, ma deve prendere parte attiva allo svolgimento dell'opera che è costantemente variabile, sia a causa del movimento dello spettatore, sia a causa del meccanismo proprio che lo mantiene in movimento e in mutamento continuo*⁷

Riflettendo a posteriori su quella mostra Massironi scrisse: *fu soprattutto l'occasione per rendersi conto che pur non conoscendosi e provenendo dalle parti più disparate d'Europa si avevano gli stessi interessi e si portavano avanti le stesse ricerche, a volte si facevano opere e si auspicavano prese di posizioni molto simili... Quella prima mostra fu una esperienza entusiasmante, mai più ripetuta...dall'incontro di Zagabria nasce una fervida attività di rapporti e di scambi, di mostre di tendenza organizzate nei vari paesi.*⁸

Comunque il Gruppo N fu presente poco dopo al dodicesimo Premio Lissone il 23 ottobre del 1961 con opere firmate collettivamente⁹ prendendo quindi una posizione lontana da qualsiasi culto della personalità del creatore, ma volendo dimostrare come attraverso la discussione collettiva del progetto ed il concorso alla sua realizzazione emergeva, come nella prassi delle ricerche scientifiche, il valore del gruppo rispetto al singolo operatore. Negli anni a seguire fu un susseguirsi di partecipazioni a collettive molto importanti per l'affermarsi della tendenza ottico-cinetica, dalla mostra itinerante *Arte Programmata* (1962) presso il Negozio Olivetti di Milano, voluta da Bruno Munari e Giorgio Soavi con la prefazione di Umberto Eco, alla fondamentale partecipazione alla Quarta Biennale Internazionale di San Marino *Oltre l'Informale* (1963) che vide la premiazione del gruppo padovano e del Gruppo Zero di Düsseldorf ed ancora alla seconda mostra di *Nove Tendenze* a Zagabria (1963) portata poi anche a Venezia presso la Fondazione Querini Stampalia e che con ogni probabilità aprì le porte alla chiamata del Gruppo N ad esporre alla XXXII Biennale veneziana del 1964. In ogni caso riferendosi proprio al lavoro di quegli anni Massironi con lucida amarezza scrisse: *prima di tutto ritengo sia necessario pensare al gruppo come ad un organismo continuamente diviso da contrasti interni, da critiche reciproche, combattuto fra incertezze e ripensamenti e caratterizzato da discussioni in cui ci si vivisezionava reciprocamente, alla ricerca di un rigore di risultato e di comportamento, che però non sempre si riuscì ad attuare.*¹⁰

Nel frattempo Massironi aveva sospeso gli studi di architettura per iscriversi con Biasi e Landi all'Istituto Superiore di Disegno Industriale, dove aveva trovato un ambiente molto vivace e più consono ai suoi interessi, soprattutto per l'insegnamento di *Psicologia della percezione*, disciplina che catalizzava le sue letture e riflessioni sulle leggi dell'ambiguità della visione determinate da particolari alterazioni di campo, studiava cioè la possibilità di diverse letture di un pattern visuale. Massironi verificava attraverso l'utilizzo di quelle leggi gestaltiche proposte da Arnheim e da Köhler una lettura ulteriore per le opere di impianto ottico-visuale.¹¹

Ecco che l'opera stimolava processi percettivi nello spettatore il quale aveva con essa non più il rapporto solipsistico dell'arte precedente, bensì un rapporto dinamico, in quanto questa lo obbligava ad una recezione attiva dei dati sensibili facendo riferimento alle leggi di organizzazione del campo visivo¹².

Dal connubio fra teoria scientifica e operatività artistica nacquero lavori improntati a variazioni geometriche, dalla *Struttura a quadrati rotati*, ai *Cerchi più quadrati*, ai *Cubi più sfere*, ai *Cilindri più sfere*, alle *Struttura rottura di costanza* che una lettura in ambito gestaltico riconduce alle leggi

