

In questi ultimi due anni di attività didattica per il corso di Psicologia dell'Arte e dei Processi Creativi, il programma d'esame verte sull'attività di produzione artistica e sperimentale di Manfredo Massironi. Il corso inizia senza precauzionali introduzioni, senza manuali o una specifica bibliografia di riferimento. Si affronta il problema dell'arte –della sua produzione e della sua fruizione– in un contesto che garantisce a tutti il proprio punto di vista, normalmente molto attivo e molto inesperto. Ci siamo ispirati all'Intermezzo del V capitolo del libro di Massironi, *L'osteria dei Dadi Truccati*¹, in cui intervengono, spiegano, litigano personaggi dai trasparentissimi nomi come Ridondanza, Eloquio, Circostanza, Sproloquio, Trasparenza, Referenza, Competenza, Pertinenza. Sarà questo tornare dei pensieri, osservazioni, descrizioni, emersi nelle prime lezioni a costruire la forma aperta del corso. La Pertinenza, proprio come nell'*Osteria dei Dadi Truccati*, finirà per prevalere ed elaborerà naturalmente quanto necessario ad un discorso coerente e produttivo. Se è vero che la storia dell'arte contemporanea ha ben argomentato e descritto la nomenclatura dei movimenti, gruppi, scuole e correnti nelle quali contestualizzare la ricerca artistica di Massironi², ci risulta subito altrettanto evidente che quella sua complessa alchimia di Arte e Psicologia che stiamo incontrando è proprio dalla psicologia che deve ancora ricevere le attenzioni dovute.

Così, si inizia il lavoro pensando a quale potrebbe essere il nostro contributo. Si parla tanto, si guardano e perlustrano immagini da cataloghi e dal web e si discute fino a quando non si arriva al che fare, dove le cose dette inutilmente, o poco idonee a creare un contatto necessario con le altre, cadono.

Si comincia allora a vedere come le tracce di questo osservare ad alta voce, di volta in volta inserite in un laboratorio virtuale a uso degli studenti, configurino un pensiero ordinato. E il pensiero ordinato su Massironi, sulla sua ricerca artistica e da scienziato della percezione, un po' con la meraviglia di tutti, è lì davanti, in forma d'indice per un ipotetico libro su di lui, e con l'evidenza di come ciascun capitolo da sviluppare si collochi naturalmente in un unico progetto da tutti condiviso. A titolo di esempio riassumo il percorso sul primo tema della decina di argomentazioni che costituiscono i rispettivi capitoli di questo libro-percorso su Massironi.

L'Emozione

Fin dal primo incontro ci si accorge subito che all'atmosfera che si è creata guardando opere di arte contemporanea di artisti appartenenti ai vari gruppi che fanno riferimento alle *Nuove Tendenze* manca qualche cosa. Gli studenti si accorgono di essere alla ricerca di uno schema cognitivo comune che permetta di parlare di arte con passione e interesse e che nel farlo riesca a incontrare da subito l'emozione, in quell'oggetto che stiamo guardando, senza la quale oggetto d'arte non è. Così, almeno, questo è uno dei primi vissuti raccontati dai più. Il problema è posto senza alcuna intenzione teorizzante circa il posto dell'emozione in qualche teoria delle emozioni, appunto. Emozione come fatto incardinato nell'esperienza di un pezzo di mondo, incollato all'oggetto, come potrebbe essere il movimento negli esempi cinetici o cinematografici riguardanti un'esperienza di fisica ingenua. Ma se emozione immediata non c'è, allora, forse, questi oggetti di quell'arte di volta in volta chiamata "cinetica, visuale, esatta, programmata ..." non devono necessariamente sviluppare né contenere carica emotigena al pari di una Madonna che allatta, di una Crocifissione, di una delle tante battaglie, di una impressione al tramonto o dei mangiatori di patate. Dov'è riconducibile in una delle tante e possibili

teorie delle emozioni³ la possibilità che anche un oggetto appartenente a questo spazio della ricerca d'arte sia in grado di emozionare? Il rapporto tra emozione e "The Pleasure of Mind"³ è stato, d'altra parte, uno dei temi di incrocio tra Massironi e Kubovy quando, in uno dei frequenti scambi di studio e ricerca tra l'Università di Verona e la Virginia University, Massironi chiese all'amico e scienziato Kubovy di tenere una conferenza all'università di Padova, proprio su questo tema. Massironi ha insegnato alla Virginia University e il contenuto di quei corsi è diventato un fondamentale testo sulle ricerche gestaltiche dal titolo: *The Psychology of Graphic Images*.

