

Catalogo mostra “Munari scultore”, edizioni Morra, Napoli, 1990

DIALOGO CON BRUNO MUNARI, COSTRUTTORE DI FORME di Michele Bonuomo

Dalle sculture da viaggio alle sculture viaggianti, come nascono questi ultimi lavori?

“Hanno una storia un po' curiosa. Io ho un amico che abita a Cesena, Giorgio Villa: è un artista lui stesso. Qualche tempo fa, aveva proposto al comune di Cesenatico di realizzare una serie di sculture molto grandi un lamiera di ferro da distribuire nella città. Ogni anno poi l'incarico doveva essere dato ad uno scultore diverso. Io avevo già realizzato una serie di *sculture da viaggio* in cartoncino pieghevole. Villa mi aveva convinto a rifarle in una scala molto più grande e in lamiera. Chiaramente non più snodabili, ma – data la dimensione – tenute insieme nelle loro parti da saldature speciali. Una volta realizzate le sculture vennero collocate in vari punti della città. Poi hanno ripreso a “viaggiare”...”

Sculture del genere, di metallo e di grandi dimensioni, non rischiano di congelarsi una volta che alla leggerezza della carta si sostituisce il peso del metallo?

“In realtà, queste sculture di metallo sono un'altra cosa. Certo, derivano dai prototipi di carta, per cui la definizione di “sculture viaggianti” è quella che meglio si addice a opere del genere. Infatti il titolo finale che ho dato a questo ciclo di lavori è “Dalle sculture da viaggio.”

È mutato però l'atteggiamento di fondo: mentre nelle sculture “da viaggio” c'è sempre una volontà ed un'attenzione al dato didattico, in quelle “viaggianti” l'intenzione è tutta dichiaratamente scultorea.

“Sì, è vero. C'è il passaggio da uno spazio piccolo ad uno molto più grande. In questa circostanza ho avuto l'esigenza di determinare e di dar forma ad un aspetto con relazioni architettoniche. Si tratta quindi di sculture che hanno legami precisi con l'architettura. Mentre, per esempio, alcune sculture veriste hanno legami con la pittura, queste stanno insieme perché sono strutture come delle architetture, con gli elementi tipici dell'ordito architettonico.

È molto interessante verificare il dialogo che viene a crearsi tra queste sculture e l'architettura preesistente. Penso in particolare al rapporto che si determina per esempio con alcune architetture romaniche, dove i materiali hanno una loro precisa entità formale. Il mio progetto è partito dall'idea di penetrare nello spazio con dei piani, con delle forme architettoniche vere e proprie.”

Negli ultimi vent'anni, l'arte contemporanea si è sviluppata intorno all'inquietudine di un secolo da scavalcare, per scommettere in continui superamenti. Nel suo lavoro invece c'è una fiducia costante in una sorta di ragione che progetta, che rifugge da ogni travaglio soggettivo...

“Mi spiego meglio. Io mi occupo di tante cose, però non ho e non voglio avere uno stile. Ci sono artisti che sono immediatamente riconoscibili per uno stile proprio, e fanno tutto con quello stile, quasi fosse un pass-partout che permette loro di deformare ogni cosa. Io, invece, sono attratto da certi fenomeni naturali e da situazioni formali e strutturali. Cerco di capire le ragioni della forma e mi sforzo di comunicare quello che ho capito, attraverso un'altra forma modificata dall'arte.”

Secondo Lei le ragioni della forma sono già tutte all'interno della forma?

“Dipende dalle forme. Quelle del fornaio, per esempio, no... perché hanno ragioni d'altro tipo. Ma in natura la sua domanda trova una risposta. Pensi per esempio alla struttura geometrica di una foglia, di un albero, di un frutto: quando una pianta ramifica segue una regola formale ben precisa, esatta geometricamente. La creatività di un artista deve impostarsi su queste considerazioni di ordine tecnico: solo a questo punto ogni scelta formale diventa valida. L'intervento soggettivo ha bisogno di una tecnica oggettiva per comunicare. Tutti i miei studi sono condotti secondo una logica che mi aiuta a costruire il *corpo* che contiene il valore soggettivo, altrimenti farei tutto con la pittura. Per me questo non ha senso...”

Perché non ha senso?

