

Catalogo mostra Omaggio a Bruno Munari, Fondazione per l'Arte, Busto Arsizio, 1999

BRUNO MUNARI TRA SPIAZZAMENTO E DEMISTIFICAZIONE di Alberto Fiz

Bruno Munari è scomparso nel settembre dello scorso anno, all'età di novantuno anni, dopo essere stato una delle menti più creative del Novecento. Eppure il suo, nell'ambito della storia dell'arte italiana, resta un caso irrisolto.

Sebbene negli ultimi anni gli studi si siano moltiplicati e l'attenzione verso la sua opera sia in crescita, non c'è saggio o testo critico che non senta la necessità di sottolineare l'anomalia di Munari, la sua alterità rispetto al sistema artistico.

Marco Meneguzzo, uno dei conoscitori più attenti e scrupolosi di Munari, ha parlato, giustamente, di riconosciuta marginalità per un'opera rimasta relegata in una specie di terra di nessuno, a metà tra discipline diverse, sottolineando come non sia mancato tanto il riconoscimento quanto la definizione della sua ricerca in un sistema sociale a compartimenti stagni, in difficoltà di fronte alla sua azione dolcemente eversiva.¹

Malgrado Luciano Caramel lo abbia inserito, in tempi non sospetti, tra i pochi astrattisti italiani degli anni Trenta, l'anomalia rimane, e spesso si cerca di aggirare l'ostacolo definendo Munari ora progettista, ora inventore, ora designer, ora creativo. Nulla di offensivo, certo, di fronte a definizioni approvate e sottoscritte dallo stesso Munari, ma, forse, varrebbe la pena di pronunciare con maggior forza la parola "artista", evidenziando il suo ruolo nel contesto delle arti figurative. Se nessuno si sognerebbe di dire che i "tagli" di Lucio Fontana sono dei bei progetti o che i "sacchi" di Alberto Burri appaiono interessanti a livello metodologico, quando ci si trova di fronte all'opera di Munari gli eufemismi sono di rigore. È chiaro che il suo percorso è molto diverso da quello di Fontana, di Burri o di altri maestri del Novecento, ma credo che questa anomalia persistente vada risolta o, comunque, spiegata. Altrimenti, Munari rischia di rimanere un apolide, un elemento altro, inclassificabile e, per certi versi, incompreso nell'ambito dell'arte italiana e internazionale a cui ha dato un contributo essenziale non solo a livello metodologico, ma anche per la creazione di opere che hanno modificato il nostro immaginario.

Indipendentemente da ciò che Munari ha prodotto, i suoi intendimenti sono sempre eminentemente creativi e per lui potrebbero valere le parole dell'astrofisico indiano Subrahmanyan Chandrasekhar il quale sostiene che "la semplicità è l'impronta del vero e che la bellezza è lo splendore della verità".² Tuttavia, la difficoltà sta nell'acciuffare un'arte che si disperde in mille rivoli all'interno di un iter estremamente articolato e dialettico che rifiuta qualunque imposizione di carattere dogmatico. Munari sfugge, in apparenza, in una sostanziale fedeltà d'intenti.

"Si tratterebbe – ha scritto in tempi lontani Pier Carlo Santini – di ridurre ad unità una figura d'artista apparentemente disperso e mutevole, perennemente volto alla sperimentazione di nuove forme, di nuovi processi, di nuove materie, di nuove condizioni di esistenza visiva."³ È questo il punto da cui è necessario partire, ovvero da Munari come artista totale⁴ che si esprime con straordinaria coerenza e rigore nell'ambito di una ricerca sempre e comunque spiazzante, dove la poetica non è riconoscibile esclusivamente in questo o quell'oggetto, ma va rintracciata all'interno di un universo metamorfico che dalle *Macchine aeree* del 1930 arriva sino alle *Alte tensioni* del 1991, ennesima variazione sull'idea di macchina. O che dai *Negativi-positivi* del 1950 si sviluppa sino agli ideogrammi sugli *Alberi* del 1993. Proprio da tale constatazione prende spunto questa mostra, la quale intende rendere omaggio a Munari attraverso una carrellata che dalle prime composizioni futuriste arriva sino agli anni Novanta e ne dimostra l'intima unità di pensiero nell'ambito di uno sviluppo creativo poliedrico, dove sarebbe sbagliato compiere arbitrarie cesure limitando il suo periodo d'oro agli anni Trenta o agli anni Cinquanta. In ogni epoca si trova l'aspetto di un Munari

¹ Marco Meneguzzo, *Il design di Bruno Munari*, Bompiani, 1998, p. 10.

