Catalogo mostra “Bruno Munari Opere 1930/1995, Galleria Fumagalli Bergamo, Edizioni Stefano Fumagalli, Bergamo, 1996

RITRATTO DELL'ARTISTA DA ARTISTA di Marco Meneguzzo

In quasi tutti gli scritti su Bruno Munari – e tra questi ce ne sono molti di miei –, gran parte delle premesse insistono giustamente sull'interdisciplinarietà del suo lavoro, e sulla necessità di non separare le sue invenzioni da quello che non si può che definire “metodo” progettuale e addirittura di pensiero.

Questo metodo, che poi è un “modello di pensiero”, tende tra l'altro a stabilire collegamenti tra campi linguistici altrimenti considerati separati, anche se affini, come l'arte e il design, la didattica e la produzione industriale, lo Zen e la manutenzione della motocicletta... il risultato di questo sguardo globale è quella creatività che in Munari arriva spesso a toccare la genialità, e che tutti gli riconoscono: la contropartita di questa specie di sovranazionalità disciplinare sarebbe in una specie di diffidenza – tipica della Modernità classica, intesa come era della specializzazione massima – verso chi non si dedichi interamente e integralmente a un singolo linguaggio. Come diceva il generale Giap: “se ti concentri acquisti forza ma perdi terreno, se ti disperdi guadagni terreno ma perdi in forza...”

Tuttavia i tempi sono cambiati, e l'eccesso di specializzazione ha perduto quell'aura di efficienza e di efficacia che aveva solo qualche anno fa: la ricerca di nuovi modelli di sviluppo sociale e della comunicazione ha sgretolato quelle certezze e reso tutto più vago, meno determinato, e quindi più aperto a riconsiderare quelle esperienze che sono state considerate un tempo marginali, liminari, per capire se non fossero invece queste il germe del futuro.

Così, secondo uno strano paradosso, oggi possiamo guardare al lavoro di Munari dal punto di vista assolutamente disciplinare, proprio perché la sua opera è sempre stata considerata come interdisciplinare: è il pensiero della leggerezza – che non è la superficialità – che trascorre attraverso i codici comunicativi, sapendone però cogliere peculiarità altrimenti invisibili, perché situate appunto ai “marginari” del linguaggio. In tempi di specializzazione esasperata, Munari poteva essere un antidoto al “sapere tutto su nulla”, oggi al “sapere nulla su tutto”.

C'è del metodo in questa pazzia.

Munari futurista?

Munari non ama parlare del Futurismo e della sua esperienza all'interno del movimento. È comprensibile, e per più di un motivo.

La ragione concettualmente più ampia riguarda il modo di considerare il proprio lavoro da parte dell'artista stesso, e di come, in conseguenza, vuole che questo venga considerato: poiché infatti una certa pigrizia mentale tende a giustificare le esperienze artistiche secondo la loro possibilità di storicizzazione, e che questa storicizzazione risulta tanto più valida quanto più indietro nel tempo si colloca, ne viene che l'attività di un artista che magari – come Munari – ha lavorato per molti decenni, venga continuamente riportata e parametrata a quelle esperienze più lontane nel tempo, che godono da un lato del comodo fattore della “storia”, ma che impediscono quasi sempre una lettura attuale delle stesse esperienze, e le etichettano sotto tendenze talvolta improprie. Così Munari non vuole correre il rischio che tutto quello che ha fatto nel corso di più di sessant'anni di lavoro venga catalogato come un derivato futurista, per il solo fatto di aver partecipato – dal 1927 al 1936 circa – ad alcune mostre del movimento e alle Biennali e Quadriennali, come esponente del gruppo, ma al contrario pretende che il suo lavoro venga considerato quasi secondo un andamento che vorrei definire “orizzontale”, cioè slegato da un prima e un dopo troppo determinati, troppo scanditi da un percorso storico costruito senza scossoni, senza scarti laterali, senza felici divagazioni e riprese, magari a distanza di decenni.

Che poi Munari, nel panorama italiano a cavallo del Trenta, si senta maggiormente attratto dalla violenza verbale ancora rivoluzionaria del futurismo, piuttosto che dal monumentalismo greve e

accademico del Novecento, è più che comprensibile: come vedremo, anche nel cosiddetto Secondo Futurismo (definizione di comodo, ma non proprio corretta) spazi di novità si potevano rintracciare, nonostante l'involuzione palese di Marinetti.