di figura-sfondo, continuità di direzione, mascheramento percettivo, invarianza e variazione di identità. Iniziò così un percorso parallelo che è continuato fino ai nostri giorni. Ma quel 1964 era destinato a fare da sfondo a complessi avvenimenti sia personali che artistici. Ho poc'anzi accennato alla partecipazione alla Biennale veneziana, che se da una parte l'ammissione fu un importante riconoscimento a livello critico delle ricerche del Gruppo N, segnò anche l'inizio della fine dello stesso ed un punto di svolta della vita privata di Massironi. Le aspettative che il Gruppo aveva nel veder riconosciuto il suo impegno con il premio alla pittura vennero disattese: il premio quell'anno non venne assegnato e per i cinque artisti la delusione segnò significativamente i loro rapporti interpersonali tanto che in coincidenza con la chiusura in ottobre della Biennale anche il Gruppo N si sciolse. Per la verità l'assegnazione a Robert Rauschenberg del Premio Internazionale per la Pittura e la conseguente colonizzazione delle tendenze americane New Dada e Pop potevano in qualche modo essere previste. Rauschenberg, Dine, Johns e Oldenburg avevano alle spalle la forza niente affatto trascurabile delle più importanti gallerie americane (Castelli, Sonnabend e Sidney Janis), capaci di incidere in modo determinante prima sulle scelte estetiche, poi, soprattutto, sulle leggi del mercato internazionale. Si tornò ad un linguaggio critico improntato alle emozioni per un'arte che si presentava meno intellettuale, più ammiccante e mondana nella presentazione di un universo metropolitano colorato. Tutto questo naturalmente mise in crisi la ricerca ottico-cinetica, molto più rigorosa, limitatamente interpretativa se non facendo ricorso alle problematiche visuali, ed inoltre il pragmatismo mercantile degli americani si scontrava con quell'eticità, sicuramente venata dall'utopia comportamentale ed ideologica, dei vari gruppi di *Arte Programmata*, che vedevano lo scadimento del loro lavoro nel momento in cui l'opera diventava merce. Inoltre tornava ad avere la priorità l'individualismo del creatore rispetto alla progettualità collettiva del team. Per queste ragioni Manfredo Massironi sostenne che il *fenomeno Pop...pose dei dubbi anche a livello di scelte operative, dubbi che si andavano a sommare alle incertezze sulla organizzazione e sul funzionamento dei meccanismi che regolano l'attività artistica* ed ancora con tono più apertamente critico e disilluso...*dagli interessi manifestati e dalle elaborazioni teoriche...emerge la velleità di impostare un metodo di comunicazione che possa diventare parte della struttura sociale di una società senza classi...Quando ci si è resi conto progressivamente del carattere utopico di queste aspirazioni, la volontà di ricerca è lentamente venuta meno, l'unico inserimento possibile si è dimostrato essere il sempre criticato e criticabile mercato d'arte che ha trasformato contenuti ed opere...secondo quel processo attuato dalla società borghese che riesce sempre a trasformare, a neutralizzare e alla fine ad utilizzare*

*qualsiasi cosa che non diventi lotta di classe.*¹³

Proprio in occasione della Biennale avvenne l'incontro con Paolo Bonaiuto, allora giovane assistente alla cattedra di Psicologia sperimentale dell'Università di Bologna. L'interesse che questi dimostrò nei confronti delle soluzioni formali di Massironi fu determinante per il futuro scientifico di quello che era ancora un artista, in quanto lo spronò ad approfondire ricerche sistematiche sul tema della causalità fenomenica ed in genere su altri problemi di psicologia della visione, tanto che dall'anno accademico 1969-70 fino al 1978 venne chiamato, su invito dello stesso Bonaiuto, a tenere un seminario su questi temi presso l'Università di Bologna. Contemporaneamente dal 1973 al 1976 tenne esercitazioni pratiche di Psicologia Generale all'Università di Roma dove continuò l'insegnamento come incaricato fino al 1985, e dal 1986 come professore associato ed infine come professore di prima fascia a Verona fino all'anno della pensione. Gli impegni accademici tuttavia non distolsero Massironi dal concomitante impegno artistico. Dopo la breve parentesi del 1965 di un ricostituito Gruppo N '65 con Biasi e Landi, partecipò a New York alla grande mostra *The responsive eye* organizzata dal Museum of Modern Art e che egli stesso definì una sfarzosa cerimonia funebre della tendenza ottico-cinetica. Praticamente le successive partecipazioni a collettive di una certa importanza¹⁴ si verificarono senza il suo diretto interessamento in quanto le sue opere erano ormai inserite in un circuito di storicizzazione nelle mostre della tendenza. L'interrompersi dell'attività espositiva di Massironi fu determinato anche dal suo carattere schivo che mal sopportava sottostare alle leggi del mercato dell'arte: proporsi a galleristi, rincorrere i critici, contrattare con i mercanti... Inoltre in quella fine degli anni '60 altre tendenze, dall'Arte Povera, alla figurazione pseudo pop, alle stesse proposte americane della Pop Art e del minimalismo, stavano significativamente condizionando il mercato espositivo ed il collezionismo privato. Rompere quindi quegli schemi, che peraltro aveva sempre combattuto, della filiera del mercato rese la scelta di non comparire un atto di grande libertà ed anarchia. Del resto era molto più consono alla sua indole di ricercatore continuare a pensare e disegnare quelle configurazioni che gli permettevano di studiare e chiarire le leggi della Gestalt e che ancor oggi offrono il modo agli studiosi di indagare il mondo degli accidenti visuali.