² S. Chandrasekhar, *Il mondo e l'universo*, Feltrinelli, 1988, p. 10.

³ Pier Carlo Santini, *Il design di Bruno Munari*, Bompiani, 1998, p. 10.

⁴ Pier Carlo Santini, *Il design di Bruno Munari*, Bompiani, 1998, p. 10.

diverso, sempre in grado di incidere profondamente sulla nostra percezione visiva anche quando ritorna, in tempi diversi, ai suoi temi più cari.

Munari, del resto, non si ferma all'oggetto, ma va oltre aderendo a una visione estetica che contempla gli esperimenti pittorici e le sculture, la grafica e il design, i laboratori di didattica e i libri. “L'oggetto utile risponde a bisogni pratici, quello cosiddetto inutile a bisogni psicologici ed estetici. E la natura è dappertutto, anche dentro di noi. Il frutto dei nostri pensieri è la mela che viene fuori dall'albero”, ha detto Munari in un'intervista del 1986.⁵

Arte, comunicazione visiva e design si confrontano in campo aperto rispettando una serie di regole fondamentali: il metodo munariano, infatti, garantisce l'unitarietà del procedimento in un contesto dove non si opera attraverso opposizioni ma, semmai, per mezzo di continue relazioni dialettiche, annullando ogni forma di gerarchia, e, in questa chiave, più volte si è fatto riferimento all'influenza della filosofia zen.

Sin dagli anni Trenta le sue opere sviluppano una tensione emotiva che nasce dalla convivenza di forze diverse, non lontana dal concetto cinese di yin e yang. È emblematica, in quest'ottica, un'opera come *Anche la cornice* del 1935, dove si attua uno sconfinamento andando oltre il quadro di cui la cornice rappresenta non più il limite, ma l'integrazione del processo estetico. Ecco, dunque, che l'arte entra nella vita, perde la sua staticità per diventare un processo di conoscenza dove il senso unitario passa attraverso la convivenza degli opposti, siano essi il concavo e il convesso (*Concavi-convessi*), il fondo e la rappresentazione, il negativo e il positivo (*Negativi-positivi*), il ritmo che contempla l'aritmia (*Macchine aritmiche*), il multiplo e l'originale (*Xerografie originali*), così come la funzionalità trasformata in una macchina inutile (*Macchine inutili*) o l'annullamento del rapporto tra sotto e sopra, destra e sinistra all'interno di una forma che si modifica in base alle caratteristiche dell'ambiente (*Strutture continue*).

“Ogni fenomeno come ogni realizzazione o ogni progetto – ha scritto Paolo Fossati – esiste solo nella misura in cui se ne valuti e garantisca l'interesse, la formazione in un gioco di tensioni fra loro molto diverse ma omogenee nelle relazioni reciproche, punti di vista diversi di un'unica realtà.”⁶

In questo contesto l'arte intesa come prototipo e il design inteso come arte applicata sono le due facce di una stessa medaglia, in un rapporto di vasi comunicanti. Non c'è stacco tra i due linguaggi e uno appare in stretta comunicazione con l'altro. “Il designer ristabilisce oggi il contatto, da tempo perduto, tra arte e pubblico, tra arte intesa in senso vivo e pubblico vivo. Non più il quadro per il salotto ma l'elettrodomestico per la cucina. Non ci deve essere un'arte staccata dalla vita: cose belle da guardare e cose brutte da usare. Se quello che usiamo ogni giorno è fatto con arte (non a caso o capriccio) non avremo niente da nascondere.” E ancora: “Si rende oggi necessaria un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti.”⁷

