

Catalogo della mostra di Bruno Munari inventore artista scrittore designer architetto grafico gioca con i bambini, Cantù, 1995

Futurismo e astrattismo di Giovanni Anzani

“Bisogna infischiarci altissimamente delle polemiche – se vi sentite artisti, bene, se non lo siete e volete esserlo datevi alla pastorizia – GUARDARSI ATTORNO se si vuole essere sinceri con la propria coscienza artistica – l’opera d’arte non ha bisogno di lettere di raccomandazione: è o non è, porca miseria non dite: ‘bisognerebbe fare così’; fatelo se siete convinti; fate come noi: ‘noi lavoriamo cantando’”. Con queste parole, ancora improntate a quella aggressività verbale ed a quella vis polemica che erano state prerogative del futurismo negli anni della sua ascesa – e non è certamente casuale il richiamo alla espressione boccioniana “noi lavoriamo cantando”, assunta per motto – Munari conclude la presentazione della mostra *Scelta futuristi venticinquenni. Omaggio dei futuristi venticinquenni al venticinquennio del futurismo* tenuta a Milano nel 1934, dal 4 al 18 marzo presso la Galleria delle 3 Arti, invitando, a conclusione del suo scritto, i giovani espositori a seguire “soltanto la propria sensibilità” e ad abbandonare “i caffè per entrare nella vita”. Quali siano le ragioni che hanno spinto Munari ad usare toni così aspri e perfino protervi non è possibile sapere – così come restano sconosciute le polemiche alle quali egli si riferisce -, ma la cosa non importa più di tanto, almeno ai fini di questo lavoro inteso a mettere a fuoco gli anni di formazione di Munari, tra la seconda metà degli anni Venti – più esattamente tra il 1926-27, quando il giovane artista aderisce al futurismo - e gli inizi del decennio successivo allorché anche Munari, in sintonia con gli svolgimenti del futurismo, a questa data ormai avviato verso un gusto decisamente astratto, muove, sia pure in modo non risolutivo, in direzione non figurativa. Conta invece in questa sede sottolineare il riconoscimento ufficiale di Munari quale personaggio di punta, anzi di leader, all’interno dell’ancor giovane gruppo futurista milanese, la cui prima presenza è infatti ravvisabile, sia pure in modo piuttosto embrionale e, comunque, non organico nella *Mostra di trentaquattro pittori futuristi* alla Galleria Pesaro del novembre-dicembre 1927: occorrerà tuttavia attendere fino al 1929, con la mostra di *Trentatre artisti futuristi*, sempre alla Galleria Pesaro, per assistere al riconoscimento ufficiale dell’esistenza di un gruppo milanese e, parallelamente, della posizione di punta occupata al suo interno da Munari: “Il gruppo di pittori futuristi milanesi guidato dal giovanissimo e genialissimo Bruno Munari”, scrive appunto Marinetti nell’introduzione al catalogo, “si presenta in piena efficienza”.

Al futurismo Munari aderisce appena ventenne vivendone il clima con una baldanza propria dei giovani e di chi vuole combattere una battaglia d’avanguardia contro l’immobilismo e la stagnazione della cultura ufficiale, a questa data rappresentata dal Novecento sarfattiano il quale, dopo il battesimo nel 1923 in quella stessa Galleria Pesaro che ospiterà annualmente anche mostre futuriste dal 1927 al 1933, allorché con la mostra *Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, si conclude il rapporto dei futuristi con la Galleria, proprio nel 1926, vale a dire pressappoco nel medesimo anno in cui Munari entra nel futurismo, tiene alla Permanente di Milano la sua prima imponente rassegna nazionale seguita a breve distanza di tempo da quella ancora più imponente del 1929 con i suoi 116 partecipanti – ma gli invitati erano ben 140, tra i quali anche alcuni degli stessi futuristi, come Prampolini, Depero e Pannaggi, che tuttavia declinano l’invito – prima di avviarsi all’esordio del decennio seguente lungo la strada di un retorico monumentalismo o di un casereccio neonaturalismo prettamente discorsivo e di facile acquisizione, magistralmente interpretato e chiosato dalla pittura di Carrà. Situazione subito denunciata con l’abituale ardore polemico da Marinetti il quale, presentando nello stesso 1929 la citata rassegna di *Trentatre artisti futuristi*, coglie alla Pesaro Munari, dove espone *L’elefante*, forse una ceramica o, comunque, uno studio per ceramica, indicativo di una attività di oggettista ceramico, tra le più qualificate nel campo della ceramica futurista, praticata da Munari parallelamente a quella di illustratore e di *designer* grafico e pubblicitario.

