

Catalogo mostra Bruno Munari Milano, Cesena, Cesenatico, 2003

PASSEGGIATA NEL GIARDINO SEGRETO DELL'IRONIA MUNARIANA di Fernand Fournier

I critici d'arte non hanno mai smesso di sottolineare nelle creazioni ludiche di Bruno Munari la presenza dell'ironia, confusa talvolta con l'umorismo, e una certa ingenuità.

Ci siamo spesso estasiati per il dono molto raro che l'artista possedeva di entrare pienamente nel meraviglioso universo dei bambini al punto di aver fatto sua la loro capacità intatta di stupore.

Tradotte in opera con perseveranza, tali disposizioni di spirito meritano d'essere prese sul serio e indagate.

Senza dubbio, nel pensiero dell'artista esse testimoniano un rapporto col mondo naturale e sociale, in altre parole, una filosofia segreta che può permettere di apprezzare nella giusta misura l'importanza del suo contributo all'arte del XX secolo.

Che ne è dunque dell'ironia nelle opere di Munari?

La questione è aperta: bisogna vedervi il virtuosismo di una soggettività d'artista che gioca con il reale senza nulla demolire e si crede liberata e staccata da tutto, oppure è un metodo oggettivamente liberatorio che mira a cambiare le cose, mettendo l'accento su ciò che vi è di effimero in esse?

Ammiriamo, ad esempio, l'ironia danzante che accompagna le strane e famose *macchine inutili*, che Munari inventa intorno agli anni trenta. La denominazione che egli sceglie per indicare questi oggetti d'arte non è innocente. Essa contraddice il discorso che l'ideologia dominante, segnata dal positivismo tiene sulla macchina (1).. .

Secondo questa, la macchina è necessariamente utile; la sua utilità è anche ragione d'essere.

Non accresce la produttività del lavoro e, perciò, la ricchezza sociale?

È appunto ciò che l'artista contesta, intervenendo con la sua *macchina inutile*.

Apertamente, egli fa la parte di Socrate: e se l'utilità della macchina risiedesse nella sua inutilità?

E se la sua utilità, ostentata dagli uni, nascondesse una tragedia per gli altri?

Con questa opera d'arte, Munari mostra che sa maneggiare il paradosso.

Malgrado le apparenze e il lirismo dell'opinione consacrata, è discorso dominante che è contraddittorio, e non il suo.

Costruendo delle macchine, il cui fine non è la produzione d'oggetti per il mercato capitalistico, cosa vuol far capire, se non che, nella sua essenza, la macchina non esiste per tenere l'uomo in schiavitù e costringerlo a lavorare di più, ma per renderlo più umano, cioè per aprirgli lo spazio del piacere offrendogli le condizioni migliori di un arricchimento infinito della sensibilità e di una esaltazione delle sue potenze creative. È solamente nella sua forma alienata che la macchina si ritorce contro l'uomo.

Se si coglie bene l'intenzione dell'artista e il carattere caustico della sua ironia, che sintesi straordinaria quella che si concretizza nella *macchina inutile*: è una macchina, ma il suo unico funzionamento possibile non può produrre che ... piacere estetico!

Tutti gli effetti negativi, che la macchina produce in economia volta al profitto, sono eliminati affinché divenga evidente la sua vocazione primaria.

Munari ce la presenta dunque così come non avrebbe mai dovuto cessare d'essere: come una possibilità di liberazione e una promessa di gioia per i sensi e lo spirito.

L'operazione è dell'ordine del decifrare.

Le *macchine inutili* si elevano qui all'altezza di un concetto, ma anche, ed è ancora più determinante, all'altezza di un gesto sovversivo.

In effetti, l'oggetto d'arte assume, in questo caso, la funzione di una utopia concreta.

Siamo molto lontani da un certo futurismo che si entusiasmava per i valori formali della macchina con l'idea di farne il paradigma delle attività umane.

Si può pensare a Marinetti che, nel Manifesto intitolato «Splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica» (1914), viene a cantare “questa perfezione scintillante di ingranaggi precisi che i ginnasti, gli equilibristi e i clowns realizzano nei dispiegamenti, nei riposi e nelle cadenze della loro muscolatura”.