Tornando allora al quesito iniziale, appare evidente che la posizione atipica, anomala di Munari rispetto al contesto artistico del Novecento è motivata da una serie di ragioni specifiche. In primo luogo, la difficoltà d'individuare uno stile che non emerge a prima vista, ma nasce da un esame attento di un complesso percorso relazionale, dove l'unica costante è rappresentata dalla continua mutazione. “Una foglia è bella ma non per ragioni di stile, perché è naturale, nata dalla funzione con la sua forma esatta”, ha scritto Munari.⁸

A questo elemento, già di per sé difficile da accettare all'interno di un sistema dell'arte che ama gli stereotipi e necessita di punti di riferimento precisi, vanno aggiunti altri fattori, ovvero la smaterializzazione dell'opera attraverso l'uso di materiali effimeri (è sintomatico il caso delle *Sculture da viaggio* in cartoncino), cui va aggiunta l'azione demistificatoria e demistificante compiuta da Munari che, attraverso il suo operare, ha minato alla base il sistema dell'arte, rinunciando a quell'aura che ne garantisce il successo.

Munari, infatti, ha agito con metodologica autoironia, come testimoniano il suo comportamento e soprattutto i suoi scritti, dove le opere, o meglio le sue azioni artistiche, vengono documentate come puri procedimenti tecnici, sminuendo il gesto creativo e la funzione dell'artista-vate a favore di un processo descrittivo in linea con l'idea di un'arte di tutti che tende verso l'assoluta naturalità oggettiva del fatto, come se si avesse a che fare semplicemente con una serie di codici ovvi.

Senza proclami teorici, Munari descrive l'atteggiamento attraverso un'operazione che, vista oggi, appare squisitamente concettuale. Un esempio potrebbe essere quella riferita a uno dei suoi cicli più famosi, le *Macchine inutili* analizzate nel suo libro *Arte come mestiere* e illustrate da una serie di disegni: “Supponiamo – scrive Munari – di cominciare da una sfera di vetro soffiato dalla quale ricaviamo il disco $A+\frac{1}{3}R$ che è ottenuto aggiungendo un terzo del raggio della sfera al diametro della sfera stessa, mentre all'interno del disco di cartoncino è indicata ancora la misura della sfera...”⁹

Se in questo caso sembra di leggere le istruzioni contenute nella scatola di un gioco di bricolage, lucidamente didascalica è anche la destinazione del procedimento che porta alla realizzazione della celebre *Lampada di maglia Falkland* del 1964: “Le componenti formali di quest'oggetto luminoso sono: l'elasticità del materiale usato, la tensione data da anelli metallici di circonferenze varie e il peso. Con questi tre elementi nasce questa forma spontanea, poiché essi sono strettamente legati tra loro e l'oggetto si forma da sé stabilendo un equilibrio tra queste forze.”¹⁰

In tal modo Munari riduce il suo lavoro ai minimi termini sgretolando, sul piano teorico, il mito dell'artista. Ecco, dunque, che l'artista milanese presta il fianco a possibili fraintendimenti e diventa facile, a un'analisi superficiale, scambiare l'ovvio con il banale; il semplice con l'inutile¹¹ da parte di chi può trovare spunti per riferirsi all'arma dell'ironia e del gioco in senso riduttivo.

Munari, invece, gioca sì, ma con gli strumenti di una logica serissima, nel pieno rispetto delle regole e proprio per questo le destabilizza dall'interno con quell'aria sorniona e l'atteggiamento di chi produce oggetti effimeri, inutili e non destinati a durare nel tempo. Per fare ciò, fa leva sull'ironia che porta a un continuo spiazzamento all'interno di un sistema segnico dove non ci sono mai risultati inviolabili o completamente acquisiti.

L'artista milanese rimette tutto in discussione all'interno della circolarità del suo discorso e, non a caso, lo spettatore, in apparenza così ben informato dalle spiegazioni tecniche offerte da Munari, si trova senza punto di riferimento di fronte a un'arte che utilizza, con grazia sorprendente, lo strumento dell'imprevisto e della casualità.