Agli anni '70, nel pieno quindi di quel nomadismo didattico che spesso porta chi insegna all'Università a spostamenti in varie sedi, risale anche la collaborazione con Ennio Chiggio nell'ambito dell'industrial design e la creazione per la NIKOL di mobili per l'arredamento. Rallentata l'attività artistica appunto per ragioni di pendolarismo, Massironi si dedicò soprattutto alle ricerche in ambito gestaltico pubblicando saggi scientifici e frequentando presso l'Università di Trieste quella fucina di studi e



Nella sequenza di immagini Massironi e Landi durante i lavori di allestimento della Mostra *Italienische Kunst Heute* del 1971 a Vienna.

confronti internazionali voluta da Gaetano Kanisza, il più ortodosso fra gli studiosi di Gestalt in Italia.¹⁵ Inserito in un ambiente estremamente stimolante per la ricerca, Massironi si impegnò nella "costruzione" di figure che indagavano sulle questioni di concavo e convesso. Ma riferendosi al proprio vissuto all'interno del gruppo di studiosi riuniti a Trieste ebbe a dire in una recente intervista: *il mio sviluppo nella psicologia è stato molto mediato dalla figura di Kanisza, io mi sono sentito accettato nella psicologia quando mi sono sentito accettato da Kanisza e Kanisza, tra i gestaltisti di ferro, mi è sembrato essere forse il più tollerante. Aveva l'atteggiamento del talent-scout. Lui sapeva che non è la formazione che fa il talento, ma il talento c'è o non c'è.*¹⁶

E' dall'arricchimento quindi dato dalle discussioni sull'applicazione di leggi gestaltiche che Massironi, ormai saltuariamente, ne verificò anche la possibilità di esplicitarle nell'ambito delle arti visuali, proponendo la serie di sculture in tubi quadrati di ottone o di ferro che chiamò *Struttura rottura di costanza*. Da un punto di vista fenomenologico un oggetto quando è osservato da più punti di vista è abitualmente riconosciuto come lo stesso, mentre nel caso della rottura di costanza è percepito come diverso, infatti è sufficiente il cambiamento di posizione sul piano di appoggio della scultura costituita da moduli geometrici per far sì che non si verifichi l'effetto di costanza. Sempre più interessato alle alterazioni dovute alle deformazioni di una figura geometrica semplice, Massironi sottopose una figura elementare come il quadrato ad una serie di stiramenti e di accartocciamenti, (*Omaggio a I.A. Necker, 1964*) a rotture (*Crescita incontrollata in uno spazio insufficiente, 1976*). Ma costruì anche quelli che io amo chiamare teatrini in quanto nella struttura ricordano i palcoscenici su cui si sta svolgendo una rappresentazione. In verità intitolati *Collage* (1974), sono dei piccoli ambienti svolti in prospettiva con una serie di elementi architettonici che ne complicano lo spazio. Dalla metà quindi degli anni '70 Massironi ha dedicato sempre più tempo alla ricerca ed alla didattica continuando a verificare nella produzione in ambito estetico un possibile trasferimento di quelle figure che creava a supporto del pensiero scientifico. Nascono così opere che anche nel titolo risentono del percorso speculativo, come nelle *Piegature*, nelle *Sottrazioni*, nelle *Figure anomale*, nel *Cubo Bitridimensionale*, nell'*Anatomia comparata dei nodi*, nelle *Scornici*, e ancora nelle *Piegature leggere* e quelle *pesanti*, tutte opere riconducibili ai vari elaborati teorici di Massironi dall'instabilità figurale, ai completamenti amodali, alle rotazioni mentali, alla causalità... Non va quindi dimenticata la sua parallela produzione scientifica costituita da un centinaio di articoli pubblicati sulle più importanti riviste di Psicologia e quattro libri che costituiscono un ineludibile approdo per chi studia gli aspetti storici e metodologici della ricerca psicologica, da *Comunicare per immagini, introduzione alla geometria delle apparenze* (1989), alla

