

Catalogo della mostra *Bruno Munari i Negativi-positivi*, Accademia dei Concordi Rovigo, 1986

MUNARI, PERELÀ E L'ENCYCLOPÉDIE di Flaminio Gualdoni

Dal 15 al 28 marzo 1952, Bruno Munari espone alla galleria Bergamini di Milano “quadri quadrati e nuove macchine inutili”, ulteriore capitolo d'una polipragomysne (come indicava *Savino* chi opera in più campi) e d'un lieve, acuto criticismo che ne fanno, in quegli anni, la figura centro più estroversa, sfaccettata e sorprendente del panorama europeo. Accompagnato dal bollettino n. 5 di “Arte concreta”, il periodico del MAC diretto da Giulia Sala-Mazzon, la cui stessa copertina è prova saporosa della verve sperimentale di Munari, contenente un lungo appassionato testo di Franco Passoni, l'artista svolge per la prima volta in modo compiuto il lavoro sui “negativi-positivi”, dopo una sintetica presentazione parigina l'anno precedente. Si tratta di tavole (“quadri quadrati” è dizione deliberatamente ironica, palesemente svalutativa della nozione pittorica di quadro come opera, contenitore autorevole di visioni sub specie aeternitatis) tutte condotte sulla base d'un postulato percettivo oggi assolutamente corrente, ma ch'era rimasto in realtà sempre implicito lungo tutto il corso delle ricerche delle avanguardie visibiliste: l'impegno della linea come differenziale qualitativo dello spazio in senso né referenziale, né gerarchico, ma concretamente relativo, tale da aggirare in modo inoppugnabile l'antica questione del rapporto figura-sfondo, ogni volta surrettizia reimmissione di filigrane figurali laddove d'immagine, e solo d'immagine, si doveva trattare.

Vederla oggi, la cosa, può non apparire né così eclatante, né così radicalmente innovativa. In fondo, è un tassello tra i molti di quel sistema tecnico delle arti visive cui prima o poi, per esperimenti, si doveva pur arrivare: ed era altrettanto ovvio che ci arrivasse lui, «Bruno Munari, plastico e pittore, nato a Milano 1907, già del gruppo Futurista, fondatore del MAC, risiede a Milano», come recita con sintesi imbarazzata un catalogo di quei tempi: ovvero, quel Perelà travestito da Leonardo che svolazza per i cieli della visione ponendo enciclopedicamente dei perché tanto più sconvolgenti quanto più semplici, all'apparenza, infantili.

Oltretutto, se si pensa alla stampa realizzata per la prima cartella del MAC, anno 1948, allo scandirsi duro di bicromie in tanta della sua tipografia di quel tempo, appare esplicito che Munari attorno all'argomento ronzasse anche da prima, digerendo con lucida elaborazione il magma dei precedenti storici russi, neoplastici e bauhausiani orientati in tal senso: per non dire dell'amatissimo Balla, omaggiato giusto nel 1951 di un'importante mostra milanese e del n. 2 del bollettino da parte dei nipotini del MAC. Tant'è. Ma bisogna pensare ad allora. Certo, la memoria corre ai personaggi più illuminati, agli impacci d'un gusto dominante tra cultura benpensante e sinistra ortodossa, che al meglio riusciva a innescare e tener viva la mediocrissima querelle nostrana figurativo-astratta.

Su scala internazionale, il 1952 è l'anno di “Un art autre” di Tapié, di “The American Action-Painters” di Rosemberg, degli “Otto” di Venturi, dell'Internazionale lettrista di Debord, di mostre come “Fifteen Americans” al MOMA e “American Vanguard Art for Paris” alla Galerie de France. La Hochschule di Bill è ai primi vagiti, e Kelly e Newman nulla più che nomi di belle speranze, esordienti appena nel '50 rispettivamente da Arnaud a Parigi e da Parsons a New York, e i vari Vasarely e Youngermann ancora pressoché di là da venire. Ma anche questa è piccola cultura di minoranza. L'autorevole “Life” del 28 gennaio diletta i suoi lettori con pitture d'azione realizzate da scimmie; quella di Seuphor s'ostina a chiamare “visività essenziale” è giusto buona per battute da sophisticated comedy e vignette umoristiche: mentre Vantangerloo e Herbin, se morissero, neppure sarebbero degnati d'un cocodrillo.

Per di più, a fronte di questa cappa ostile – meglio, vischiosamente insensibile – Munari non si comporta neppure come avanguardista ortodosso, dotato di una fede, di un programma, di una di quelle utopie fondative da far scrivere saggi ponderosi.

È, sì, tra i fondatori del MAC, ma non ha né la mistica formale di Soldati, né l'intento sintetico-produttivo, ottimista, di forte impronta tecnologica e mondana, di Dorfles e Monnet: né l'assoluto

pittorico né, più sottilmente, la confluenza preventiva della sperimentazione estetica nelle forme pratiche del vivere, sono le cose che gli stanno più a cuore.