Alla Pesaro Munari torna in occasione della rassegna del 1929 nella quale presenta sette opere

prevalentemente orientate in direzione di una ricerca di marcata compenetrazione dinamica ulteriormente evidenziata dalla frammentazione di un impianto costruttivo, e dall'impostazione dell'immagine in senso piramidale, come in *Costruire*, mentre altrove, come in *Galera*, sembra prevalere, come ha puntualmente osservato Crispolti in un saggio su Cesare Andreoni e sul futurismo milanese (1993), "un accentuato carattere grottesco, quasi espressionista, secondo un sintetismo che da 'meccanico' si è fatto primitivo". E che pertanto contrasta, confermando dall'altro canto la genuina versatilità sperimentale dell'artista, con le mozioni contenute nel *Manifesto della pittura "dinamismo e riforma muscolare"*, firmato dallo stesso Munari e dal giovanissimo Aligi Sassu nel corso dell'anno precedente, nel quale si teorizza la creazione di "un mondo meccanico, animale e vegetale, completamente nuovo ed originale". Strettamente connessa al carattere del Manifesto, di decisa impronta antiaccademica e antinovecentista, sottolineata fra l'altro anche da una richiesta di un impianto cromatico affidati a "tinte pure fantastiche, antinaturali, adatte all'ambiente in cui viviamo, secondo lo spirito creatore", in sintonia quindi con quelle "figurazioni fantastiche", è una serie di piccole figure umane e di animali sostanzialmente meccaniche progettate da Munari e da Sassu durante il biennio 1927-28 per la fabbrica di ceramiche Mazzotti ad Albisola ed intese alla definizione di un nuovo concetto di dinamismo, il quale, prendendo le distanze da quello boccioniano, in cui si sosteneva l'annullamento della materia nell'atmosfera, consentiva la configurazione di "esseri che conservano ancora qualche forma umana, ma hanno una nuova muscolatura, più potente e più dinamica, ottenendo forme dinamiche nuove e meccanizzandole anche in una visione sintetica antiprospectiva, abolendo quindi la prospettiva naturale". Dove è da vedere con tutta probabilità, una anticipazione, al di là di certe ingenuità peraltro più che comprensibili ove si consideri la ancora giovane età dei due firmatari, di quanto lo stesso Munari, lasciata alle spalle la polemica antinovecentista, più che giustificata nel 1928, affermerà in termini più organici e con raggiunta consapevolezza critica di lì a qualche anno, nel 1931, in occasione della *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia* alla Galleria Pesaro indicando in catalogo la comune direzione di ricerca dei futuristi milanesi, sottoscritta infatti anche dagli altri componenti del gruppo, Andreoni, Bot, Duse, Gambini e Manzoni, a proposito della questione dell'Aeropittura, aperta dal Manifesto che introduce il catalogo e che riporta le firme di Balla, Benedetta, Depero, Dottori, Fillia, Marinetti, Prampolini, Somenzi e Tato. Vi si legge, fra l'altro: "Abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive cromatiche"; [...] "La creazione artistica deve essere un assieme preciso e completo col quale esplorare le infinite atmosfere cromatiche che circondano il complesso plastico definibile come un'isola aerea nella quale sia abolita ogni legge di natura": il che, in altri termini, significa apertura verso una dimensione astratta, di assoluta essenzialità linguistica.

Sono questi gli anni in cui il linguaggio di Munari si definisce in tutta la sua complessità abbracciando sì i temi peculiari della poetica futurista, primo fra tutti quello dell'aeropittura, di cui tuttavia elude le configurazioni meramente illustrative, ma affrontando anche nuove direzioni di ricerca, sollecitato in questo dalla sua stratificata cultura artistica aperta a ogni forma di sperimentalismo, nella quale convivono in attiva e dialettica correlazione echi della metafisica e portati di matrice dadaista e surrealista, la lezione di Balla e Prampolini, i futuristi che lo hanno maggiormente influenzato e che gli hanno verosimilmente trasmesso l'interesse per l'impiego di materiali poveri, dai fili metallici ai vetri colorati, puntualmente sottolineato fin dal 1915 nel manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo*, ed ancora elementi di ascendenza astratta, suggeriti dalla lettura dei "Bauhausbücher" e dalle indicazioni provenienti dalle ricerche in direzione non-figurativa condotte a Parigi dai gruppi *Cercle et Carré* e di *Abstraction-Création* durante la prima metà degli anni Trenta, oltre che dal clima di astrazione che attraversa il linguaggio futurista a partire dallo scorcio del decennio precedente.

