

Catalogo mostra Galleria S. Fedele, Milano, ottobre 1971  
MUNARI 1971 di Paolo Fossati

Una mostra di Munari, che ne voglia proporre in qualche modo il succo del lavoro e il senso, non può essere quella consueta che allinea pezzi, date e sviluppi con serena imparzialità.

Certo Munari ha una storia: certe soluzioni datano degli anni trenta, altre sono più recenti e tra quelle e queste corrono legami, continuità e formule che è bene veder caratterizzarsi nei loro anni, e dunque con un cartellino segnaletico preciso. Ma se questo è vero, è pure non inesatto dire che proprio quel movimento nel tempo corre verso una serie di conseguenze reali, di forme di riflessione da prendere in sé stesse e da cogliere per quello che han provocato fuori di sé, continuando ad avere un peso che quel cartellino indicatore non riesce da solo ad esprimere. Perché per sua natura, il lavoro di Munari procede in due direzioni contemporaneamente, e, anzi, tende a equilibrarle in un'unica dimensione, realtà o spazi che dir si voglia: c'è uno sviluppo. Logico, di Munari, una sua traiettoria, da studiare pezzo per pezzo, ma c'è poi lo sviluppo di Munari nell'uso, nella funzione, come si usa dire, cui quei pezzi, ciascuno per sé e tutti assieme, danno luogo, agendo praticamente, per uso o per uso e riflessione di chi se ne serve o vi gioca o li adopera.

Si è detto a lungo che quello di Munari è prima di tutto un divertimento, forse per indicare la semplicità, magari la cordialità, dei mezzi impiegati al fine che si ripromette e attua, fino alla ovvietà più estrema, che è poi l'ironia di far scoprire un imprevisto nel ripetitivo, perché l'ovvio non è il banale, e anzi è il suo antidoto, e il semplice non è l'inutile, ma una forma di utilizzazione e di pensiero contro la frettolosa emarginazione.

Dunque, s'è parlato di gioco, e, con un occhio agli interessi per l'età evolutiva del ragazzo, molto forte in Munari, di favola: sia pure con la dovuta cautela, perché non accettare queste etichette? A un patto però, e qui rifà capolino la particolare ironia di questo artista: che, al modo delle narrazioni antiche, non si dimentichi che *fabula de te loquitur*, che il luogo, la ragione e il modo del lavoro di Munari resta questo mondo in cui siamo, agiamo, pensiamo e lì esso si muove, si organizza e sviluppa.

Proprio da queste considerazioni è stata dettata la struttura particolare della mostra, che, se propone un largo numero di punti di riferimento fondamentali nella vicenda di Munari, lo fa inserendoli in una serie di possibilità di partecipazione diretta ad alcuni di essi, così da valutare in presa immediata la direzione e il significato delle proposte, delle ipotesi e degli sviluppi di Munari: come essi siano tutt'altro che ipotetici e favolistici.

Questa intenzione di cogliere in presa diretta e senza mediazioni che ne dissolverebbero il senso effettivo, e la volontà di senso effettivo, consente, credo, di fissare alcuni punti fondamentali della mappa di Munari, e di iniziare a metterli in relazione fra loro, in un sistema più ricco e complesso.

Intanto questo: togliere all'oggetto "creato" la caratteristica di una certa sacralità, dello stupore di fronte alla creazione, della contemplazione inerte. L'ironia di Munari, che è proprio su questo punto che più s'esercita e scatta con un vigore che non sarà male definire anche didattico, è sempre volta a contestare l'inutilità dell'oggetto "artistico" sul piano pratico, quasi l'arte fosse chiamata a confermare, e a fissare per sempre, la dissociazione fra un piano pratico, ed uno ideale, fra un linguaggio quotidiano e l'abito festivo di un altro modo d'esistenza. Da questa contestazione nasce la ricerca di mezzi semplici, di "codici ovvi", di strutture elementari: che sono poi quei minimi spazi presenti nella meccanica ripetizione quotidiana dei nostri atti da cui partire per aprire discorsi diversi, per restituire alla scoperta o all'invenzione motivazioni concrete e possibilità reali.

È questo un secondo punto cui bisognerà badare con attenzione, e proprio per la sua delicatezza.