Il secondo motivo che porta Munari a non mitizzare il Futurismo degli anni Trenta, cui pure aveva partecipato, è proprio quest'impronta accentuatamente nazionalista e "macchinica" che Marinetti intendeva imporre al movimento ("Marinetti ci "convocava" imperiosamente – mi ha detto una volta lo stesso Munari –, ma poi le mostre che riusciva a combinare si svolgevano sempre in estate, nei tempi morti della stagione artistica vera e propria"): non si tratta più di esaltare il dinamismo o l'energia, ma di rappresentare la macchina come sinonimo di progresso e, nei casi peggiori, come in quello dell'Aeropittura, come sinonimo di progresso nazionale. L'unica alternativa intellettuale a Marinetti, all'interno del gruppo, è costituita da Enrico Prampolini, ed è a lui che Munari fa riferimento nei primi anni di attività artistica. Questi sono caratterizzati da una serie numerosa di disegni che hanno il sapore di una sorta di apprendistato veloce e verace di stili, e in cui un inizio di autonomia si rileva nella palese ironia di certi soggetti – non tutti – e nel tratto che assomiglia più a una specie di surrealismo da "cadavre exquis" che non ai modelli futuristi vigenti: in effetti, tutta la grafica di Munari di quegli anni (oggetto solo marginale di questo scritto) oscilla tra l'uso del collage di illustrazioni come faceva in quegli stessi anni Max Ernst – soprattutto nel ciclo "Une semaine de bonté" –, ma deprivato della carica erotica in favore di quella ironica, e una progressiva astrazione metafisica, come nelle illustrazioni per "Il poema del vestito di latte" (1937) di Marinetti. Nel 1936, comunque, il suo periodo futurista è terminato, se pure si può dire mai cominciato: non basta infatti aver sottoscritto uno dei tanti manifesti futuristi – nel 1932, con Andreoni, Duse, Gambini, Bot e Manzon, sulla rivista "Artecrazia" – per rimanere futuristi tutta la vita. Semmai, è proprio la coscienza dei limiti del Futurismo di allora che lo spinge a sperimentare i concetti e le idee sino all'eccesso: è l'atteggiamento che in Occidente si chiama anarchico e che in Oriente si definisce Zen che Munari mette in campo, quando portando all'estremo l'idea futurista di "macchina" inventa prima la "Macchina aerea" (1930), e poi la negazione della retorica del progresso roboante, la prima "Macchina inutile", nel 1934.

La bellezza come funzione, la funzione della bellezza.

Un doppio percorso accompagna tutta l'attività di Munari. Esso risponde a quell'attitudine metodologica che, nel considerare una funzione, ne sa prevedere anche il superamento, a partire dalle intrinseche qualità funzionali cercate. I termini funzione e funzionalità sembrano non appartenere al linguaggio dell'arte, ma bensì a quello del design, eppure per un lungo periodo di tempo il problema della funzionalità percettiva è stato un tema prediletto della cosiddetta arte astratta: tuttavia, nel caso di Munari, questo sembra essere un tema derivato, piuttosto che il nucleo del suo fare arte, il suo movente primo. Come ho avuto modo di scrivere in un saggio di pochi anni fa, il fare arte di Munari rientra in un problema di "funzione" e forse anche di funzionalità, ma l'aspirazione dell'artista va oltre la questione percettivo-gestaltica, e si chiede quale sia la "funzione della bellezza", cioè quale sia la funzione dell'arte inserita in un'armonica crescita delle qualità umane.

È ovvio che questa affermazione ne trascina con sé molte altre, e molte altre domande: se infatti l'arte è sostanzialmente equiparata alla bellezza e all'armonia, secondo un pensiero in fondo assolutamente tradizionale, come si concilia questo aspetto, evidente nell'opera di Munari, con quel versante decisamente trasgressivo che tutti gli riconoscono?