Se si adotta la visione critica di Munari, il futurismo, glorificando la macchina, ci sembra essere rimasto, suo malgrado, prigioniero delle apparenze economiche e sociali che rendono possibile la feticizzazione (2) di quella.

Con opere come le *macchine inutili*, e forse meglio ancora ma più tardi, con le *macchine aritmiche* che funzionano in modo irregolare, l'artista rovescia il rapporto di dominio della macchina sull'uomo e denuncia così questa feticizzazione come un'illusione della coscienza comune.

Un tale risultato non può essere ascritto ad una ironia soggettiva che per inclinazione si compiace nella sua freddezza spirituale.

Per ottenerlo è necessaria una ironia capace di scuotere la positività di un'epoca e di rendere manifesto il lavoro del negativo.

Allo stesso modo, è attraverso l'ironia che l'artista tratta questo altro aspetto, indissociabile dal primo, della feticizzazione della macchina, ossia il fascino esercitato sulle coscienze da una tecnoscienza molto potente, amica del potere costituito, e il cui scopo sarebbe di frugare nel profondo della natura per strapparle i suoi ultimi segreti, facendo appello a una ragione calcolatrice che mira all'efficienza e al rendimento. Contro questa impresa il dominio sistematico della natura, che strappa a certi slanci lirici, Munari propone con le sue *strutture continue* un modello di sviluppo scientifico e tecnico nel quale un'efficienza rivisitata non si accompagnerebbe più ad una aggressione contro la natura. Una strada qui si offre all'umanità, che l'artista non fa che indicare – ma può l'arte fare di più? – per superare la contraddizione nella quale si è chiusa la modernità.

Queste *strutture continue* ci dicono, strizzando l'occhio, che è possibile dare agli uomini la felicità nel rispetto totale della natura.

È sufficiente per quello, e là risiede tutta l'ironia, non di spiegare la natura come si sforza la tecnoscienza, ma di comprenderla nella profusione e ordinamento delle sue forme.

Ancora un paradosso: saremo dunque “superficialisti per profondità” riprendendo, rovesciandola, l'opinione che Nietzsche aveva nei confronti dei greci.

La produzione, nel senso greco di *poiesis*, può trarre profitto da un approccio fenomenologico della natura, poiché la storia dell'uomo, in un certo modo, non fa che continuare la storia della natura.

In accordo totale con le teorie morfologiche, Munari sottolinea, nella sua presentazione delle *strutture continue*, che “le forme semplici come la goccia d'acqua o forme complicate come quella della mantide religiosa, sono tutte costruite secondo leggi di economia costruttiva”(3).

Le opere così chiamate, esposte alla Galleria Danese nel 1961, sposano perfettamente questo principio.

Composte da elementi modulari semplici, identiche le une dalle altre e incastrate le une nelle altre sul modello delle strutture naturali come le si riscontra in una foglia o in un cristallo, le *strutture continue* costituiscono degli oggetti-sculture, che “si possono considerare come una natura inventata perché strutturate allo stesso modo della natura che noi conosciamo” (4).

Galileo non ha proceduto diversamente: cercando di comprendere la caduta dei gravi, il fisico ha trovato, meravigliato, in “una natura che usa sempre dei mezzi più immediati, più semplici e più facili”(5), il principio euristico della più grande semplicità possibile, a partire dal quale ha stabilito le leggi del fenomeno.

Dopo quattro secoli di storia occidentale, segnata dall'impresa crescente della tecnoscienza, Munari riprende questa intuizione di Galileo: non si può prendere meglio le proprie distanze nei riguardi di una modernità che ha dimenticato le sue origini.

L'ironia evidente delle *strutture continue* è seria.

Essa ci fa vedere che la tecnica, lungi dall'essere necessariamente dominio della natura, è fondamentalmente padronanza del rapporto fra la natura e l'umanità.

L'opera d'arte qui svela il possibile, lo restituisce, quando sembrava divenuto impossibile; se essa non apporta una reale risoluzione del problema, non di meno ne indica una sua messa a fuoco.