Fenomenologia della percezione visiva (1998), ai più recenti *L'Osteria dei dadi truccati. Arte, Psicologia e dintorni* (2000), e *The psychology of graphic images* (2002), pubblicato negli Stati Uniti e testo ancora in uso nelle scuole di Psicologia Gestaltica delle Università americane.

La coerenza, l'onestà intellettuale dimostrate da Manfredo Massironi nel suo percorso di vita, evidenziate da molteplici riconoscimenti internazionali per le sue ricerche, sia artistiche che scientifiche, sono la conferma che anche le attività creative devono essere affrontate con lo stesso rigore ed allo stesso tempo libertà di pensiero delle attività speculative.



Una fotografia ironica eseguita dal quinto componente del Gruppo nello spazio esterno dello studio di Piazza Duomo a Padova nel 1964.

Massironi e Biasi sono di profilo, Costa e Landi di fronte, nel mezzo un campo fenomenicamente bianco ove far posto alla dualità della visione: figura sfondo.

NOTE

¹ Dando per scontati i precedenti storici fin dall'inizio del secolo scorso dell'interesse di molti artisti per ricerche sul movimento (da Duchamp a Rodchenko, a Gabo, a Pevsner, a Calder, a Schöffer, alle stesse *Macchine inutili* di Bruno Munari), negli anni '50 fu soprattutto Victor Vasarely che nel 1955 in occasione di una mostra collettiva intitolata *Mouvement* presso la Galleria Denise Renée teorizzò l'arte cinetica attraverso il *Manifeste Jaune* e ancora nello stesso anno il suo scritto nel catalogo *De l'invention à la re-création* presso la stessa galleria che sarebbe diventata la sede più importante del mercato di arte del movimento, sia reale che virtuale, fin quasi ai nostri giorni.

² E' significativo notare come all'interno di quella che sarà definita *Nouvelle Tendance* facessero parte fra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 numerosi artisti che si erano costituiti in gruppi di lavoro con sigle diverse. Fu veramente un fenomeno internazionale che dall'America Latina, all'Europa, all'Unione Sovietica vide una condivisione di scelte non solo estetiche, ma soprattutto di intenti ideologici nel tentativo di dar vita ad un linguaggio aperto anche a tecniche diverse dalla pittura e scultura.

³ Gli articoli *Scandalo a Milano per un pezzo di cartone* e *Il Pittore dello scandalo difende il cartone ondulato* comparvero rispettivamente nei n. 47 e 49 della rivista *La Settimana INCOM*, del 1959.

⁴ Di fatto gli artisti di quel fine decennio criticavano non tanto i grandi interpreti dei linguaggi informali (Burri, Fontana, Vedova...) di cui riconoscevano l'indiscutibile valore, quanto i loro epigoni, quella schiera di pittori che usavano il gesto o la materia senza un vero apporto di personalità creativa. Del resto in tutta Europa stavano nascendo tendenze che portavano ad un cambiamento lessicale parallelo ed allo stesso tempo lontanissimo dalle esperienze ottico-cinetiche: dalla mostra a Parigi (1960) e a Milano (1961) del Nuovo Realismo che riportava all'interno del mondo dell'arte un accumulo di oggetti prelevati direttamente dalla vita quotidiana, alle performance anticipatrici della Body Art degli Azionisti Viennesi, fino agli spettacoli multidisciplinari di Fluxus.

⁵ Per chiarezza terminologica è bene ricordare le definizioni con sottili distinguo con cui la critica suddivise e diversificò, nel tentativo di una sistematicizzazione, le diverse sperimentazioni riconducibili tutte ad un ambito generale ottico-cinetico.