La risposta è nel concetto di "crescita armonica", che comprende sia il fattore fisico-visivo che quello concettuale-psicologico e, soprattutto, presuppone una sostanziale unità tra gli elementi naturali e quelli psicologici, tra natura e uomo e forse anche tra natura e cultura, in una specie di illuminismo rivisitato. Per Munari non c'è grande distinzione tra mondo interno ed esterno all'uomo – o, meglio, ciò che può interessare alla collettività è soltanto ciò che viene scremato da ogni espressione personale e individualistica –, per cui la ricerca è indirizzata verso le strutture basilari della natura e della cultura, che possono essere indagate contemporaneamente. È per questo motivo

che Munari può chiedersi fino a che punto di distorsione un triangolo continua ad essere un triangolo, magari scovandolo nella struttura interna della foglia di un fico d'india, e simultaneamente domandarsi il senso letterale dell'“Olio su tela”, o il significato della “macchina” affiancato a quello dell'“inutilità”. Questo duplice campo d'indagine, che deriva comunque da un unico modello di pensiero, si manifesta a partire dalla metà degli anni Trenta, quando cioè l'attività di Munari si è ormai liberata dai furori giovanili futuristi, condannati a restare senza risposta: del 1934 sono le prime “Macchine inutili”, mentre dell'anno successivo è la tempera “Anche la cornice” (riprodotta in tiratura di dieci esemplari nel 1986), che inaugura il grande ciclo della ricerca astrattoconcreta dell'artista.

Una geniale rivoluzione

Una serie di ricerche estetiche di Munari, dal 1930 ad oggi, sembra configurare una poliedricità assoluta di interessi, uniti dal minimo comune multiplo dell'ironia e stimolati da una curiosità che tutti si affannano a definire simile a quella dei bambini. Penso alle “Macchine inutili” (nel loro lato concettuale e linguistico), alle varie “Tavole tattili”, alle “Aritmie”, alla “Presenza degli antenati”, ai “Fossili del Duemila”, alle “Xerografie”, alle “Scritture illeggibili di popoli sconosciuti”, alle “Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari”, al concetto sotteso alle “Sculture da viaggio”, all'“Alta tensione”, all'“Olio su tela”...

Di fatto, tutti questi cicli di lavoro rientrano in quel metodo di analisi del reale le cui caratteristiche sono state in parte richiamate nei paragrafi precedenti: analisi del linguaggio, cioè della cultura, secondo la tecnica del raggiungimento del “limite”, oltre il quale un oggetto o una parola cessano di mantenere le loro qualità o il loro significato, e contemporaneo allargamento d'orizzonte per quegli oggetti o per quei concetti, finalmente coscienti dei confini del proprio territorio espressivo e comunicativo. È possibile costringere la riproducibilità per eccellenza – la macchina fotocopiatrice – a produrre pezzi unici e originali? Oppure, quale distanza abissale separa il significato letterale delle parole – “olio su tela”, ad esempio – dalle loro metafore storico-culturali? Il solo porsi queste domande determina già un punto di partenza concettualmente preciso, e tutt'altro che ingenuo: il mondo va guardato con la mente sgombra di pregiudizi e con un'attitudine costruttiva nei confronti delle cose. Quest'ultimo atteggiamento mette Munari al riparo dai rischi di un dadaismo distruttivo che avrebbe in comune con lui l'irriverenza nei confronti delle forme d'arte paludate, ma non la convinzione che il concetto di rivoluzione debba passare attraverso la distruzione dell'arte stessa. Munari non è mai distruttivo. La sua è una rivoluzione gentile che indica la possibilità di guardare in altro modo il reale, ma che di certo non vuole obbligare nessuno a farlo, pena lo scadimento immediato ad accademia, a “stile” rivoluzionario. In fondo, indicare una nuova via non significa per forza doverla seguire...

In questo senso la componente ironica del suo lavoro – che tuttavia non è né fondamentale, né preponderante – non è mai feroce, ma sorridente, ed è solo un corollario, un artificio che fa accettare più facilmente lo stravolgimento delle regole, la discussione dei codici, l'accantonamento delle abitudini: l'ironia stempera la violenza di un'operazione la quale, se operata senza leggerezza, rischia di essere insopportabile, e, quindi, di venire rigettata.

Invece, Munari rispetta oggetti e concetti: ne vuole solo sperimentare la flessibilità, provare la capacità di mutamento, scoprire il “limite”, per poi ritrarsi. Superare quel limite, infatti, significa distruggere l'oggetto sperimentato, cioè dichiararne la decadenza, la perdita di senso, intenzione che esula dal metodo munariano che, anzi, tende ad esaltare le potenzialità comunicative di idee e cose che entrino nel nostro paesaggio quotidiano: scoprire il limite vuol dire misurare la vastità concettuale della cosa, oltrepassarlo ne afferma la nullità.