La novità, lo scarto rispetto alla norma (rispetto alle regole di quella meccanicità quotidiana cui si è fatto cenno or ora) non consistono (secondo l'abitudine di talune avanguardie), nella creazione di una opposizione tra vecchio e nuovo, fra normale e ideale, ma nella scoperta di quelle condizioni obiettive ed effettive che stanno dietro i fenomeni quotidiani e li determinano: una volta messe in luce, quelle regole, o, a dir meglio, quel codice si aprono a invenzioni, a combinazioni, a possibilità o virtualità inedite, assenti in quella ripetitività distratta e assuefatta in cui agiamo. La favola di

Munari, il suo gioco è tanto più sottile in quanto entra in una realtà non utopica e non idealizzata, ma proprio per questo la meno “vista” e “provata” che ci sia a nostra disposizione.

Dicendo questo si è anche descritto il metodo di ricerca di Munari: i suoi pezzi sono prima di tutto un procedimento, il minimo comun denominatore fra un'intuizione e una legge, fra un'attività fantastica e una formalizzazione pratica.

Né l'intuizione né la regola, né la fantasia né la conoscenza bastano, però: è l'elaborazione di una dimensione operativa che li ingloba, li dialettizza e li rende l'uno partecipe dell'altro, a contare.

Un siffatto procedimento poggia su una convinzione, o se si preferisce una filosofia, estremamente empirica ma non per questo meno significativa, cui qualche critico ha dato nome di “equilibrio degli opposti”. Ogni fenomeno, come ogni realizzazione o ogni progetto, esiste solo nella misura in cui se ne valuti e garantisca l'interesse, la formazione in un gioco di tensioni, fra loro diverse, ma omogenee nelle relazioni reciproche, punti di vista diversi di un'unica realtà. È un punto che Munari ha fissato quasi subito, appena dopo l'esperienza post futurista da cui giovanissimo è emerso: i quadri astratti, del '35, ad esempio, riassumendo spunti precedenti, annullano il dentro e il fuori dell'opera, il sopra e il sotto, il quadro e la cornice, considerati non forse diverse e con diverso significato fra loro. Ma elementi in relazione diretta dalla cui diversa esperienza deriva. Se mai, quel senso di vitalità e di moto che è il quadro, la scultura, l'opera. E il filone prosegue più tardi: il concavo continua e si anima del convesso, parti ambedue di una stessa tensione, né al positivo si contrappone il negativo, al primo piano lo sfondo. È facile capire contro chi andava a urtare una simile prospettiva e in anticipo sui tempi: contro quella pittura che privilegiava un oggetto, una figura, abbattendo o minimizzando il fondo o il contesto, e così facendo annulla il flusso di cui l'oggetto o la figura è parte integrante, quasi che esse ne fossero estraibili a piacere, senza mutare con la loro estrazione la stessa loro realtà.

Dove, insomma, si instaura una gerarchia in luogo di un'azione, una descrizione in luogo di un procedimento, una visione mentale e psicologica in luogo di un flusso vitale effettivo. Per contro l'operazione di Munari non privilegia le parti ma il tutto, e, l'analisi, è volta al fine complessivo.

Un semplice episodio, narrato dallo stesso Munari, può spiegare meglio di ogni altra considerazione questo punto.

Nel 1965, di ritorno da Tokyo, ove aveva allestita una mostra, passa in aereo sul polo, lungo la rotta verso l'Italia: scopre in quell'occasione che alba e tramonto sono la stessa realtà, soltanto vista da due punti di vista diversi tra loro. L'apologo è sufficientemente chiaro per non dover esser commentato: ma si può almeno osservare quale sia la volontà di Munari in tutto ciò, mettersi fuori da ogni ghetto culturale, da ogni premeditazione e inutile separazione di azione e di attività.

Siamo così alla domanda capitale che apre (e troppo spesso blocca) ogni ragionamento attorno a Munari: design o artista tout court? È la domanda, o meglio la via di uscita, con cui i cronisti d'arte liquidano questo lavoro, cercando di minimizzarne il senso col portarlo fuori del quadro delle arti figurative di questi decenni, quasi in esso non avesse diritto di cittadinanza.

La questione non sta solo nella facile considerazione che come operatore visivo Munari in quell'area ha pieno diritto di considerazione, che sarebbe ancora un discorso futile, ma sta nella resistenza che troppe categorie, o pseudoconcetti, offrono alla valutazione di questo come di altri problemi artistici novecenteschi.