Si coglie meglio la ragione profonda per cui Munari ha creduto necessario mettere alla fine di “l'Arte come mestiere” un testo autobiografico riferentesi a un avvenimento della sua infanzia: l'incontro magico con un vecchio mulino sugli argini dell'Adige.

Il racconto che ne fa, colorato di una delicata poesia, si concentra sull'esperienza vissuta di una armonia perfetta tra l'uomo, la tecnica e la natura.

Che questo testo termini con l'evocazione melanconica dello stesso luogo, ritrovato oggi spogliato del suo mulino, indica fino a che punto l'artista è cosciente della tragedia che è in corso e della missione che gli compete.

Ma forse è quando Munari prende a bersaglio il modo di esistenza degli oggetti (opere d'arte o oggetti della vita quotidiana) e i rapporti che gli uomini intrattengono con essi, che la sua ironia raggiunge la più grande acutezza.

Non è inutile ricordare qui quanto lo scambio mercantile generalizzato ha trasformato la vita degli oggetti e strutturato lo sguardo che noi possiamo su essi.

Il mercato ha strappato gli oggetti all'insieme delle loro determinazioni reali, separandoli così definitivamente dai rapporti sociali di cui sono non di meno i prodotti.

Questa scissione gli ha sfigurati; hanno perso la loro umanità e preso la forma senza volto della merce che si presenta come una cosa collocata in un isolamento artificiale.

Non è più permesso oggi di distinguere gli oggetti nella loro vera oggettività; le apparenze economiche lo vietano.

Ciò che resta ancora visibile di essi, si riduce a entità enigmatiche cui gli uomini attribuiscono una realtà in sé e un potere dispotico totalmente indipendente dalla loro attività e dalla loro volontà.

L'uomo è diventato uno sguardo senza soggetto.

È proprio in questo mondo popolato di feticci che Munari ha introdotto le sue *strutture continue*, alle quali ancora una volta qui ci riferiamo, tanto esse ci appaiono emblematiche del percorso dell'artista.

Sono oggetti isolati, di un tipo nuovo, che sembrano posseduti dallo spirito di negazione.

Dapprima, nessun mistero li avvolge.

Niente di opaco.

Perfettamente cartesiani, si lasciano scomporre in elementi semplici il cui processo di fabbricazione non implica alcun segreto.

In seguito, la loro concezione è tale che la forma, che abitualmente suggella l'identità di un oggetto e gli dà la sua forza di seduzione, resta qui puramente potenziale, indeterminata. Il numero di elementi, infatti, può essere illimitato, in modo che sarebbe possibile, secondo Munari, considerare l'insieme dei moduli facenti parte di una *struttura continua*, "come un particolare di un infinito modulato".

Infine, la costruzione modulare di questi oggetti quasi virtuali induce alle manipolazioni più stravaganti che dipenderanno sempre dall'interesse, dal gusto, dall'umore ma soprattutto dalla volontà di chi ne dispone.

L'uomo cessa di essere in questo caso un'appendice dell'oggetto.

Opere aperte, aleatorie, le *strutture continue* richiamano lo sguardo di spiriti liberi e razionali che hanno disimparato a prostrarsi davanti a idoli.

Se tali spiriti non esistono ancora, non di meno l'ironia che abita queste opere invita fin da ora a coltivare pensieri assassini.

Si potrebbe dire che l'ironia munariana lavora operando una sorta di smaterializzazione dell'oggetto; declinarne le forme porterebbe a fare l'analisi sotto questa angolazione della quasi totalità delle invenzioni e creazioni dell'artista.

Si pensi soprattutto all'*Abitacolo* la cui struttura aerea, al limite del visibile, è un vero spazio in attesa di metamorfosi; alle *sculture da viaggio* predestinate al nomadismo per la loro leggerezza e la facilità con la quale si piegano o si spiegano; ma anche a *concavi-convessi* giranti su se stessi sotto la carezza di una corrente d'aria e dando origine, se sono ben illuminati, a delle ombre in movimento "con degli effetti cangianti", simili alle nubi che si formano e si disfano; e cosa di più stupefacente del *libro letto*, oggetto onirico come nessun altro, dall'identità incerta al punto che può, libro oggi, diventare domani letto o capanna, tenda o parco per ragazzi.