Come ha scritto Pier Aldo Rovatti, “normalmente ci rifiutiamo di capire cosa sia un gioco e non abbiamo alcuna propensione ad entrarci: forse, perciò, normalmente siamo spiazzati di fronte all'arte e ancora di più di fronte a quel tipo di arte che sa di essere in gioco e mette in gioco questo sapere.”¹²

È esattamente il caso di Munari, che mette continuamente in gioco l'arte e le sue certezze, l'artista e i suoi dogmi sin dai tempi delle *Macchine inutili* passando attraverso le *Ricostruzioni teoriche di un oggetto immaginario* della metà degli anni Cinquanta per giungere sino a quella che può essere considerata una vera e propria provocazione in chiave dadaista come gli *Oli su tela* presentati, tra l'altro, alla Biennale di Venezia del 1986. In quest'ultimo caso l'artista, alle soglie degli ottant'anni, anziché sfruttare la kermesse veneziana per una consacrazione definitiva, spiazza pubblico e critica con la consueta leggerezza demistificatrice. Sembra che qualche mercante gli avesse suggerito di ritornare agli oli su tela più facili da vendere; l'artista non ci pensa due volte e prende l'indicazione in chiave letterale dipingendo vari tipi di tele con diversi tipi di oli. Così nascono l'olio di papavero su tela di cotone, l'olio di mandorlo su tela di canapa, l'olio di lino su tela di lino, l'olio d'oliva su tela di canapa. Insomma, “olio su tela, olio puro, tela senza telaio, olio su tele”, scrive Munari applicando alla perfezione quella diversione dal percorso mentale di cui parla Sigmund Freud nel

suo *Motto di spirito*.

Munari, dunque, appare ai nostri occhi come un creatore totale che nella trasversalità del suo percorso ha dato vita a opere magistrali sia sotto l'aspetto creativo sia realizzativo che ancora oggi contengono intatta la loro forza dirompente.

Accanto al fondamentale insegnamento di carattere metodologico, è importante ricordare alcune fasi salienti del suo iter artistico. Basti pensare alle *Macchine inutili* esposte per la prima volta nel 1933 alla Galleria Pesaro di Milano, che prendono in contropiede il futurismo e l'accademismo novecentesco. “A quei tempi imperava il novecento italiano con tutti i suoi serissimi maestri, tutte le riviste d'arte non parlavano d'altro che di queste granitiche manifestazioni artistiche e io, con le mie macchine inutili, facevo proprio ridere, tanto più che questi oggetti erano costruiti con sagome di cartoncino dipinto a tinte piatte e qualche volta una palla di vetro soffiato; il tutto tenuto assieme da bastoncini di legno fragilissimo e fili di seta. L'insieme doveva essere molto leggero per girare con l'aria e il filo di seta andava benissimo per disperdere la tensione.”¹³ La sua è una risposta decisamente anticonvenzionale e supera d'un botto l'idea di una monumentalità retorica per affermare, attraverso un senso di levità disincantata, la visione di un'arte autenticamente astratta. Munari, in sintonia con quanto nel medesimo periodo realizza Alexander Calder con i suoi *Mobiles*, libera le forme astratte nell'ambiente mettendole in diretto rapporto con la realtà e introducendo la dimensione temporale accanto a quella spaziale.

Le *Macchine inutili* esemplificano in maniera chiara l'intendimento di Munari durante tutto il suo percorso creativo, che è quello di risolvere in forme semplici (ma non semplicistiche) sequenze relazionali nell'ambito di un sistema regolato da leggi fisiche e matematiche. È del 1943 la prima *Tavola tattile*, una sorta di opera d'arte per non vedenti dove Munari mette in gioco i cinque sensi creando un'asse di legno ricoperta da un'infinità di materiali, dal feltro alla pelliccia, dalla cartavetro al ferro, e, in questo caso, non si può non pensare allo sviluppo che una simile intuizione ha avuto negli anni Sessanta in coincidenza con l'affermazione dell'arte concettuale.

Negli anni Cinquanta i *Negativi-positivi* rappresentano l'evoluzione in chiave pittorica delle *Macchine inutili* e si pongono come superamento di ogni forma gerarchica tra il fondo e la figura, due elementi che diventano perfettamente reversibili, tesi a creare un instabile dinamismo cromatico dove ciascun elemento sembra che “avanzi o che vada indietro nello spazio ottico percettivo dello spettatore” in nome di un'arte intesa come pura ricerca visiva (questo principio verrà sviluppato successivamente anche nelle *Curve di Peano*) che prende le mosse dalla via aperta dal Bauhaus e da Josef Albers in particolare.