Programmare il senso

Se la grande linea di ricerca sul “limite” di oggetti e concetti appare poliedrica e sorprendente, ispirata al senso Zen della vita, l'ambito analitico sulla forma, sulla sua genesi e sulla sua percezione

costituisce un nucleo coerente e un'indagine continuata per circa sessant'anni. Tra i due grandi filoni dell'opera di Munari esistono più punti di tangenza e un solo modello cognitivo di base, ma questo aspetto è stato trattato dall'artista in maniera appunto analitica, col risultato necessario di una produzione vasta, tutta imperniata sull'idea di variante di fondamentali concetti originali e originari. In questo versante si collocano le "Macchine inutili", i "Concavo-convessi", le "Proiezioni" di vario tipo, le "Sculture da viaggio", molti degli oggetti poi realizzati come multipli (dalle "Strutture continue" alla "Flexy", per esempio), le "Curve di Peano" e soprattutto i celeberrimi "Negativi-positivi".

Ognuno di questi grandi cicli risponde a sollecitazioni sulla forma che trovano il loro movente ancor più nel profondo (e il concetto di forma è già profondissimo...), nell'idea di realtà come organismo globale, riconducibile a una sostanziale unità formale, che "non fa salti" neppure tra le dimensioni geometriche astratte, costruite dalla mente dell'uomo. Tutto sembra portare a una sorta di dimostrazione visiva di questo assunto basilare, con una specie di lento avvicinamento, di progressivo affinamento dell'idea, dalle "Macchine inutili" ai "Negativi-positivi", alle "Curve di Peano".

Il movimento reale è ciò che caratterizza le "macchine" – così come le "Aritmie", le "proiezioni a luce polarizzata" e certi oggetti, come il "Tetracono", l'"Ora X", o la "Colonna di sfere" esposta nella mostra di "Arte Programmata" del 1962 –, eppure, benché lo spunto iniziale venisse dal rifiuto del movimento come rappresentazione, in favore del movimento come realtà, ancora sotto l'influsso delle suggestioni futuriste, oggi, a distanza di tempo (e con tanti altri esempi di cinetismi reali, in arte) le "macchine" hanno rivelato un'altra faccia, che non è più solo quella del mutamento tout court, ma della mutazione. In questo senso, il variare delle ombre e il ruotare delle barre geometriche non è troppo distante dai "Concavi-convessi" tridimensionali, in rete metallica, realizzati a partire dal 1947, praticamente in contemporanea con le similari ricerche di Max Bill.

In effetti, i primi anni del secondo dopoguerra sono per Munari estremamente fecondi: si perfezionano, in senso maggiormente geometrico, le "Macchine inutili", nascono i "Concavi-convessi" e, sulla stessa linea di pensiero, scaturiscono i "Negativi-positivi", il cui primo esemplare, a bordi curvi, viene presentato nel dicembre 1948, in occasione della prima mostra del gruppo MAC, Movimento Arte Concreta, di cui Munari è uno dei fondatori, con Atanasio Soldati, Gillo Dorfles e Gianni Monnet. A questo proposito va fatta una breve digressione, che non sarebbe necessaria se Munari fosse stato considerato negli anni passati con l'attenzione normale che si dedica a un artista: il contesto in cui Munari si muove è sempre un contesto internazionale, sin dai tempi della sua partecipazione al Futurismo. Il MAC, ad esempio, mantiene stretti contatti con la Svizzera e la Francia – in special modo con gli astrattisti stretti attorno alla rivista "Art d'haujourd'hui" diretta da André Bloc, tanto che proprio una dichiarazione munariana sul concetto di negativo-positivo, di figura e sfondo nell'astrazione, viene ripresa identica da Victor Vasarely, che verrà poi costretto a riconoscere la paternità di quell'idea all'artista italiano –, della fine degli anni Cinquanta sono i primi viaggi di Munari in Giappone, nel 1962 è l'inventore del termine "Arte Programmata", e contemporaneamente l'organizzatore della mostra che porta lo stesso nome e che, resa itinerante in tutto il mondo, farà conoscere quegli artisti italiani che si rifacevano al concetto di gruppo – esponevano sia il Gruppo T di Milano che il Gruppo N di Padova –, di cinetismo, di "programmazione" della percezione estetica, di misurabilità della sensazione, concetto quest'ultimo mutuato anche dal successo filosofico della "microestetica" di Max Bense, allora seguitissimo. Infine, il suo procedimento d'azione e di produzione, la sua vicinanza al design, la sua interdisciplinarietà, a cavallo del Sessanta e almeno fino al 1965 costituiscono un modello – da accettare o da rigettare – da parte delle giovani generazioni d'artisti italiani, quasi quanto (in quegli anni soltanto) Lucio Fontana.