“Mi spiego con un esempio. Negli anni passati realizzai un oggetto chiamato *Flexy*: è un esempio di topologia (è questa una scienza che studia come una cosa si trasforma in un'altra senza alterare le dimensioni). L'unico “sistema” adatto a comunicare questo concetto è una forma fatta con un filo d'acciaio armonico, che permette una serie incredibile di trasformazioni. Avrei potuto fare tanti disegni per rappresentare tutte le pose di quest'oggetto, ma un conto è dare lo stesso oggetto in mano ad una persona che lo possa trasformare contemporaneamente lo capisce. C'è un modo di comunicare che è più diretto che non quello di avere una tecnica sola a disposizione. Difatti io dico, per esempio, che Kandinsky è un pittore verista di forme astratte. Infatti ogni suo quadro è dipinto con la tecnica del paesaggio, con colori ancora tonali. Mentre se io sono un costruttore di forme, le costruisco al vero. Le metto lì, e la forma c'è, vive.”

Qual'è la differenza tra il costruttore di forme e l'artista?

“Un costruttore di forme può essere anche un artista... Ma può essere anche solo un tecnico: gli ingegneri costruiscono cose nuove, ma spesso senza porsi problemi di ordine estetico. Sironi per me più che un pittore è stato uno scultore che ha dipinto la scultura.”

In questo secolo, però, non sempre gli artisti si sono preoccupati di creare immediatamente delle forme che avessero una specificata utilità...

“È vero, ma è perché sono mutate le esigenze e i comportamenti generali. Nel passato invece erano gli artisti a progettare tutto. Quando Leonardo faceva il ritratto della Gioconda e poi faceva il disegno di una macchina non si preoccupava di fare quest'ultimo in stile... Lo faceva così come richiedeva la macchina. Quindi io credo che l'obbiettivo sia quello di ritrovare la globalità dell'artista più che creare uno stile a tutti i costi. Da quest'atteggiamento nasce il vero design. In caso contrario si fa dello *styling*, cioè si formalizza una moda per un rapido consumo degli oggetti. Il vero design è arrivare all'essenzialità di un oggetto che durerà nel tempo.”

Alla fine di un secolo sconvolgente come il nostro con quale lezione e con quale eredità ci affacciamo al nuovo che arriva?

“Io non ho la sensazione di un secolo che si chiude e di un altro che si apre. Per me è un continuo. L'idea di questo secolo che finisce riguarda solo noi occidentali, ma nel mondo ci sono altri calendari... Tutte le classificazioni che si fanno vengono sempre dopo la nascita della forma e non viceversa. Il viceversa sta nelle intenzioni dell'artista che si preoccupa di realizzare una forma nuova. È forse per questo che io ho sempre avuto delle incomprensioni da parte della critica ufficiale. Non è mai riuscita a classificarmi, a inserirmi in uno schema omologante. Molti si sono chiesto: Munari fa sul serio, oppure no? E poi aggiungevano: Munari si diverte, Munari gioca. E invece non si rendevano conto che il gioco significa partecipazione totale di un individuo. Mentre il lavoro è partecipazione limitata.”

Questa affermazione può essere letta come una sorte di giudizio nei confronti di altre attività artistiche?

“No. Io non faccio mai gare di velocità o gare di bravura. Io credo sempre di considerare la qualità; non mi interessa la ripetitività.”

Come si individua la qualità?

“Non è facile. Bisogna cercare di capire se c'è una regola di base che genera una struttura formale. Fatto questo si può capire e apprezzare l'arte di ogni epoca e di ogni polo. Io ho imparato dal pensiero orientale ad aver un vuoto dentro di me, per ricevere quello che non ho. Perché se sono già pieno di cultura e la uso come un filtro per capire quello che succede intorno a me, resterò sempre chiuso nelle mie esperienze. Se ho la cultura come deposito, e in me esiste questo vuoto che mi

permette di assimilare senza preconcetti quello che non conosco, posso far scattare un meccanismo di conoscenza molto più complesso.”

Il suo è un lavoro globale, ma come mai i riferimenti più forti sono all'architettura, il design e meno alla ricerca artistica tout court?

“È vero fino ad un certo punto. Quando nel passato ho lavorato ai *negativi-positivi* il mio problema era uscire da Mondrian: ho ancora le sue ortogonali dentro di me... A furia di semplificare, di arrivare ai colori primari, Mondrian ha occupato lo spazio della tela in modo asimmetrico al fine di trovare un equilibrio. Era difficile uscire da questa gabbia. Attraverso i miei *negativi-positivi* ho tentato di arrivare ad un altro tipo di equilibrio. E credo di esserci riuscito.”

È ancora possibile secondo Lei individuare ancora un punto di fuga per l'irrazionalità?

“Certo. È sempre possibile. Ci vuole. Parlo di tecnica e non della genesi di una forma. Parlo, ancora, della tecnica che serve poi a cominciare. L'arte è una combinazione di caso e di tecnica per comunicare valori soggettivi attraverso elementi oggettivi. Tutto il resto è solo artificio.