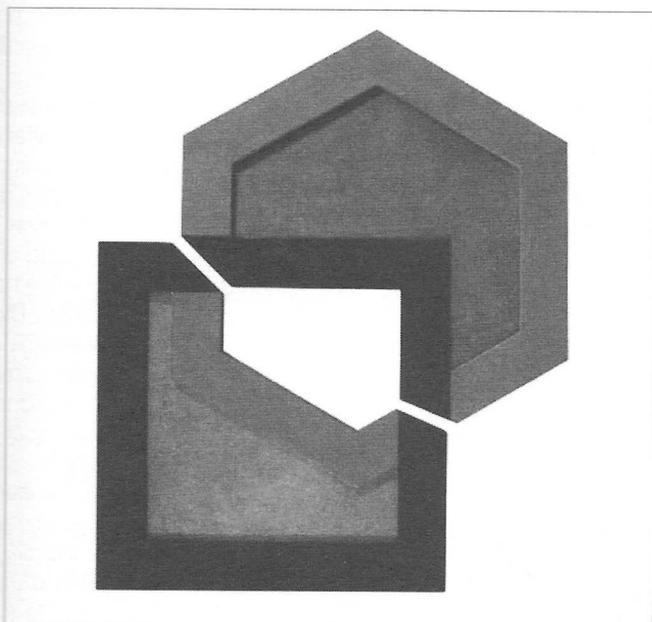
Ancora, quanto e quale deve essere il lavoro di scavo cognitivo, percettivo, sull'oggetto o sulla sillogistica argomentativa della creatività (J. Laird, 1993) che l'ha generato⁴, per guadagnare un poco di piacere estetico che, intimizzato, ci faccia innamorare di quell'opera? E qui, non c'è remissione all'autorità del docente: o piace, prende e intriga o, alla meglio, lascia indifferente.

Con gli studenti ci si convince che, per un avvio in grado di creare le giuste condizioni al percorso che dovremo fare, si rende necessaria un'attenta perlustrazione sulla genesi e sul luogo di esistenza di questo primo⁵, ecologicamente primario forse, fattore necessario alla costruzione del nostro percorso. E c'è un problema in più: che l'intenzione del corso è anche quella di offrire agli studenti strumenti teorici e metodologici che permettano loro di pensare a un futuro mestiere che si muova in una non precisata area dell'"educatore / formatore all'esperienza artistica". Dico questo perché è chiaro a tutti che se si trattasse semplicemente di acquisire pratiche per fare un po' di attività creativa, potrebbe essere relativamente facile; ma qui la questione deve rispondere a una domanda più raffinata e che necessita di aperture al metodo e alla teoria: qual è, davanti all'opera, il modo per fare tessere a un nostro soggetto, quel delicato percorso che irretisca un poco per volta e conduca inaspettatamente a quello stato di *erlebnis* tangente all'*insight*, connotato di meraviglia e piacere? Si può pensare possibile come ipotesi di lavoro, e fondarla, di poter prendere per mano un soggetto naïve, 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?

Subito si capisce che per incontrare le IDEE dentro le opere di Massironi sia necessario imparare a guardarle. Non di adottare una teoria tra le tante in grado di interpretarci l'artista o l'opera, ma semplicemente, alla lettera, di imparare a descrivere ciò che, nell'EVENTO SOTTO OSSERVAZIONE c'è. CIÒ CHE C'È, facendo ben attenzione a dirimere ogni forma d'inferenza rispetto ai *perché*, ai *ciò che so*, al *mi sembra che...* rispettando la genuina esperienza del VEDO quelle forme, VEDO quei colori, VEDO quello spazio e VEDO quelle relazioni figurali che contribuiscono a organizzare l'esperienza di QUELLA struttura gestaltica. S'iniziano a usare naturalmente termini come *completamento amodale* per dire qualche cosa che vedo continuare dietro una superficie occultante, *costanza di forma*, *gradiente tissurale*, *piegature*, *qualità espressive*, *ancoramento percettivo* ... e a organizzare per necessità quel glossario di strumenti terminologici affilati e precisi che mostrano l'intimità della propria esperienza conducendoci dentro l'opera e infine ad avere bisogno di una bibliografia di riferimento, che unifichi e spieghi.

Ogni studente ha iniziato così, questo sì per compito didattico, a prendere in mano un'opera di Massironi e a raccontare il proprio percorso di scoperta e chiarimento. Prima o poi a tutti gli studenti è capitato l'incontro con l'evidenza del concetto generante, nascosto prima e incontrato poi e lì in quel momento lo stupore si sostanziava, emozionando.

