

Ha ragione Menna quando parla dell'imbarazzo che prende il critico allorché si ponga a "studiare" la personalità di Bruno Munari, ad "ordinare" la sua vasta, lunga e sorprendente attività, a "storicizzare" la sua presenza nella cultura figurativa contemporanea. L'artista milanese ti dà veramente l'impressione di trovarti nella situazione di "uno che abbia interrotto con la sua presenza un piacevole gioco", di un noioso pedante che si ostini a voler attribuire alle cose un'importanza che non è la loro, insistendo su concetti come durata, rilevanza storica o simili, che, quando siano riferiti al suo lavoro, fanno inevitabilmente sorridere Munari. Per lui, infatti, tutto ciò che ha fatto e fa è cosa facile, naturale, semplice, e tale da rendere superflua qualsiasi indagine troppo complessa e impegnativa. Un atteggiamento, questo, invero singolare e certo non frequente nel mondo dei pittori e degli scultori – dove, anzi, ci si incontra troppo spesso con fenomeni, ben meno simpatici, di autoesaltazione acritica e supponente, - e che non è causale o solo esterno, ma la conseguenza – indubbiamente piuttosto radicale – del modo in cui Munari vede l'arte e gli artisti. Egli ritiene infatti necessario che venga attuata "un'opera di demolizione – sono sue parole – dell'artista divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti", e che si faccia in modo che "l'artista abbandoni ogni aspetto romantico e diventi un uomo attivo fra 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".

A tale antiretorica dimensione dell'operare estetico, tendente ad un effettivo e pregnante contatto tra arte e vita, Munari è giunto molto tempestivamente, già negli anni Trenta, dopo le prime prove condotte nell'ambito del Secondo Futurismo milanese, attraverso una rigorosa sperimentazione degli elementi della visione, con larghe aperture verso le possibilità offerte dalle nuove metodologie e dalle nuove materie. E appunto in questa direzione – nettamente compromessa con i problemi ed i modi della moderna civiltà tecnologica – si è concretato il suo apporto alle ricerche del nostro primo astrattismo, per cui egli è avvicicabile soprattutto a Veronesi e a Rho, dei quali condivide mete e preferenze culturali. Come Veronesi e Rho, infatti, Munari non si accontentò di andar oltre il naturalismo illustrativo, l'espressività incontrollata, la "solidità" novecentesca o il cauto culturalismo accademizzante allora dominante in Italia, né si isterilì in una declinazione puristica e concettuale delle forme. E come loro guardò specialmente alla Bauhaus e al Costruttivismo, oltre che a De Stijl, e in particolare a personalità come Moholy-Nagy, Tatlin, Gabo e Albers.

Anche da Rho e Veronesi, tuttavia, egli ebbe presto a distinguersi per il preminente interesse rivolto alla "funzione" delle sue creazioni, che lo ha progressivamente portato ad abbandonare i "generi" tradizionali, ad accostarsi al *design* e, in genere, a costruire cose "utili": il che è ciò che principalmente caratterizza l'attività di Munari. Come ha con efficacia sottolineato il Ragghianti, egli non fa infatti mai "oggetti qualsiasi, oggetti come oggetti", ma unicamente "oggetti utili, destinati alla vita degli uomini, alla soddisfazione dei loro bisogni". Bisogni che non sono "solo pratici, ma morali, intellettuali ed estetici", come ben sa Munari, sempre lontano da un pragmatismo materialistico e sempre teso a tenere nel giusto conto le esigenze più varie e complesse. Ed ecco quindi l'utilità "estetica" delle fontane, delle "sculture da viaggio", dei "libri illeggibili", delle "immagini a luce polarizzata", o delle stesse "macchine inutili", che intervengono a modificare lo spazio e a muovere psicologicamente il riguardante. Ecco, anche la grande importanza data alla "forma" nella progettazione degli oggetti di immediato uso pratico, quali le lampade o le sedie, che non si esauriscono mai nella funzione, ma tendono allo stile: non naturalmente limitando la funzione, ma cercando di realizzare in unità funzione e stile.

