

BRUNO MUNARI (1907-1998) ALLA ESTORICK COLLECTION DI LONDRA

MUNARI

**La ricezione
«londinese»
segnala un'ansia
costante
di inseguimento:
tra arte
e commercio,
intimità
e catastrofe**

di STEFANO JOSSA
LONDRA

●●●Chi era Munari? «Quello nato a Milano nel 1907», rispondeva lui nei suoi provocatori schizzi autobiografici: l'unico dato materiale catturabile, quello biologico, perché dopo non ci sono che la dispersione e l'inafferrabilità dell'uomo culturale. Una mostra a lui dedicata alla Estorick Collection di Londra (*Bruno Munari My Futurist Past*, fino al 23 dicembre, catalogo a cura di Miroslava Hájek e Luca Zaffarano, Silvana Editoriale, pp. 240, £ 24,95), la prima personale fuori d'Italia dopo la sua morte, prova a dare una risposta al di là della retorica dell'alternativa fascismo-antifascismo. Appena nato si trovò nudo nel mezzo di Milano, continuava Munari il racconto autobiografico, ma imparò subito a vestirsi: futurismo, costruttivismo, dadaismo, surrealismo, astrattismo, all'insegna di una modernità imperante, che gli imponeva di essere uomo totale del suo tempo come Leonardo lo fu del Rinascimento. Di qui un'ansia costante di sperimentazione e inseguimento, alla ricerca dell'estetica della contemporaneità, che lo portò a essere sempre una figura binaria, nell'incontro tra arte e commercio, intimità e catastrofe, immaginario infantile e sfruttamento industriale.

La mostra esplora due aspetti centrali dell'esperienza di Munari, tra gli anni trenta e cinquanta, nella loro reciproca relazione oltre che nella prospettiva di una via italiana alla modernità: la sua esperienza futurista (*Art*) e il suo passaggio al design (*Graphic*). La linea di congiunzione tra le due esperienze è costituita dal problema della percezione, alla ricerca di «oggetti da guardare come si guarda un complesso mobile di nubi dopo essere stati sette ore nell'interno di un'officina di macchine utili»: la prima grande sfida, epistemologica, è al concetto di utile, cui Munari replicava con le sue *Macchine inutili* (in mostra nel 1933 e 1948), che miravano a minare dalle fondamenta l'ideologia progressista e tecnocratica del futurismo, con la sua celebrazione dell'«imminente e inevitabile identificazione dell'uomo col motore», come aveva scritto Marinetti. Con le sue macchine inutili, che comprendono libri illeggibili, una sedia dove non ci si può sedere, agitatori di coda per cani pigri, «oggetti mobili colorati appositamente studiati e costruiti per ottenere quella determinata varietà di accostamenti, di movimenti, di forme e di colori», Munari metteva in discussione, ribadendola per superarla, la classica separazione tra attività pratiche e attività teoretiche, utile e inutile, economia e arte, che i futuristi ambivano a oltrepassare nel nome dell'impegno, dell'intervento sulla realtà e della celebrazione della modernità: separandole di nuovo, attività produttiva e attività ludica, Munari puntava piuttosto a mettere in rilievo l'utilità dell'inutile, grazie alle sue potenzialità diversive e conoscitive. Distrarre e cambiare il punto di vista: in questo modo Munari restituiva all'estetica una funzione filosofica, in cui il divertimento e la rappresentazione non sarebbero stati più disgiunti, secondo una polarità di matrice idealistica che ancora si riverbera nel dibattito mediatico contemporaneo. A che serve l'arte? A intrattenere o a illuminare? L'alternativa non ha senso, perché le due

attività non si possono disgiungere, dal momento che l'arte risponde a un bisogno, fondato sul principio del *problem-solving*, di cui un approccio *case-by-case*, perché non esiste uno stile o un medium preordinato per risolvere i problemi, ma ciascun problema chiama, invoca, il suo medium. Combinare linguaggi diversi diventa perciò una cifra stilistica all'insegna del mimetismo anziché della mimesi, perché Munari, chi era costui?, si nasconde dietro ciò che rappresenta. Già all'inizio degli anni trenta, raffigurando una *Mappa cosmica* (1930) o un *Uomo che cammina* (1931), Munari disegnerà le coordinate del dubbio e dell'inversione anziché della precisione e della risoluzione: una cartina topografica rovesciata all'interno di una mappa fantastica, su cui s'inseguono orizzontalmente, sulla frequenza di radio Tokosa, le parole «Munari-tuttavia-però-se-circoscritte dalla sequenza «invece-semmai-malgrado» sulla linea ondulata del confine, e un uomo dai contorni in movimento, sfuggenti, solcato dalle linee del suo stesso spostamento nello spazio, ma anche squadrato da una perfetta figura geometrica sullo sfondo di piccoli numeri e lettere che ne definiscono la posizione sul piano. Un'arte ad alta definizione, che rivela l'impossibilità della cattura piuttosto che il valore della ripresa.