È il concetto stesso di oggetto che si trova così ridefinito.

La natura dell'oggetto non risiede più in proprietà date una volta per tutte, congelate in uno spazio perfettamente circoscritto, ma nella totalità delle sue trasformazioni possibili.

L'oggetto non esiste dunque che attraverso i processi nei quali è coinvolto.

Sono essi che lo determinano e gli forniscono il suo essere.

Riferirsi qui alla concezione che Hegel propone di una "cosa" non sarebbe per nulla tradire le intenzioni profonde dell'artista: "una cosa, afferma il filosofo, non è esaurita che nella sua attualizzazione; in quanto effettivamente reale, essa lo è solamente con il suo divenire".

Quindi è il tempo, il cui movimento reale o virtuale è solamente un'immagine, che tesse la trama dell'oggetto, tempo fisico e tempo delle attività umane, indissolubilmente legati.

La smaterializzazione dell'oggetto, così caratteristica delle opere di Munari, sembra procedere da un approccio eminentemente dialettico della temporalità dell'oggetto; l'oggetto non è nel tempo, ciò che significherebbe in certo qual modo fissarlo e tornare alla concezione dell'oggetto-feticcio; è il tempo stesso in quanto divenire che costituisce l'oggetto.

Il futurismo, da parte sua, aveva già cercato di introdurre il tempo nella rappresentazione artistica, ma usando tecniche statiche ne era risultato un tempo pietrificato dallo spazio e dunque un movimento già fatto.

Munari lo constata nella conversazione che ha accordato nel 1997 a Miroslava Hajek, in occasione della sua esposizione alla galleria Klatovy. Questa critica potrebbe essere completata, poiché forse lo scacco del futurismo su questo punto deriva, in definitiva, da un attaccamento di quest'ultimo ad una concezione ancora metafisica dei rapporti dell'oggetto e del tempo.

Al contrario, Munari ha saputo mettere il tempo nel cuore stesso degli oggetti; il cinetismo non ne è che una delle conseguenze.

Figlio spirituale di una tradizione che risale ad Eraclito, l'artista ha avuto occhio per i cambiamenti e non si è interessato che ai cambiamenti. Non crede alla "forza delle cose", ma a un tempo dove ordine e disordine passano uno nell'altro.

Come tutti gli ironici, è a questa fonte che egli attinge ciò con cui dissolvere i feticci che ingombrano la nostra vita quotidiana.

In quanto luogo di possibili da utilizzare, l'oggetto munariano si trova dunque in posizione critica nei confronti di una economia mercantile che ha tendenza "naturalmente" a reificare i rapporti umani, cioè a trasformarli in rapporti tra cose.

Le opere dell'artista, in effetti, mescolando tutti i domini, non esistono che per "sposare" un tempo che è quello degli uomini e grazie al quale esse possono "realizzarsi".

Esse sono per ciò stesso incapaci di tirannia.

Offrono, al contrario, a coloro che le guardano e le manipolano la loro fluidità, la loro flessibilità, talvolta la loro fragilità, anche il loro carattere effimero, perché essi possano secondo il loro bisogno dispiegarsi il loro potenziale di creatività e costruire se stessi.

Opere come *l'abitacolo*, le *scritture illeggibili di popoli sconosciuti*, i *libri illeggibili*, le *tavole tattili*, sono delle "proposizioni" indirizzate alla percezione e all'intelligenza.

L'immaginazione se ne impossessa per meglio vagabondare.

L'interattività ne è il principio fondamentale.

Da ciò consegue che esse sono delle vere interfacce, dei luoghi d'incontro propizi alla restaurazione di rapporti sociali degradati dalla impresa del mercato.

La *scultura da viaggio*, poiché essa non esiste che per e nella piega, potrebbe esserne nello stesso tempo il paradigma e la metafora. Nelle sue pieghe e ripiegature essa conserva in effetti memoria della sua preistoria in quanto modello prima di ogni costruzione.

In esse abitano i pensieri stessi dell'artista.

Anche i gesti di piegare e dispiegare l'opera in una camera d'albergo o a casa propria non sono semplici movimenti meccanici sprovvisti di senso: compierli è partecipare alla gestazione e alla nascita stessa dell'opera, in stretta affinità con le intenzioni del suo ideatore.

