

Presentazione del Catalogo della mostra *Bruno Munari*, Valente Artecontemporanea, Finale Ligure, febbraio-marzo 1997

TRE OCCASIONI di Alberto Veca

Scegliere o dover render conto di una selezione di temi di un artista distanti nel tempo, acquista necessariamente l'atmosfera pedante dell'antologia, quando di un autore si vuole cogliere questo e non quel momento, a volte a sostegno di una tesi preconcepita. Le tre "occasioni" di Munari, sostanzialmente per l'eccentricità del suo autore nel panorama "stabile" delle vicende artistiche del nostro secolo, hanno l'invidiabile caratteristica di sfuggire alla regola e nello stesso tempo denunciano, a dispetto dei diversi anni di esecuzione dei soggetti selezionati e dei problemi affrontati, una originale autonomia e un percorso omogeneo, tanto da pretendere un pubblico disposto a leggere le opere, prima e indipendentemente da un loro commento.

Il "Negativo-positivo" è ricerca che Bruno Munari svolge a partire dal 1950, in una congiuntura culturale di forte fermento, quando sulla pittura, sul suo ruolo e sui suoi strumenti, il dibattito è ferocemente acceso fra conservazione e innovazione, quando comunque la seconda è di pochi e la prima è appannaggio di una variegata e relativamente consacrata scuola. È sufficiente scorrere sui quotidiani d'opinione dell'epoca le cronache d'arte per cogliere l'intensità della polemica, occorre precisare per inciso anche la sua apertura, probabilmente dovuta anche al ridotto numero dei contendenti.

Il soggetto e il ciclo di lavoro sono impegnativi. E si badi al fatto che il tema e la sua ampiezza non sono dettati da esigenze interiori, secondo un canone tradizionale dell'agire artistico, o da commesse dall'estero, luogo antitetico al precedente ma anch'esso comune e non solo nel passato, ma rispondono ai tempi e ai ritmi di una indagine e della ricerca sperimentale. L'argomento per le citate temperie, interne e esterne, è conseguentemente radicale, tale da distinguersi nettamente dalle istanze della pittura di tradizione, indipendentemente dal suo soggetto, in quanto afferma le ragioni di una pittura "diversa", nuova, in cui le regole della percezione nel suo complesso siano elementi vincenti, strumenti formativi e legiferanti per una immagine.

Prima di tutto il "soggetto" e la sua pregnanza, accademicamente criteri che individuano la dimensione e la fisionomia del quadro, vengono annullati dalla loro coincidenza con il formato quadrato, anomalo dal punto di vista della classificazione tradizionale, per quanto disponibile a una inchiesta radicale, senza pregiudizi.

Secondariamente, l'obbiettivo è quello di ricercare una identità fra soggetto della pittura e strumenti per raggiungerlo, a partire da una grammatica che appartiene alla scienza della visione, che definisce la figura e lo sfondo come termini antitetici eppure complementari di una medesima unità: Munari prende alla lettera tale definizione ponendo una equivalenza, una reversibilità fra i due attori della scena. Il quadro, isolato e preservato dalla cornice da eventuali disturbi esterni, almeno quelli inevitabili della parete, diventa elemento centrifugo, aperto, ordinatore dello spazio ambientale che supera le dimensioni fisiche dell'oggetto. Ma che il limite della cornice fosse "terra di nessuno", da invadere in modo significativo, era stato un luogo espressivo realizzato da Munari già nel 1935 con il suo "Anche la cornice", ora in collezione privata a Como.

Le "sculture da viaggio" sono un soggetto realizzato da Munari nel 1958 partendo dal desiderio di realizzare un volume aleatorio, irridendo ancora una volta sull'identificazione convenzionale della scultura con un ingombro statico e immodificabile, eludendo anche in questo caso il canone dei generici della tradizione. "Scultura" è per definizione staticità – vengono alla mente per contrasto le sue "macchine inutili" degli anni Trenta –, in una dimensione retorica anche monumento, difficile da spostare se non per eventuali cambiamenti di regime; è in sintesi una massa imponente, che occupa spazi di dimensione ambientale.

Munari conosce il gioco delle arti, ne rispetta in qualche modo le regole – le "buone maniere" sono un tratto imprescindibile del nostro – ma non per questa eleganza nell'agire ne accetta passivamente l'eredità. Il tema all'origine della ricerca è allora quello delle forme nello spazio che nascono dalla

bidimensionalità del foglio di carta, del formato standard contenibile in una valigia ventiquattrore: la chiave vincente è quella della qualità “itinerante” della scultura, un simulacro del proprio gusto che può essere arredo o promemoria, laddove la decorazione anonima della stanza d'albergo possa essere resa ospitale e amica con un intervento apparentemente di limitate proporzioni.