Breve protocollo di osservazione



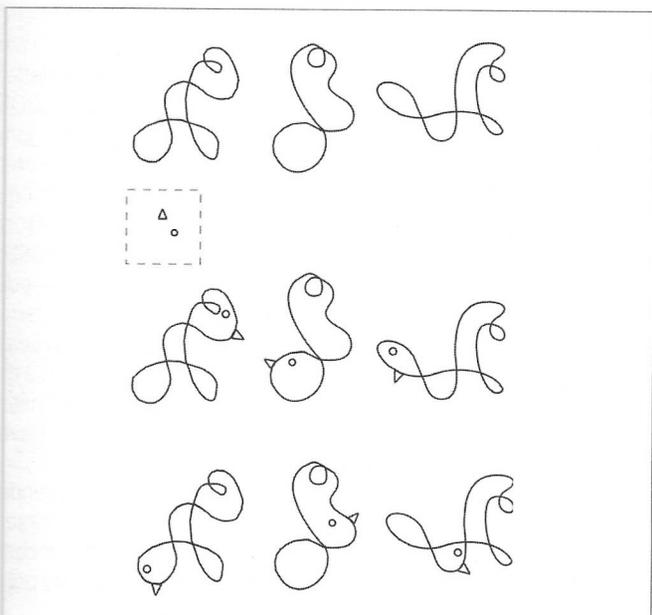
Sottrazioni

1993

Smalto su legno e cartoncino
cm 77x63x2

Dal racconto degli studenti: L.: "... mi sembra [...] vedo un quadrato; anzi, una cornice spezzata, che però... Vedo anche un esagono, o meglio un esagono rosso che ha un pezzo di cornice dentro il quadrato...". A: "Non riesco bene a capire ma mi sembra che ci sia un problema di unificazione dei contorni delle due figure geometriche spezzate...". C: "Potrebbe essere che i due pezzi minori delle cornici, invece di riunirsi per completare il quadrato e l'esagono [...] L'esagono si completa dietro il quadrato ... L.: "Lo spigolo alto a destra del quadrato è come se fosse attaccato all'esagono e fosse la parte che manca e che è piegata [...] bellissimo!" M. "Vero! Allora anche la parte rossa interna al quadrato sembra appiccicata alla cornice blu del quadrato... ma non direi... anche se sembra... C: "Ho provato a disegnare la spiegatura dello spigolo blu perché credevo fosse il lato mancante dell'esagono piegato e invece no. Forse c'è la forza dell'unificazione... bisognerebbe provare con altre forme e altri colori ..."

[...continua]



Uccellini

1998

Grafica
cm 70x100

Dal racconto degli studenti: P.: "... non capisco [...] ci sono dei ghirigori vuoti e ghirigori che potrebbero essere dei pulcini ma mi da fastidio che siano orientati in diverse direzioni e non capisco perché ... Che cosa c'entrano quel triangolino e cerchietto? La prima impressione è di fastidio, nel non riuscire a capire... Intanto, i ghirigori si organizzano in tre colonne ...mmmh, sono solo tre i ghirigori... Posso mettere a caso cerchietto e triangolino?" E.: "Ho fatto qui delle prove. Mi sembra che per ottenere che un qualsiasi ghirigoro abbia la qualità di diventare uccellino, triangolo e cerchietto devono stare in una certa relazione...". N.: "È vero. La cosa intrigante è che non appena si mettono cerchio e triangolo appare immediatamente l'uccellino... La cosa che mi impressiona è come dopo avere messo il becco e l'occhio, l'orientamento si imponga in maniera obbligata. Potrebbe funzionare con altri animali?". E: "Geniale! è come avere scoperto il codice genetico degli uccelli. Tra l'altro, sono uccelli, anche se non hanno le ali... Forse la qualità di essere uccello non è nell'anatomia ma è nella forma espressiva...". C.: "Secondo me anche i bambini sono in grado di vedere tutto questo ..." [...continua]

Conclusione minima

Ecco; questo è stato capito dagli studenti senza fare ricorso a teorie: se subito non prende, c'è un modo per scoprire e certamente innamorarsi di un'opera di Massironi. Guardarla e leggerla usando una Grammatica del Vedere proprio allo stesso modo in cui un romanzo obbliga la lettura rispettando la forma e l'ordine delle parole sul foglio per cogliere il senso delle frasi.