Unità e mutazione, dicevamo... unità nella mutazione. Nei "Negativi-positivi" non c'è distinzione tra figura e sfondo, tra dentro e fuori: gli antecedenti sono nei segni orientali e forse in certe figure doppie degli esperimenti psichico-percettivi, ma qui l'elemento simbolico è minimo, perché ciò che conta è la concretezza della forma che, pur essendo formata, non indistinta, si dà al contempo nell'assoluta ambiguità e nell'assoluta certezza.

La ricerca in questo senso prosegue anche nelle “Sculture da viaggio” che, al di là della splendida ironia di Munari nel paragonarle alle fotografie che i commessi viaggiatori tirano fuori dalle valigie e mettono nelle stanze d'albergo per sentirsi un po' più a casa, di fatto sfidano il limite tra le due e le tre dimensioni, essendo lo sviluppo di un disegno piano, in maniera non dissimile dalle “strutture continue” dei primi anni Sessanta o, va detto, dal packaging delle sue famose lampade, dove una struttura che sviluppata supera il metro e mezzo d'altezza, è contenuta in una scatola alta tre centimetri.

Tuttavia è il problema della continuità e della contiguità che, risolto, fornisce la risposta concettuale e fisica all'apparente dicotomia di unità e di mutazione. Il discorso si fa evidente nelle “Curve di Peano”, realizzate a partire dai primi anni Settanta, e singolarmente anticipate – nel concetto sotteso all'opera –, nella “Flexy”, gioco topologico del 1968: il passaggio tra le dimensioni geometriche (nel nostro caso tra la linea e la superficie, tra le due e le tre dimensioni) avviene naturalmente, da una parte sfruttando la fisicità del concetto realizzato, perché la “linea” utilizzata nella “Flexy” è un sottile ed elastico filo d'acciaio, dall'altro rendendo visibile il concetto del matematico Giuseppe Peano, che aveva “inventato” una curva senza tangenti, che doveva essere tanto fitta sulla superficie da saturarla, da divenire essa stessa superficie.

È, questa, una notevole anticipazione degli elementi “frattali”, enti geometrici per così dire “intermedi” tra le dimensioni, teorizzati nel 1975 e scoperti dal grande pubblico negli anni Ottanta, ma naturalmente in questo senso l'opera di Munari è – come lui stesso afferma – “assolutamente superflua alla speculazione matematica”, mentre non lo è affatto nei confronti della sua idea del mondo, fatta di un'assoluta continuità, e per di più riposta negli oggetti (anche un quadro è un oggetto...) prima ancora che nei concetti.

L'unità è nel mondo, nelle cose, nella fisicità tattile – altro termine caro a Munari – prima che nell'astrazione concettuale: è per questo che Munari riporta ogni concetto alla sua naturalità tangibile, ogni idea alla sua immagine terrena, in un percorso che è l'inverso dell'idealismo platonico. Un empirista, dunque?... forse anche questa definizione è troppo astratta: per Munari si addice più che ad ogni altro artista la parola “concreto”.

Postilla. Far vedere l'aria

Di tutte le azioni di Munari, una sola è assurda al ruolo di “performance” (le altre, curiosamente, rientrano nel campo della didattica, forse per l'età del pubblico...). Si tratta di “Far vedere l'aria”, del 1969, periodo di fortissime tensioni, che l'artista supera con la sua solita levità: strisce di carta tagliate in varie fogge vengono lanciate dall'alto di una torre; l'aria influisce sulla forma della carta che si muove e cade in maniera e in tempi diversi. L'aria si è resa visibile, i pezzetti di carta, ora inutili, restano sul terreno, come quando i maestri Zen scrivono le loro poesie su foglietti che poi appendono agli alberi, aspettando che il vento li porti via. Come per quelli l'importante era l'atto del poetare più della poesia, anche per Munari saper vedere è più importante dell'oggetto con cui si vede.