Poi, ieri e oggi, del medesimo soggetto – il foglio modulato e tagliato – si deve registrare un cambiamento di scala, dal portatile al monumento, un cambiamento di materia, dal cartoncino al legno, all'acciaio corten. Potrebbe sorprendere, per chi conosce l'artista come sensibile esploratore dei materiali, questo mutamento di scala e di materia avendo come riferimento una identica figura: in realtà si tratta di adattare alla circostanza di collocazione (all'aperto o al coperto) e di funzione (dalla scultura sul mobile alla sua dimensione ambientale, di ingombro scenografico) il materiale e le dimensioni più idonee, senza feticci o pregiudizi circa un asserito o presunto privilegio accordato all'uno come all'altro aspetto dell'oggetto. Le “curve di Peano”, ultimo episodio selezionato per la presente occasione, sono un ciclo di dipinti realizzati da Munari nella prima metà degli anni Settanta che ha come soggetto il problema di tradurre in fenomeno percettivo, quindi sempre un tradimento, anche se sistematico, una ipotesi geometrica, ai limiti della aporia formulata dal matematico Giuseppe Peano. Anche in questo caso, avendo come riferimento le figure geometriche elaborate dall'illustre scienziato, il tema consiste in forme modulabili nello spazio della bidimensionalità fisica e nell'effetto tridimensionale che l'adiacenza dei colori, libera ma disciplinata da una tavolozza elementare, giocata sui contrasti che una grammatica del colore ha determinato, può provocare. Ecco allora, a partire da una ipotesi concettuale, legato all'universo della incommensurabilità fra logica e reale, nella ripetizione texturale di una cellula che Munari ha trovato “bella”, si potrebbe dire “disponibile”, un intervento aleatorio che, senza modificare la logica costruttiva di base, pure determina una varietà di soluzioni “all'infinito”.

La presente occasione espositiva, che raccoglie di un *corpus* particolarmente ampio e differenziato, certamente eccezionale come varietà e ricchezza, una selezione così ridotta, risponde al desiderio di porre l'accento su alcuni “episodi” della ricerca di Munari a prima vista eterogenei, in realtà, a una lettura si dovrebbe dire più approfondita, fra loro profondamente connessi. È sufficiente superare l'apparenza immediata e osservare con lo sguardo reso acuto dalla immediata “semplicità” dell'oggetto proposto.

Tre momenti di una creatività soprattutto legata all'invenzione, alla scoperta e al valorizzare qualcosa già presente ma evidentemente nascosto agli occhi disattenti, resi ottusi dalla consuetudine, anche di quelli degli addetti ai lavori. Munari mette in atto, nei confronti dell'universo che lo circonda, una strategia di avvicinamento “soffice”, mai diretto o imperativo: le “cose” per Munari non sono stabili, come le categorie interpretative, le parole, ma tutto “si tiene”, in una sorta di corrispondenza segreta. Se il paragone non è improprio, il “linguaggio delle cose mute” che il poeta cercava nella profondità del visionario, a cui si accedeva per purificazione e in uno stato estatico, ora appare accessibile e svelato.

Ma è una semplicità apparente, o meglio frutto della decantazione della risposta immediata, inutilmente affermativa, gridata per superare un “rumore di fondo” che costituisce il corredo negativo della nostra epoca. Alla durezza e all'aggressione può allora rispondere con altrettanta violenza, in una gara che sembra essere perdente per entrambi i contendenti: la soluzione adottata da Munari è quella di non partire dal dato prefabbricato, da alcun assioma, che non sia lo stesso materiale con cui lavorare. Ma anche il materiale scelto non è univoco, o non esiste elezione “per sempre”: la fedeltà dura per Munari quanto è necessario: l'episodio successivo della ricerca prevede e prende altri scenari. Forse perché più che una indagine in cui un contendente è attivo e l'altro tende a sottrarsi – è questo il modello che culturalmente ci è stato consegnato fra la natura che si nasconde e l'esploratore che cerca di svelarne i misteri – si tratta eventualmente dell’“incontro” fra due dialoganti: la curiosità del ricercatore da una parte, dall'altra una varietà assolutamente assortita e disorientante – la vertigine della complessità non è colta solo dall'ottuso ritrattista dal vero, sia esso l'effigie del committente o l'alfabeto della geometria – e mette in discussione ogni volta idea e materiale.

In sintesi Munari “osserva” le cose come le parole – anche queste possono essere oggetto di una aggressione spiazzante – apparentemente spoglio di risorse: il pittore della tradizione usa il supporto trovato o scelto – la carta, la tela, il legno – e lo piega tecnicamente alle proprie necessità: si può arrivare al paradosso dell'abilità, quando un determinato materiale è usato con tale maestria da “assomigliare” a un altro. Ma questo esercizio, che confina con l'inganno ottuso, è luogo assolutamente alieno dalla mentalità del nostro. Siamo invece nel versante opposto della contraffazione: l'inganno se vogliamo è nei nostri occhi che si ostinano a osservare l'apparente e non il profondo che vi è nel materiale più comune, non visto perché immediatamente alla nostra portata. Munari aiuta ad avere maggiore attenzione, e quindi maggiore rispetto per sé e per gli altri, che è quanto ci circonda.