Il gioco qui è godimento, che il senso estetico contende all'eroticismo.

L'ironia munariana va dunque più lontano di quella di Duchamp che rompe il feticismo, facendone

il luogo di una contraddizione. Essa non si accontenta di liberare le opere dal feticismo. Dando loro una specie di trasparenza, restituisce loro una funzione essenziale: quella di essere mediazione consapevole tra gli uomini per meglio lottare contro la reificazione dei rapporti sociali.

Rimane da analizzare il feticismo molto particolare attaccato alle immagini dipinte di cui l'arte occidentale è avida; feticismo al suo punto culminante nella misura in cui l'immagine, in questo campo, non ha mai rinnegato l'icona delle sue origini.

Il quadrato nero su fondo bianco di Malevitch nel 1915 ne è la prova.

L'immagine dipinta mantiene un carattere sacro; essa si apre sempre a una cosa altra da se stessa, cosa altra che sarà impossibile raggiungere: un invisibile, una trascendenza, un universale forse.

Il religioso rimane una delle vie/voci del sacro.

C'è, per parlare come W. Benjamin, una "aura" dell'immagine dipinta che fa alzare la testa e piegare il ginocchio, e i pittori stessi hanno sovente tentato di teorizzarla.

Si è nel santuario dell'arte occidentale.

L'ironia munariana si faceva il dovere di aggredirlo.

Distruggere i feticci più carichi di spiritualità, mostrare che anche l'Avanguardia, limitando la sua audacia, è rimasta in mezzo al guado, è a questo scopo che operano i *Negativi-positivi*.

La gioia è un riso liberatore hanno dovuto accompagnare le note che ne commentano gli schizzi preparatori, poiché l'Avanguardia si è lasciata prendere in contraddizione: essa voleva finirla con la figurazione e il codice prospettivista, rompere con la tradizione, ma la realizzazione non mantiene le promesse del progetto.

Nel nuovo codice estetico che si impone nei primi venti anni del XX secolo, l'ironia di Munari denuncia la conservazione degli elementi essenziali dell'antico. Perché conservare l'idea di fissare una forma su un fondo quando la prospettiva è stata abbandonata?

Non è meglio cercare di fare apparire che il fondo non è che forma, e che porre ancora la sua esistenza in sé porta a rimanere ingabbiati nella illusione prospettica?

Non bisogna infine andare all'estremo della logica del lavoro di Cézanne?

Per Munari, a tale scopo possono aiutare le ricerche della Gestalttheorie sul dinamismo della percezione umana. I giochi ottici devono avere la loro parola da dire nella partita estetica.

Qui, essi si rivelano senza pietà; è possibile percepire ogni parte della superficie dipinta sia in primo piano sia nel piano del fondo, a seconda che si prenda in considerazione o no ciascuna d'esse parti. L'opposizione forma-sfondo non ha più senso.

L'instabilità ottica è totale.

Forma e fondo si trasformano reciprocamente e instancabilmente nei loro contrari; come tutto ciò che esiste, d'altro canto.

Come dire allora che il fondo stesso non è che forma.

E non è tutto, poiché se la forma non esiste se non attraverso la linea perché persistere a non vedere in questa che il contorno di quella?

Sarebbe riabilitare l'idea di una esistenza in sé del fondo.

Si sente dire sovente che la linea racchiude, limita, ma questa limitazione non è semplicemente positiva; essa è anche negativa.

È proprio dell'essenza stessa di un limite superare se stesso.⁽⁶⁾

determinare, è al tempo stesso affermare e negare, Spinoza già lo rimarcava.

Una forma è dunque sempre un essere-per-un-altro: non ci si può accontentare di pensarla come un essere in sé.

L'ironia di Munari si eleva qui alla critica filosofica più profonda.

Essa mette in evidenza che l'Avanguardia è lontana dall'aver liquidato ogni metafisica ed ogni religiosità.

Di fatto, finché si mantiene nella sua radicalità l'opposizione della forma e del fondo, la limitazione che costituisce la forma non può darsi alla coscienza che come insuperabile.