Artista calligrafico, dunque. Basta prendere l'*Uomo seduto con vari capelli* (1935), una piccolissima tempera su cartoncino che fonde la qualità luministica dell'olio con la tensione vignettistica del disegno, su cui s'innesta l'umo-



Bruno Munari, «Aeroplani e arcieri», 1932. In basso, due vedute delle «Case rasce» a Framura di Vico Magistretti, foto Andrea Savoia

risimo della denuncia della perdita di personalità da parte di chi assume una personalità multipla. Quasi un autoritratto, se si pensa che Munari ha lavorato tutta la vita sullo spostamento dello sguardo e il mutamento della percezione: eclettico, spugnoso, narciso, reticente, pronto a tornare al primordiale e all'elementare, interessato al gioco e alla sua funzione didattica, capace di conigliare avanguardia e cultura di massa, innamorato dei giochi di parole, degli indovinelli, dei rebus e delle rime, fissato col concreto ma pronto a dare un valore teorico alla prassi, come in un laboratorio, appassionato del piccolo il semplice, il bizzarro e l'artigianale - così ce lo presentano Antonello e Schnapp nei saggi in catalogo. Qui risiedono anche le sue contraddizioni, collaboratore di Marinetti e di Evola, illustratore ufficiale delle riviste fasciste, apologeta dell'industrializzazione e dell'aviazione, ma anche dotato di un umorismo dai risvolti tragici, come nell'immagine del bambino accanto all'aereo caduto. In una nota alle sue macchine inutili Munari smaschera l'invenzione dei feticci della modernità, il cui meccanismo è uguale a quello del film: «forse battendosi ritmicamente in fronte una sbarretta di piombo dipinta di bianco si hanno emozioni simili, ma ormai l'usanza vuole che si adoperi il fumo di certe foglie secche». Iconoclasta e costruttore di miti, fanatico del moderno e bisognoso di tornare alla natura, iperintellettuale e fanciullesco, rivolto alla democratizzazione, ma anche al controllo, Munari potrà essere rappresentato con le due specie di macchine inutili che Dino Buzzati individuava fin dal '48 in un articolo per la mostra alla Galleria Borghese di Milano: quelle umoristiche e assurde e quelle semplici e poetiche. Le seconde, quelle del dopoguerra, «possono rientrare nell'antica e vastissima famiglia di ritrovati, rigorosamente improduttivi, che l'uomo escogitò per rallegrare la propria esistenza: come i cervi volanti, i giochi d'acqua, i fuochi artificiali, i dragoni a vento e così via». L'obiettivo è la conquista di una natura seconda: di fronte alla modernità «in questo squallido esilio fatto di muri e di asfalto», sempre Buzzati, «Munari, coi suoi geniali giocattoli, riesce a intercettare i superstiti echi della natura». Ecco allora la risposta alla domanda di apertura: «Munari è un uomo piccolo, il suo volto magro ha l'espressione chiara e sempre vagamente stupefatta di un bambino. Ride volentieri dei suoi stravaganti ordigni ma li prende molto sul serio». Ambientale e giocoso, *space-illusion*, capace di unire serio e faceto.

Troppo schematicamente condannato come fascista (a causa della sua innegabile contiguità figurativa con l'ideologia del regime, su cui la mostra troppo festosamente glistica o ridotta ad artista minore (a causa della sua vocazione grafica, che la mostra giustamente valorizza), Munari è in realtà uno dei primi artisti novecenteschi a esplorare le potenzialità dell'incontro tra estetica e comunicazione di massa. Egli puntava prima di tutto all'unione tra concreto e astratto, dinamico e equilibrato, utile e inutile: passare dallo sfondo al primo piano, e viceversa, imponendo allo spettatore di muoversi avanti e indietro, è l'obiettivo della serie *Negativo-positivo* degli anni cinquanta, che la mostra esalta con l'esposizione dell'installazione *Concavo-convesso* (1947-55), plastico in rete d'ottone, uno dei primi esperimenti di uso visivo dello spazio nelle sue potenzialità coloristiche. Al centro della mostra c'è l'*ABC Dadà*, un abbecedario del 1944 che non venne mai pubblicato. Le parole non sono grandi utili per la memorizzazione, ma dicono tutto sul metodo di Munari: alla I, si legge, ad esempio, «Luca è un allocco. All'alba lega i legni con la lana. Al-leluia!» o alla P, «Painira ha un appetito portatile che pianta i penmini nei pizzi e nelle pellicce». *Nonsense* o allegoria? Certo è che, come diceva lui delle sue macchine inutili «che non rappresentano niente», l'arte di Munari «è il congegno ideale grazie a cui possiamo tranquillamente far rinascere la nostra fantasia, quotidianamente afflitta dalle macchine utili».