Neo-concretismo ricorda la base storica; Neo-costruttivismo accenna a un impegno anche sociale di un'arte rivoluzionaria; Nuova Tendenza indica un raggruppamento sovranazionale; Gestaltismo punta sulla prospettiva psicologica; Arte Programmata, con un termine desunto dall'economia, sottolinea una prospettiva di intervento e di prefabbricazione; Strutture Visive allude ad un rapporto, di tipo Einfühlung, con lo spettatore; Op-art puntualizza il momento della fruizione.

M. Fagiolo Dell'Arco, *Rapporto '60*, Bulzoni, Roma, 1966, p.15

⁶ L'opera è formata da specchi mobili che riflettono nove filamenti incandescenti, al variare dell'inclinazione degli specchi vengono create dalle luci una serie di geometrie per cui l'organizzazione di linee parallele all'infinito si metamorfizza in organizzazioni spaziali tridimensionali che creano linee spaziali curve.

⁷ M. Mestrovic in F. Popper, *L'arte cinetica*, Torino, Einaudi, 1970 p.133

⁸ M. Massironi, *Ricerche visuali*, in *Situazioni dell'arte contemporanea*, testi delle conferenze tenute alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Librarte s.r.l., Roma, p.56

⁹ *Il Gruppo N, dopo un primo periodo di assestamento teorico e operativo si dette un ordinamento interno abbastanza preciso, secondo il quale tutte le opere prodotte dovevano essere firmate collettivamente, le scelte e le decisioni dovevano essere prese insieme, gli eventuali proventi dovevano essere suddivisi fra i vari componenti, l'attività di ricerca doveva nascere dalla collaborazione e dall'analisi dei risultati.*

M. Massironi, *Ricerche visuali*, cit., p.55

¹⁰ M. Massironi in *Marcatré*, n. 4-5, 1964

¹¹ Gli studi di Psicologia della Gestalt hanno avuto origine in Germania nelle Università di Berlino e Francoforte agli inizi del secolo scorso per merito di Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka. A causa della salita al potere del nazionalsocialismo e delle conseguenti leggi antisemite, vennero chiusi gli insegnamenti di Psicologia e i fondatori della Scuola Gestaltica ripararono in America dove continuarono i loro studi e li pubblicarono in inglese permettendo in questo modo una più ampia diffusione delle loro ricerche. E' importante notare come proprio a Padova fin dagli anni Venti presso la Facoltà di Filosofia sia stata istituita la cattedra di Psicologia Sperimentale tenuta da Vittorio Benussi che aveva come assistente Cesare Musatti. Quest'ultimo nel 1929 pubblicò *La psicologia della forma* sugli studi della percezione del movimento, dello spazio e sulla visione dei colori. La scuola padovana di percezione continuò dopo la seconda guerra mondiale per merito soprattutto di Fabio Metelli, Guido Petter e Giovanni Vicario.

¹² Per sottolineare a posteriori l'atteggiamento di certa critica nello stigmatizzare più o meno velatamente le opere che potevano essere lette attraverso canoni psicologici, Massironi risponde con una analisi polemica e realistica...*per iniziare, ex novo, un discorso visivo non si poteva prescindere da quei meccanismi che presiedono e regolano la fattività visiva, ossia i meccanismi studiati dalla psicologia...Proprio per questi interessi più di una volta la critica d'arte accuserà i ricercatori visuali di riscoprire allegramente le leggi della teoria della gestalt...La documentazione critica divenne immediatamente folta...il tutto avvenne con la tipica frenesia di molta critica d'arte che...comincia a parlare abbondantemente delle cose prima di conoscerle bene e di averle capite fino in fondo, ...convinta di aver contribuito alla chiarificazione e alla spiegazione delle cose, mentre il più delle volte le lascia più confuse di quando le aveva incontrate.*

M. Massironi, *Ricerche visuali*, cit, p.58

¹³ M. Massironi, *Ricerche visuali*, cit., p.63

¹⁴ Per completezza di informazione si ricordano le partecipazioni più significative: la Quinta Biennale di Parigi (1967), *Kinetic*, esposizione Internazionale di Londra (1970), *Arte Italiana Contemporanea*, Roma, Vienna e Belgrado (1971), la Quadriennale di Roma (1973 e 1976).