NOTE

¹ M. Massironi, *L'Osteria dei Dadi Truccati*, Bologna, il Mulino, 2000.

² In questo stesso catalogo, il contributo della curatrice della mostra, A. Sandonà traccia un profilo storico del contesto nel quale Massironi ha operato. A questo complesso quadro abbiamo cercato di offrire questo contributo suggerendo che l'identità di artista, storicamente collocata di Massironi, possa essere tenuta aperta perché dalla ricerca non ancora conclusa dei percorsi e processi dei fruitori davanti alle sue opere, si possano incontrare ancora cose non viste.

³ In questi ultimi anni lo studio delle Emozioni all'interno delle contemporanee scienze cognitive, ha mostrato quanto complesso possa essere affrontare empiricamente la questione. Uno dei nodi maggiormente rappresentativi di questa difficoltà, riguarda il modo e la forma della sua genesi. Il senso comune descrive l'emozione come uno stato di "accadimento" involontario in una qualche situazione che per sua natura ha questo potere elicitante e sulla quale pressoché nullo è il potere del pensiero o ragionamento. In questo modo, spesso, si è pensato all'emozione estetica: quello stato di rispondenza affettiva al mondo degli oggetti dell'arte che per loro natura hanno, o non hanno, capacità di generare uno stato emozionale. Un approccio diametralmente opposto, invece, viene proposto dalle teorie dell'*appraisal* che sostengono la necessità di integrare il vissuto emozionale entro il quadro molto più complesso degli stati, o processi, cognitivi dai quali si organizza e prende forma il vissuto emozionale. L'emozione viene pensata come prodotto del contributo degli stati dell'attività di coscienza e valutazione di quanto è stato incontrato in funzione del processo adattivo nel quale tutto viene inserito. (Frijda, N.H. *The emotions*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. It. *Emozioni*, Bologna, il Mulino, 1990; K. Oatley, *Best Laid Schemes. The Psychology of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, trad. It. *Psicologia ed emozioni*, Bologna, il Mulino, 1997). Un approccio ancora più complesso per una teoria generale entro la quale collocare anche le emozioni è quello di Michael Kubovy (M. Kubovy, *On the Pleasures of the Mind* in: D. Kahneman, E. Diener, and N. Schwarz (Eds.), *Well-being: The Foundations of Hedonic Psychology*, New York: Russell Sage Foundation, 1999) che all'interno di una articolata architettura tra funzioni cognitive, teorie della personalità, psicologia sociale, antropologia, filosofia e teorie della musica e letteratura, individua alcuni aspetti ritenuti essenziali e critici per l'insorgenza dell'emozione: ciò che non si sa, il non saputo, cioè, la ricerca come curiosità che promuove il **piacere dell'apprendimento e della conoscenza** come atto in sé emozionante. A questo ci riferiremo come sistema concettuale e teorico di riferimento nel condurre alla "scoperta di Massironi".

⁴ J. Laird (P.N. Johnson-Laird, *Deduzione Induzione Creatività*, Bologna, il Mulino, 1994) ci obbliga a pensare ai processi creativi come luogo nel quale le forme di ragionamento, con i propri apparati logici fondati sulla deduzione o sull'induzione, procedono alla ricerca della soluzione più appropriata e necessaria allo scopo di riorganizzazione divergente del campo. In questo senso, come peraltro gli scritti d'arte di Massironi e la storia dell'arte contemporanea riconosce, nelle opere di Massironi è consistente e indissolubile con la forma, il processo creativo nel senso di J. Laird, e le argomentazioni che l'hanno generate. L'opera non in sostituzione, metafora allusiva del lavoro, ma come lavoro della cognizione nella quale tutti i processi dal ragionamento all'emozione devono trovare identificabilità.

⁵ Come sopra, parlando di emozione, abbiamo evidenziato, sottolineo nuovamente la difficoltà nell'assumere una posizione intransigente su questo tema, a fronte della complessità degli elementi coinvolti. Ritengo tuttavia che la posizione di Kubovy (3) possa essere assunta con un alto grado di valore evolutivo e pensare quindi che l'emozione, integrata in un più ampio sistema teorico che preveda valutazioni anche di tipo filogenetico, possa assumere un significato di primaria importanza in una prospettiva ecologica gibsoniana. Quella prospettiva che già con forti affinità al pensiero Gestaltico, riporta l'occhio dell'uomo dopo anni di psicofisica in laboratorio, in mezzo all'ambiente normale nel quale quotidianamente vive.

(J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale (N.J.) – London, Erlbaum, 1986).