Va da sé allora che la coscienza della limitazione non possa esprimersi che in modo irrazionale in una fede in un al di là della limitazione.

L'Avanguardia non ha potuto sfuggire a questa conseguenza.

Per sottrarsi avrebbe dovuto pensare forma-fondo razionalmente, cioè concepire il fondo come una semplice forma in rapporto dialettico con un'altra.

Essa ha pagato il prezzo di questa incapacità mantenendo, contro se stessa, il carattere sacro delle opere. La sua attività teorica ne ha conservato le stigmate.

Si pensi a Mondrian, al neoplasticismo e a Malevitch.

La posizione di Munari è senza concessioni.

Come dunque evitare gli stessi ondeggiamenti?

La risposta è nei *Negativi-Positivi* ciò che è negato deve avere un eguale diritto a una esistenza positiva, principio che sta al fondamento di un nuovo codice.

Ne consegue che la funzione della linea non è più di circoscrivere una forma ma di generare un rapporto di reciprocità tra due forme.

Ogni forma, scrive Munari, avrà un "esatto valore compositivo", cosicché la densità di vita sia la stessa in ogni punto del quadro.

Così può nascere uno spazio ottico vivo mosso da un dinamismo cromatico di cui lo sguardo umano possiede il controllo; un vero oggetto concreto, allo stesso titolo di un cucchiaino o di una bicicletta, totalmente desacralizzato; un oggetto che è solamente ciò che è, e non pretende di rappresentare altra cosa che se stesso.

L'arte propriamente detta se ne trova disincantata; ma se esce dal tempio, è per entrare nella vita quotidiana.

Bisogna, dice Munari, "raggiungere il punto in cui gli oggetti che utilizziamo ogni giorno e l'ambiente in cui viviamo diventino delle opere d'arte".

L'ironia munariana trionfa soltanto perché riconosce la potenza della dialettica e il ruolo del negativo nelle attività umane.

Essa si confonde perciò con l'ironia che esiste oggettivamente nel divenire delle cose.

Essa si sforza quindi di guardarle, non come delle entità messe le une accanto alle altre, ma come degli esseri la cui natura è da cercare nei rapporti che intrattengono tra di loro.

Questa ironia è così in grado di spazzar via tutte le forme di falsa coscienza, in particolare i feticismi metafisici e dogmatici che li sostengono.

La scoperta decisiva dell'interattività non è che la traduzione sul piano artistico; così come l'attenzione rivolta all'infanzia, la cui capacità di meraviglia mostra che essa non ha ancora raggiunto il conformismo dell'adulto; così come il rifiuto d'opporre l'arte al design.

L'ironia di Munari milita in favore d'un umanesimo concreto.

Essa è sostenuta dal desiderio di ricostruire una totalità perduta.

- (1) Ricordiamone la definizione: costruzione artificiale composta da meccanismi che trasformano il movimento. È già il caso della leva, forse la più elementare delle macchine.
- (2) Nel contesto della nostra analisi, il feticcio indicherà una entità economica, sociale o culturale alla quale si attribuisce una realtà esterna agli esseri umani, mentre si tratta solamente di un prodotto umano che è sfuggito alla coscienza e volontà degli uomini.
- (3) Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, p. 124
- (4) Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, p. 186
- (5) Il testo completo di Galileo è eloquente e commovente: "Se noi osserviamo l'abitudine e la regola seguita dalla natura stessa in tutte le sue opere... Essa usa sempre i mezzi più immediati, più semplici e più facili. Io penso che nessuno crederà possibile praticare il nuoto o il volo in un modo più semplice e più facile di quello che utilizzano i pesci e gli uccelli per istinto naturale", Galileo Galilei, *Opere*, vol. II, p. 261 sq.o & *Discordi e dimostrazioni intorno a due nuove scienze*, *Opere*, vol. VIII, p. 197
- (6) Ci si può qui riferire a Hegel con cui Munari inconsapevolmente concorda: "le cose finite sono, ma il loro rapporto con se stesse consiste nel rapportarsi a se stesse in quanto negative, e nello spingersi precisamente in questo rapporto con se stesse, al di là del loro essere". Grande logica.