¹⁵ Gli incontri mensili a Trieste vedevano la partecipazione di alcuni fra gli studiosi più preparati ad analizzare i diversi ambiti di applicazione delle leggi gestaltiche. La maggior parte di questi coltivava anche una significativa passione non solo privata con le arti, soprattutto con la musica, tanto che le discussioni non vertevano solo su problemi di percezione. Gaetano Kanisza, studioso e creatore di figure anomale, dipingeva con una strana tecnica puntiforme figure geometriche vagamente zoomorfe costruendo l'immagine attraverso le leggi della vicinanza e continuità. Paolo Bozzi, teorico della fisica ingenua, epistemologo dell'esperire fenomenologico, era anche un valente concertista di violino, ma anche compositore e collezionista di spartiti storici. Giovanni Vicario suonava il violino e studiava la percezione della dislocazione temporale. Paolo Bonaiuto, da sempre interessato ai linguaggi delle arti visive ed ai suoi aspetti rappresentativi, analizzava le figure paradossali.

¹⁶ M. Massironi in I. Bianchi, *Intervista a Manfredo Massironi*, in, *Manfredo Massironi*, catalogo della mostra, Macerata, 2007.

Biasi Castellani Mack Manzoni
Massironi - Biasi Castellani
Massironi - Biasi Castellani
Biasi Castellani Mack Manzoni

CIRCOLO DEL POZZETTO VIA EMANUELE FILIBERTO 1 PADOVA - CIRCOLO DEL POZZETTO VIA EMANUELE FILIBERTO, 1 PADOVA
 DALLE 18 DEL 9 APRILE 1960
 DALLE 18 DEL 9 APRILE 1960



PADOVA
 VIA EMAN. FILIBERTO, 1
 CIRCOLO DEL POZZETTO

DALLE 18 DEL 9 AL 30 APRILE ESPONGONO

ALBERTO BIASI
 PADOVA

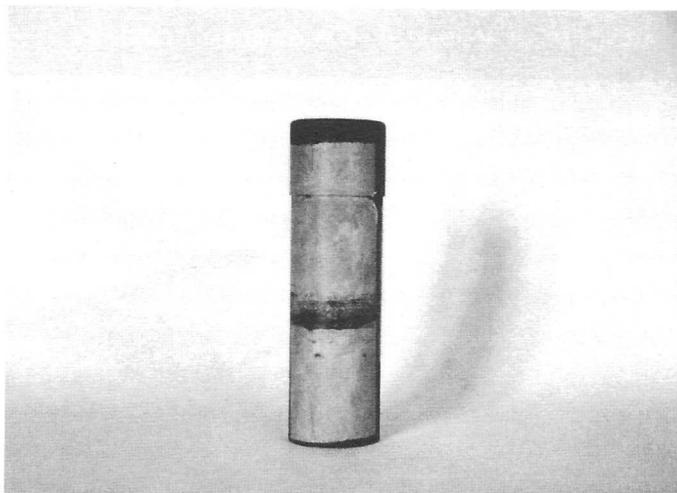
ENRICO CASTELLANI
 MILANO

HEINZ MACK
 DUISBURG

PIERO MANZONI
 MILANO

MANFREDO MASSIRONI
 PADOVA

1960



Fotografie dell'allestimento al Circolo del Pozzetto della famosa mostra La Nuova Concezione Artistica del 1960 in cui esponevano Biasi, Castellani, Mack, Manzoni e Massironi. Anche l'invito e il manifesto si presentano con una grafica particolare, di struttura quadrata e di color argento, che caratterizzerà anche le manifestazioni future del Gruppo. Nelle immagini sono riconoscibili in primo piano seduti attorno al tavolo da sinistra a destra Costa, Chiggio, Pesce e Biasi, mentre nell'ultima foto sono ritratti Massironi al tavolo e Costa sul fondo con due visitatori. Nell'immagine in basso la visione particolare della struttura allestitiva che presenta l'opera di Massironi 'Struttura trasparente rombi esagoni triangoli' e sopra la famosa Linea di Manzoni data in dono a Massironi dall'autore.
 E. L. C.