Sarà tuttavia opportuno, ai fini di una corretta comprensione del linguaggio di Munari, ritornare all'attività espositiva dell'artista durante gli anni cruciali del suo percorso, fra il 1930 ed il 1934, quando esso si precisa e si definisce in tutte quelle componenti che lo qualificheranno anche nei decenni seguenti, pur se con i diversi movimenti artistici con i quali entra in relazione egli

manterrà sempre un rapporto di sostanziale duttilità dialogando con fresca spontaneità senza subirne incondizionatamente né le scelte né gli orientamenti linguistici, come appunto documentano le *Macchine aeree* e le *Macchine inutili*, elaborate fra il 1930 ed il 1933 ed in tutto e per tutto calate nel clima dell'astrattismo ma entro i termini di una scelta metodologica e linguistica assai singolare e pienamente autonoma.

Indicativa al proposito la rassegna alla Pesaro nell'autunno del 1930 – *Mostra futurista arch. Sant'Elia 22 pittori futuristi* alla quale Munari partecipa con ben sedici opere orientate nel senso di una marcata e complessa plasticità dinamica risolta peraltro, grazie all'acceso cromatismo, in una compenetrazione di piani di colore: almeno a giudicare da *Scomposizione di un nudo*, riprodotto in catalogo, dove le piatte stesure di colore che definiscono l'immagine dialogano con uno scattante ed aereo profilo di testa di suggestione decò, facilmente precettibile sulle stesure cromatiche racchiuse e circoscritte entro campiture ancora geometricamente scandite in direzione di una ricerca astrattizzante ed antifigurativa che tuttavia non impedisce di individuare il motivo, sull'eco di certo cubismo sintetico di Braque sul 1913-14 e di Severini tra il 1914 ed il '19, al quale la seconda generazione futurista ha guardato arricchendo le sue sperimentazioni con i portati della metafisica, assorbiti fin dall'immediato dopoguerra con la collusione futurista-metafisica.

Questo senso astrattizzante dell'immagine ritorna nelle tredici opere esposte l'anno seguente alla *Mostra futurista di aeropittura e di scenografia*, in occasione della quale Munari e il gruppo futurista milanese puntualizzando la loro poetica e le loro scelte linguistiche identificandone la specificità nella pratica di un acceso cromatismo concepito "oltre" le piatte stesure di colore sostenute dal *Manifesto dell'aeropittura* – e di fatto ancora vincolanti il lavoro di Munari dell'anno precedente – e sostanzialmente aperto all'astrazione, astrazione che nello stesso artista si precisa, a livello operativo, nella predilezione per un linguaggio di non comune essenzialità formale, introduttivo, almeno a giudicare dai titoli delle opere esposte – *Volo sul capo di lei*, *Zone atmosferiche* e *Infinito verticale* – a un senso cosmico-atmosferico dell'impianto e allusivo, quindi, a una spazialità al di là dei limiti pittorici.

Si tratta di un motivo sul quale Munari ritornerà anche negli anni seguenti, come documenta puntualmente la mostra *Omaggio futurista a Umberto Boccioni* alla Galleria Pesaro nel 1933, di grande importanza ai fini della conoscenza degli sviluppi del lavoro dell'artista, dal momento che se è vero, come è vero, che alcune delle sedici opere presentate – tre dipinti, undici polimaterici, una plastica e, ancora, un polimaterico pubblicitario di particolare interesse in quanto emblematico di quella attività di grafica pubblicitaria ed editoriale nella quale l'artista risulta in questi anni particolarmente impegnato – ribadiscono l'interesse per una ricerca di carattere cosmico-atmosferico – *Viaggio nel tempo*, *Meteora su cielo rosa*, *Meteora su cielo verde*, *Meteora su cielo nero* – è altrettanto vero che altri titoli suggeriscono un allargamento degli interessi e delle esperienze di Munari verso altri temi, primi fra tutti quelli della natura – *Che strano paesaggio*, *Gli alberi* – e della macchina – *Macchina per contemplare (atomi)*, *Macchina per contemplare (meteore)* –, quasi che l'artista abbia avvertito l'esigenza di reagire a una situazione che guardava esclusivamente agli sconfinamenti negli spazi cosmici o alla rappresentazione meccanica, recuperando nella prima un senso di primordietà terrena di vaga suggestione metafisica e di matrice surrealista che egli visualizza mediante un linguaggio sostanzialmente astratto, comunque in rottura con le visioni e con le prospettive aeree che in quegli anni erano oggetto dell'aeropittura.