Sempre all'inizio degli anni Cinquanta non vanno dimenticate le *Macchine aritmiche*, così importanti per la ricerca sviluppata in seguito dallo scultore svizzero Jean Tinguely. In questo caso Munari realizza “ricerche di aritmia meccanica legata a energie poco note, che si sprigionano da meccanismi a funzionamento regolare ritmico”, facendo funzionare la macchina in maniera irregolare in una sorta di progressiva umanizzazione dello strumento meccanico che tende ad antropomorfizzarsi.

Ma Munari è anche quello delle *Sculture da viaggio* del 1950 (non manca una stretta relazione con la *Boîte en valise* di Marcel Duchamp), che trasportano l'arte nella vita svincolando l'opera plastica dal peso e dal volume, così come da ogni incombenza di spazio e di costo di realizzazione. In un sistema che produce ogni giorno congegni sempre più piccoli, con computer e fax tascabili, grazie a Munari è possibile girare con la scultura da viaggio nella borsetta, proprio come se fosse un cellulare.

Di grande rilievo sono anche le *Xerografie originali* introdotte da Munari nel 1964, che ribaltano il concetto di multiplo (Munari aveva progettato il primo multiplo nel 1945 con l'*Ora X*) e consentono la realizzazione di opere d'arte originali ottenute attraverso il semplice movimento del foglio con la fotocopiatrice in funzione. È un'operazione non lontana dall'idea concettuale di dematerializzazione dell'arte che nel 1968 condurrà l'editore americano Seith Siegelau a pubblicare il suo *Xerox Book* con lavori specificatamente realizzati per la stampa in fotocopia da artisti quali Joseph Kosuth,

Douglas Huebler, Sol LeWitt e Robert Morris. “Quando faccio del design, uso le macchine per produrre meglio un oggetto. Se invece opero come artista trasformo la macchina con elementi ironici, estetici, ritmici... Come ho fatto con la fotocopiatrice che riproduce le immagini: io l'ho usata per produrle. E molti mi hanno seguito”, ha detto con la consueta semplicità Munari in un'intervista.¹⁴ Ovviamente, sarebbe assurdo fare di Munari un anticipatore dell'arte concettuale, ma è chiaro che le sue intuizioni hanno sempre una forte componente innovativa.

Ma dai *Libri illeggibili* ai *Fossili del duemila*, dai *Flexy* all'*Abitacolo*, dalle *Alte tensioni* alle *Curve di Peano*, sino all'orologio *Tempo libero* realizzato nel 1994 per la Swatch, ogni lavoro di Munari apre una nuova prospettiva, consentendoci di osservare la realtà secondo logiche a noi prima sconosciute.

Note:

- 1 M. Meneguzzo, *Bruno Munari*, Laterza, Bari, 1993, pp. 99-100.
 - 2 S. Chandrasekhar, *Verità e bellezza*, Garzanti, Milano, 1990, p. 10.
 - 3 P. C. Santini, *Forme di Munari*, il “La Biennale”
 - 4 Da questa tesi parte anche Luciano Caramel nel suo saggio su Munari, o l'arte della totalità pubblicato in Bruno Munari inventore artista scrittore designer architetto grafico gioca con i bambini, cat. mostra, Città di Cantù, ed. M. Corraini, 1995
 - 5 E. Galvano, *Munari: creo dunque gioco*, intervista a Bruno Munari, in “Tuttilibri”, inserto di “La Stampa”, 6 dicembre 1986.
 - 6 P. Fossati, *Munari 1971*, in *Bruno Munari*, cat. mostra, Galleria San Fedele, Milano, 1971, p.3.
 - 7 B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari, 1995 (prima ed. 1966), p. 19.
 - 8 *Ibid.*, p. 27
 - 9 *Ibid.*, p. 8
 - 10 *Ibid.*, p. 127
 - 11 Cfr. P. Fossati, *op. cit.*, p. 3.
 - 12 P. A. Rovatti, *Illusio*, in *Quasi per gioco*, cat. mostra, Galleria Museo, Bolzano, 1995, p. 158.
 - 13 B. Munari, *op. cit.*, p. 7.
-