Non resta, per abbreviare il discorso che copiare un passo dello stesso Munari, *Arte come mestiere*, che apre, non casualmente, il suo libro omonimo (Bari, Laterza, 1966): “Si rende oggi necessaria un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti. Occorre far capire che finché l'arte resta estranea ai problemi della vita, interessa solo a poche persone. È necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal suo piedistallo e si degni di progettare l'insegna del macellaio (se la sa fare). È necessario che l'artista abbandoni ogni aspetto romantico e diventi un uomo attivo fra gli altri uomini, informato sulle tecniche attuali, sui materiali e sui metodi di lavoro e, senza abbandonare il suo innato senso estetico, risponda con umiltà e competenza alle domande che il prossimo gli può rivolgere.”

Il *designer* ristabilisce oggi il contatto, da tempo perduto, tra arte e pubblico, tra arte intesa in senso

vivo. Non più il quadro per il salotto ma l'elettrodomestico per la cucina. Non ci deve essere un'arte staccata dalla vita: cose belle da guardare e cose brutte da usare. Se quello che usiamo ogni giorno è fatto con arte (non a caso o a capriccio) non avremo niente da nascondere.

“A chi opera nel campo del *design* resta un compito da fare: sgomberare la mente del prossimo da tutti i preconcetti sull'arte e sugli artisti, preconcetti di ogni origine scolastica dove si condiziona l'individuo a pensare in un certo modo per tutta la sua vita, senza tener conto che la vita cambia, oggi più rapidamente di prima. Quindi fare opera di divulgazione, a livello popolare, dei metodi di lavoro dei designers, di quei metodi che noi crediamo siano più veri, più attuali, più atti a ristabilire quei rapporti risolutivi dei problemi estetici collettivi. Chi usa un oggetto progettato da un designer, avverte la presenza di un artista che ha lavorato anche per lui, migliorando le condizioni di vita e favorendo la trasformazione di un rapporto col mondo dell'estetica.”

Viene in mente, a questo punto, una osservazione di L. Mumford: “Perché siamo diventati simili a dei in quanto tecnologi e simili a idioti in quanto esseri morali, superuomini nella scienza e idioti nell'estetica – idioti soprattutto, nel significato greco di individui assolutamente isolati, incapaci di comunicazione tra loro e intendersi l'un l'altro?”

Ma tutto ciò, sposta automaticamente il senso della domanda, e da *arte come?* ci porta ad *arte dove?*, e quindi a quella “didattica”, o magari politica, del fare artistico, su cui Munari ha messo l'accento da tempo, anche se ci si è accorti solo più tardi. Che su questa via abbia agito in modo sornione, autoironico prima ancora che ironico verso gli altri è una conseguenza di quanto s'è detto fin ora: quell'offrire il minimo di resistenza, il massimo di compatibilità al proprio lavoro e anche al pensiero su di quello.

E in questa direzione la mostra vuole muoversi: superando inutili schematismi, e frettolose storicizzazioni, portando nel cuore del lavoro di Munari, intende anche proporsi come inizio di un discorso meno dispersivo su questo protagonista della nostra cultura figurativa.

Le pagine che seguono vogliono raccogliere una parte, minima, ma significativa, di quanto s'è scritto su Munari, seguendone, a larghe maglie, e gli sviluppi e la fortuna critica. La quale aiuterà, via via che il discorso critico si arricchisce e articola, il visitatore nella lettura approfondita della mostra, e gli consentirà di sottolineare quei problemi e quei nodi che la presenza di Munari ha posto o finisce col porre. Né sarà inutile ricordare almeno tre libri dello stesso Munari che diletano il quadro qui proposto: il già citato (e più volte ristampato) *Arte come mestiere*, Bari, Laterza, 1966; inoltre *Design e comunicazione visiva*, presso lo stesso editore, 1968 (e successive ristampe): una raccolta di circa cinquanta lezioni tenute presso centri universitari americani, e tali da costituire, come dice il sottotitolo del libro un “contributo a una metodologia didattica”; infine, *Codice ovvio*, Torino, Einaudi, 1971, in cui è sistematicamente raccolto il percorso delle ricerche di Bruno Munari dal 1930 ad oggi, attraverso immagini, disegni, testi, didascalie.