

LA “LEGGEREZZA” DI BRUNO MUNARI di Francesco Tedeschi

Nel corso del 1998 ci siamo trovati a congedare alcuni degli autori che hanno tracciato le strade dell'arte di questo secolo. Da Alik Cavaliere a Luigi Veronesi, da Mario Schifano a Toti Scialoja, con tristezza abbiamo dovuto accettare di non poterli rivedere più, se non nelle loro opere e nello spirito del loro lavoro, che sopravvive e costituisce un ponte per un'ideale continuità di idee e invenzioni.

Tra questi saluti, venati di malinconia, dobbiamo rivolgerne uno particolare a Bruno Munari che, con Luigi Veronesi, è stato, pur in modo differente, immagine e presenza dell'artista completo, di quelli che hanno saputo esprimere le epoche, come il Rinascimento o appunto il Novecento, in cui l'arte ha trovato un rapporto più stretto con la ragione e con la società. Per motivi non solo personali, mi viene da associare il ricordo di Munari a quello di Veronesi, in quanto si tratta di due artisti che hanno attraversato e interpretato nel modo migliore lo spirito di un secolo, che hanno avuto esperienze comuni, partecipando del clima milanese degli anni Trenta e poi ancora, nel dopoguerra, del Movimento Arte Concreta, e che hanno dimostrato una sensibilità a tutto campo, rivolta a molteplici settori. Due esistenze parallele, concluse intorno ai novant'anni, ma sempre troppo presto, soprattutto se pensiamo alla vitalità e alla freschezza veramente giovanile che hanno espresso fino all'ultima loro produzione. Entrambi avevano una visione “aperta” delle possibilità e del ruolo dell'artista, che si è estesa al design per Munari, e che si è collegata a operazioni sin estetiche, in collaborazione con la musica, la luce e altre esperienze, per Veronesi.

Ripensando alla mole di lavoro e alla lezione, anche propriamente didattica, di Bruno Munari, viene da considerarne la qualità della “leggerezza” come tratto distintivo. Da quando Italo Calvino, nella prima delle sue *Lezioni americane*, tentando di dare un profilo culturale di questa fine di millennio, ha portato la sua attenzione sulla leggerezza come valore intellettuale dalle lontane radici, che rappresenta quella dose di arguzia, di umorismo, di disincanto, contrapposta a una ragione “ponderata”, è divenuto facile, in qualche caso anche eccessivamente, farvi riferimento. Per Munari la leggerezza era veramente levità di pensiero nel senso anche illuminista di un atteggiamento colto e disinvolto, che trovava nel gioco una forma di soluzione di problemi che potevano altrimenti appesantirsi di teorizzazioni, implicazioni ideologiche o filosofiche, rispetto alle quali l'artista milanese cercava invece la via della semplicità. Inoltre Munari amava il volo, ciò che era sottile, il togliere peso alle forme e alle sostanze, realizzando “macchine aeree” o “inutili”, “sculture da viaggio” di carta, strutture d'arredamento quasi invisibili, per dare vita a un mondo di immagini e oggetti a disposizione di tutti. Anche quando ha progettato le sculture “aeree” o si è dedicato a esperienze didattiche tese a far esprimere la creatività infantile, quel gioco che ha saputo sapientemente guidare, ma che ha lasciato libero di prendere forme inattese, è stato fondato nel pensiero, è stato qualcosa che riguardava un modo di avvicinarsi alla realtà e alla natura con stupore, ma senza soggezione. Nel suo modo di operare, Munari ha contribuito con ciò a dare dignità al gioco come forma di conoscenza e a mostrare quanto di ludico vi fosse nel progetto moderno dell'arte.

Ripercorrendo alcuni aspetti della sua lunga attività nei settori dell'arte e della creatività, troviamo che fin dagli inizi egli ha saputo approfittare degli elementi di leggerezza presenti nel Futurismo, nel Surrealismo e nelle eredità delle correnti d'avanguardia dei primi decenni del secolo, intesi come modi di arricchire un vocabolario da rendere proprio e da gestire con la libertà della combinazione. Ciò non toglie che abbia saputo essere futurista già nel 1927, a vent'anni, come si poteva essere futurista negli anni Venti e Trenta: una scelta di campo per non finire tra coloro che volevano ritrovare – con tutta la rispettabilità di quelle posizioni – fondamenta arcaiche e sempiterni a un'arte venata di serietà e severità, che occhieggiava al museo e aspirava alle grandi decorazioni monumentali.