Sulle ali di questa grande versatilità sperimentale che porta a teorizzare forme di arte sempre nuove – come appunto si legge nel *Manifesto dell'Aeroplastica futurista*, redatto nel 1934 e recante le firme di Munari, Manzoni, Furlan e Ricas: "Urge una nuova arte!", un'arte che si esprima con mezzi "al di là della pittura e della scultura, che contenga in sintesi del cinema (senso cinepanoramico), del ritmo, della materia, dell'aria e dello spazio" – Munari può spingersi fino alle *Macchine inutili*, che datano al 1933 e che sono anticipate nel 1930 dalle *Macchine aeree*: pensate come libera aggregazione e combinazione di forme nello spazio le *Macchine inutili* segnano concretamente la partecipazione di Munari al clima dell'astrattismo, con il quale l'artista mantiene peraltro fin dall'inizio un rapporto vivacemente dialettico rifiutando quel rigido geometrismo e

quella assolutezza teorica che erano peculiari del pensiero di Carlo Belli, autore di quel *Kn* che, elaborato fra il 1930 e il 1935, quando viene pubblicato, era ritenuto il diretto ispiratore dell'astrattismo di casa nostra, pur se poi le sue formulazioni risultano contraddette al di là di generiche dichiarazioni di poetica, dal percorso differentemente articolato dei singoli artisti. E diventano pertanto le macchine inutili con il loro libero gioco di forme e di movimenti mirati alla definizione dello spazio, una presa di posizione dell'artista nei confronti della macchina quale era stata intesa dal mondo futurista, in altri termini di quella esaltazione della macchina che si era imposta come uno dei miti più significanti dagli anni Dieci in poi occupando di fatto tutto il primo tempo della seconda generazione futurista, lungo la maggior parte degli anni Venti. "L'epoca in cui viviamo, tipicamente futurista", avevano scritto nel *Manifesto dell'arte meccanica* del 1922 Prampolini, Pannaggi e Paladini, "si distinguerà fra tutte nella storia per la divinità che vi impera: la Macchina [...] Sentiamo meccanicamente. Ci sentiamo costruiti in acciaio. Anche noi macchine, anche noi meccanizzati!... La Macchina non è forse oggi il simbolo più esuberante della misteriosa forza creatrice umana? Dalla macchina e nella macchina si svolge oggi tutto il dramma umano".

Nelle *Macchine inutili* di Munari non vi è nullo di drammatico, sono macchine che vivono attraverso i loro colori, le loro forme ed i loro movimenti negli spazi che esse di volta in volta creano. Come del resto ha tenuto a precisare lo stesso artista suggerendone il rapporto con l'arte astratta: "Personalmente pensavo che, invece di dipingere quadrati o triangoli o altre forme geometriche dentro l'atmosfera ancora verista di un quadro, sarebbe stato interessante liberare le forme astratte dalla staticità del dipinto e sospenderle in aria, collegate fra loro, in modo che vivessero con noi nel nostro ambiente, sensibili all'atmosfera della realtà". Che è poi un modo per sottolineare quel rapporto irrinunciabile fra arte e vita che è sempre stato alla base della poetica più autentica del futurismo e che una ricerca puramente astratta, condotta entro i termini del linguaggio cui si richiamavano gli artisti di casa nostra, non avrebbe potuto soddisfare. Ed i risultati si sarebbero manifestati in tutta la loro singolarità di lì a breve con opere come *Anche la cornice*, dove l'artista rielabora con non comune consapevolezza critica la lezione di artisti quali Moholy Nagy ed Albers, ed *Un punto azzurro*, "una libera cascate di forme-colore", secondo la definizione più che pertinente di Luciano Caramel, opere che anche nello stesso titolo rivendicano gli intenti dell'artista.