Ma da Rho e Veronesi, come da tutti gli altri compagni di strada italiani, Munari si allontanò anche per la più intensa sperimentazione sui materiali industriali e per la larghissima adesione prestata agli strumenti meccanici, che negli ultimi anni sono divenuti per lui addirittura i mezzi esclusivi per qualunque realizzazione: non già tuttavia, sulla scia di un unilaterale culto per la macchina, implicante la resa di ogni intendimento estetico in forza del principio della perfezione tecnica,

dell'efficienza produttiva. Ché, anzi, egli si è proposto di utilizzare le macchine in maniera diversa, di “distrarle facendole funzionare in modo nuovo”: cioè di servirsi di esse per creare opere d'arte dalle caratteristiche inedite. Come egli ama dire, ciò che è alla base del suo macchinismo è la volontà di “inventare un altro uso delle macchine”. Un uso ancora utile, ma in senso estetico, nel quadro del comprensivo concetto di utilità a cui sopra si accennava, nel quale c'è posto persino per l'ironia e per il divertimento serenante.

Proprio da questa problematica, singolarmente acuta ed attuale, nascono le Xerografie qui esposte: delle immagini prodotte appunto per mezzo di una macchina tra le più “pratiche”, che Munari usa in una direzione non consueta, senza però trascurarne i caratteri costitutivi, anzi esaltandone la “specificità”. Tali immagini – come ha precisato lo stesso autore nel testo che pubblichiamo in altra parte di questo catalogo – sono infatti “ottenute sfruttando il tempo di lettura della luce che si sposta sotto il vetro di esposizione. Una o più patterns o textures vengono presentati alla luce seguendo il suo movimento di lettura. Queste immagini sono quindi caratterizzate dai segni dei patterns, dalle materie delle textures e dalla regolarità dei movimenti imposti dall'operatore”. Solo che il risultato non è quello solito del duplicato di un qualsiasi prototipo, ma qualcosa di affatto nuovo, in cui ricerca visuale e invenzione fantastica si identificano al punto da impedire qualsiasi distinzione. Di qui quel senso di rigore non freddamente meccanico o scientificizzante che ha indotto il Ragghianti ad assegnare alle opere di Munari la goethiana definizione di “fantasia esatta”: cioè “un fenomeno la cui struttura organica viene ad essere deducibile secondo una legge di necessità pari a quella che sistema ed ordina gli eventi naturali: un fenomeno il quale non è senza l'ispirazione, la cui legge è d'essere unicamente precisa ed irripetibile”.

Fantasia e rigore, quindi; ricerca metodica nel campo della visualità ed invenzione poetica. E sempre nello stesso momento, senza cesure di alcune sorta: in queste xerografie come nelle esperienze con il Polaroid, come nei “libri illeggibili”, come nelle “strutture continue”, come in tutte le altre opere di Munari. E ciò ancora una volta in una dimensione dinamica. Anche nelle xerografie Munari tende infatti alla temporalità dell'immagine, permessa, anzi stimolata dalle caratteristiche tecniche del mezzo utilizzato, in quanto lo scorrimento della luce davanti all'oggetto offre la possibilità di “fissarne” lo stesso movimento. Con il nuovo “medium”, anzi, Munari può estrinsecare con rilevante oggettività la sua innata aspirazione a spezzare la staticità – irrealistica, fuori della vita – e ad entrare in un tempo scorrevole e variato. Aspirazione indubbiamente di ascendenza futurista, ma del tutto liberata dall'attivismo marinettiano, meno eccitata, più dominata e insieme più “naturale”.

Nelle xerografie, insomma, si ripropone la complessità di Munari, quella sua singolare capacità di giungere ad una “coincidenza degli opposti” - come con felice formula ha affermato Filiberto Menna, - riassumendo “le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della regola e dell'imprevisto, per cui la funzionalità della macchina si accompagna alla gratuità del gioco e alla libertà del contemplare, il positivo è inestricabilmente legato al negativo, così come il concavo al convesso e lo sfondo alla figura”. E, invero, proprio qui mi sembra vada cercata l'importanza di Munari, la sua “attualità”, in un momento in cui v'è chi non riesce a conciliare l'arte con la vita o questa con quella; in cui si ripresentano opposizioni inaccettabili; in cui “esser moderni” sembra richiedere la negazione di valori, quali quelli estetici, che possono – e devono – essere perpetuati, anche se, naturalmente, non in forme e modi anacronistici.