Quel poco che resta, soprattutto nelle riproduzioni fotografiche, della sua già ricca produzione di

quel periodo, nel quale vive con coinvolgimento personale l'atmosfera dell'esplosione futurista nelle più disparate direzioni, dal “primordialismo cosmico” prampoliniano, con i suoi addentellati surrealisti, al meccanismo ripreso da Depero o da Pannaggi, ma con quegli accenti dadaisti che lo rendono particolare, già rivela quella sua visione apparentemente disimpegnata, soprattutto perché lontana dal fare grande, che a metà degli anni Trenta ha toccato gli stessi futuristi, con i progetti di decorazioni murali e plastiche. Munari disegna allora figure di automi composti da parti organiche e meccaniche, realizza collages estremamente ironici, che non corrispondono certo a una nuova astratta mitologia, e, attraverso l'attenzione, non molto diffusa allora in Italia, per autori internazionali dell'area astratta e costruttiva, da Mondrian a Moholy-Nagy, giunge alle soluzioni straordinarie di quelle “macchine inutili” che restano un caso unico nel panorama italiano, nel mettere in discussione, ma sarebbe meglio dire in gioco, i principi della scultura, in modo diverso da quanto pur fanno Melotti e Fontana, trovando solo parziali affinità con le realizzazioni aeree dei “mobiles” di Calder.

Composizioni che divengono quindi delle “macchine celibi”, parenti lontane dei ready-made di Duchamp, quando Munari progetta e realizza, nel secondo dopoguerra, altre “macchine”, dette “aritmiche”, nel cui funzionamento vien da pensare a come Munari abbia anticipato propriamente gli assemblaggi di Tinguely. Con queste sculture e composizioni, che sono tra le sue opere più originali, Munari si pone già quindi oltre il Futurismo, proprio nel ricorrere alla macchina fuori dal mito, alla macchina senza scopo, alla macchina come strumento ludico.

Altre relazioni si possono istituire, allargando la considerazione di Munari al contesto milanese degli anni Trenta, dove si riscontrano legami tra quel particolare futurismo e l'astrattismo di quegli stessi anni, come hanno messo in luce Enrico Crispolti e Luciano Caramel nei loro rispettivi studi su quel momento.

L'astrattismo e le invenzioni futuriste permangono al fondo della sua esperienza di artista quando, dopo il 1945, Munari prosegue la sua parabola con altre sperimentazioni, che in pittura trovano conformazione nella serie dei “Negativi-positivi”, forse i suoi dipinti più riusciti, in cui sembra di dover leggere una sua maniera di partecipare alle intenzioni compositive dell'astrattismo costruttivo, e che portano però non solo nelle dichiarazioni di Munari, verso una verifica in termini ancora diversi dell'idea di quadro, che sente l'esigenza di rompere la spazialità senza poter condividere l'assertività delle dichiarazioni di Fontana. L'altro versante su cui si riversa la sua attenzione e però, a partire dagli anni Cinquanta, il design, naturale sviluppo, nel suo percorso mentale e creativo, di un'attitudine a elaborare soluzioni che si rivolgono al mondo esterno. Anche nel design Munari si è lasciato guidare da quel carattere di leggerezza e di gioco che ha contraddistinto le sue opere più note in quest'ambito, dall' “Abitacolo” al posacenere cubico, alla lampada tubolare di maglia. In esse ha cercato, come ha più volte dichiarato, di raggiungere il massimo risultato di funzionalità e di estetica con il minimo impegno di mezzi e di impronte personali. La sua idea di design, per questo, figlia delle teorie moderniste, ha voluto essere il più possibile oggettiva, priva di quell'eccesso di stile che l'avrebbe reso vicino alla moda.

In queste esperienze, e oltre di esse, si pone quell'incessante attività in diversi settori, testimoniata dai suoi scritti, dalle sue numerose esplorazioni, alcune delle quali notissime, e che non è possibile qui enumerare. Basti pensare al ruolo che Munari ha svolto anche nei confronti di altre situazioni, che dal suo modo di fare hanno tratto ispirazione, come l'arte cinetica o “programmata”, da lui sostenuta con l'organizzazione della storica esposizione del 1962 nel Negozio Olivetti di Milano. Un appoggio, il suo, che non indicava però una via unica, perché mentre appariva attratto dal fascino di creare opere con nuove tecnologie, che potevano essere intese come elaborazioni delle sue idee degli anni Trenta, presto si sottraeva, anche in questo caso, da conseguenze legate alle polemiche sull'arte di quegli anni o dalle loro più immediate applicazioni, creando nel 1963 un multiplo come “Ora X”, diretto a riportare quelle possibilità nell'alveo di una creatività gratuita. La sua ricerca è proseguita così, a passo di danza, fino all'ultimo, fra sperimentazioni di linguaggio, attitudine maieutica a far esprimere le capacità creative dei bambini con i quali ha sempre cercato una comunicazione che non fosse a senso unico, rielaborazioni di suoi progetti, fino a riconoscere

nuovamente nella natura l'origine di quelle sculture leggere che nei rami delle composizioni denominate “Alta tensione”, dei primi anni Novanta, confermano quell'aspirazione alla libertà che ha sempre contraddistinto il suo fare.