Il suo motto è da Antologia Palatina: “sum enim unus ex curiosis”. Aniché costruir sistemi, s'applica con ingegno di gioco, di partita tutta svolta in punta d'intelligenza, a smontare la seriosità altrui, accumulando segni paradossali banali irritanti devianti ma mai infondati, destinati a breve o lungo termine a sorprendere come sintomi precocissimi sempre di un'intelligenza divagante ma fondamentale dell'arte, del suo essere possibile estremo prima ancora che faticoso necessario.

Le macchine inutili, antenate di troppi figli spuri; le tipografie, prosezioni non certo ortopediche delle grandi esperienze dell'avanguardia storica (a proposito: non è ora di confrontare data e spessore, che so, del bollettino n. 10 di “Arte concreta”, concepito da Munari, con le troppe falsificazioni extramediali degli anni sessanta, contrabbandate per capostipiti? Del resto, Munari è di casa al MOMA con tipografie e “pitture-diapositive” in anni che fanno riflettere...); il lavoro con materiali privi di stratificazione storica; per non dire dei “brandelli di manifesti trovati in Rue Monsieur le Prince, a Parigi, sopra una staccionata di legno, un poco scoloriti dalla pioggia” e della rete metallica “modellata da una bomba, corrosa dalle intemperie” esposte nella mostra degli oggetti trovati del 1951 alla saletta dell'Elicottero; o delle già annotate pitture-diapositive; o degli studi per motociclette dello stesso 1952, o delle “macchine-arte” animate... non fondazioni di apparati di poetica, non gesti alti di nuova eloquenza visiva, ma sintomi, continui, di un atteggiamento che rifiuta di patteggiare con necessità modali. Non si fa, ovviamente, questione di orari ferroviari, di rivendicazione calendariale di precedenza. Ciò che è centrale, è un modo di veder l'arte e di praticarla che tanto più appare comprometterla quanto più in realtà la mantiene in rarissimo stato verginale, trasparente, debitore solo del piano del mentale, dei concetti: che, è forse, l'autentico tramite tra la speranza dell'avanguardia storica e il formalist criticism degli anni delle neoavanguardie.

In fondo, cos'altro conta se non il mostrare che il sistema delle aspettative, e il postulato nominale dell'arte, null'altro sono che cornice convenzionale, tutta esteriore, di una pratica che si spaventa ancora di fronte alla vastità di un orizzonte problematico e formale teoricamente illimitati, e continua a nascondersi dietro meccaniche di genere? Il non aver verità di Munari gli permette di dissolvere la chiusura ossedente di questa cornice, di liberare finalmente, sotto l'aspetto intrigante e amicale del gioco, la potenza nuda del dubbio.

Così, anche i negativi-positivi s'inscrivono non nel corso di un'elaborazione sperimentale sistematica, che postuli un'analisi esauriente della nozione di spazio visivo proprio e convenzionale, e di struttura formale, e di percezione, e di proiezione convenzionale e simbolica del visivo. Questi problemi li pongono, li rendono evidentissimi – così come quelli dell'implicazione didattica, dimostrativa del lavoro d'avanguardia – nella loro misura di consuetudini retoriche che si sono sedimentate perdendo d'identità problematica, esattamente come le macchine inutili portano salutare scompiglio concettuale nell'armamentario fondativo della pratica plastica, e il lavoro sulle forme banali e sulla decorazione, aniché sperare di rifondare davvero le sintesi tra le arti, abbandonando l'utopia in favore di una visione non sacrale dell'arte, e invece quotidiana, lucidamente nutrita di vita, utile senza sussulti aristocratici.

In fondo, con questi “quadri quadrati” Munari non afferma né propone, ma riflette. È come se, di fronte all'entusiasmo e al proselitismo della compagine concretista, affermasse la necessità di diffidare in modo adulto della congerie di compitini geometrici, e di scontate partiture cromatiche, e di malintesi costrutti architettonici, e di tentare un piano completamente altro di artificiosità visiva, definitivamente autoriflessivo. Come dire, pensando al contemporaneo dibattito teatrale, che forse il problema non è di decidere se la sedia messa in scena, a quale piano d'esperienza dia luogo, come voglia farsi pensare e guardare.

Ciò che accade, è che lo spessore della riflessione di Munari rimane, momentaneamente, lettera morta, vuoi perché il clima dei tempi induce a una lettura di queste tavole come semplice declinazione ulteriore delle modalità astratte, vuoi perché la fisionomia stessa di Munari, la sua finzione di non prendere e prendersi sul serio, induce a sopravvalutare l'evidenza paradossale e

provocatoria rispetto alle implicazioni radicali del suo lavoro.

Ciò che accadrà, è che la pattuglia dei ragionieri dell'intelligenza, dei geometri dell'occhio, scoprirà di lì a un po' le stesse cose, ma predicandole con la seriosità dei portatori di verbo, noia compresa, e ben guardandosi dal rimuovere la cornice: anzi, gonfiandola un po'.