

Libri nuovi, n. 4, 1971

UNO STRAORDINARIO DEDUTTORE di Lea Vergine

«Il quadrato costruito su di un lato del quadrato è uguale al quadrato costruito su qualunque altro lato». Questa sorta di contro-teorema dà il via al volumetto *Codice ovvio*, collazione naturale, riscontro facile ad attuarsi cioè, di gran parte delle opere ed operazioni realizzate da quel minuto folletto (veneto d'origine, milanese d'elezione e giapponese d'aspirazione) famoso in tutto il mondo col nome di Bruno Munari.

Questo libro presentato come «di e non su Munari» è creatura di Paolo Fossati che, nel raccogliere le diverse esperienze dall'artista ha inteso riproporne i significati in un insieme per la prima volta organico, sottolineandone «la semplicità, che è poi fantasia, presa diretta di un qualcosa tanto chiaro, immediato, palpabile e evidente da risultare ovvio, e tale deliberatamente, non senza ironia...».

Ironia quella di Munari, per la quale torna giusto un passo di Friedrich Schlegel, dove è detto: «... trasferirsi ora in questa ora in quella sfera come in un altro mondo... rinunciare ora a questa ora a quella parte del proprio essere, e limitarsi completamente ad un'altra; cercare e trovare il proprio uno e tutto ora in questo ora in quello individuo e dimenticare volutamente tutti gli altri: questo può solo uno spirito che contiene in sé come una pluralità di spiriti e tutto quanto un sistema di persone, e nel cui intimo l'universo che, come si dice, è germe in ogni mondo, s'è dispiegato ed è pervenuto alla sua maturità...». Cos' Munari, perspicacissimo sperimentatore, più che pioniere esploratore, il cui vero modo di essere è stato ed è l'ecllettismo, la non-pratica di un determinato sistema cioè, lo scegliere da situazioni e contesti differenti i temi verso i quali, in quel momento, si ha un maggiore tropismo, senza curarsi troppo della coerenza e della connessione di queste scelte tra loro. Lo stesso Fossati diagnostica: «... lo scopo che Munari si prefigge non ha remore e residui mentali o preoccupazioni intellettuali, e la sua metodologia mira a organizzare in modo rigoroso le possibilità e le evenienze fenomenologiche, indirizzandole là dove la irrequietezza percettiva indica una polarità sensibile, un canale di sviluppo e attrazione...».

Dopo aver affrontato un problema e una tecnica, Munari le abbandona e passa ad altro problema. Ma la consequenzialità è secondaria; ciò che conta è conciliare – non opporre – la natura all'artificio, smontare e rovesciare le situazioni per poi rimontarle in chiave diversa, dimostrare che il fare non deve essere imitare, che l'opera d'arte deve essere usata e non più solo contemplata, che tra questa e il pubblico va vissuto un rapporto dialettico. Le sue opere hanno tutte dimensioni modeste e ritmi misurati con grazia; rimangono essenzialmente oggetti realizzati dalla mano dell'uomo, rifiutano un contenuto altro di sé, sono simboliche della propria oggettualità (di qui il riferimento alla componente zen) anche quando parafrasano la macchina o il feticcio.

Sin dal '27 Munari partecipa alle mostre del secondo futurismo. Nel '30 progetta una “macchina aerea”, da cui deriveranno le sue prime sculture mobili chiamate “macchine inutili”: si tratta di sagome di cartoncino dipinto e di vetro soffiato tenute insieme da bastoncini di legno leggerissimo e filo di seta in modo che, appese, ruotino ad ogni soffio d'aria. Nel '48 produce i “libri illeggibili” – libri senza parole, con pagine bianche e nere tagliate in modo che si possano ricavare diverse composizioni come tanti collages ricomponibili – e ha inizio la serie di forme “concavo-convesse” a effetto cinetico, ricavate da un quadrato di rete metallica.

Qualche anno dopo nascono i dipinti “positivo-negativo”. Nel '52, mentre firma il “manifesto del macchinismo” (dove postula l'arte totale, l'arte organica in continua trasformazione), comincia a lavorare sulle proiezioni dirette di materie plastiche a luce polarizzata e sui films. Contemporaneamente porta avanti la sua attività nei settori del design e della grafica. Nel '54, in occasione della Biennale veneziana, presenta un nuovo tipo di fontana a scivoli d'acqua. Ne realizzerà poi molte altre a cilindri rotanti e colori trasparenti, tra cui quella esposta alla grande personale di Tokyo, nel '65, dove cinque gocce, cadendo dall'alto alla superficie piena dell'acqua, formavano cerchi concentrici che, intersecandosi, determinavano motivi geometrici sempre diversi. Dal '56 ad oggi si contano, inoltre: le “sculture da viaggio” (cartoncini ripiegabili); i “fossili del

duemila” (interni di valvole radio modellati e affondati nel perspex); strutture continue in acciaio inox e strutture smontabili in alluminio anodizzato; libri per bambini; le “xerografie” (immagini ottenute con grafite in polvere fissata elettrostaticamente); “flexy” (un multiplo in filo d'acciaio inossidabile per comporre disegni tridimensionali nello spazio); l’“abitacolo”, un modulo abitabile pensato per amministrare con disinvoltura un proprio luogo riservato.

Ma lo spazio e il tempo rimangono categorie astratte finché non divengono distanza e durata nell'esperienza del nostro essere fisico. A tali considerazioni tengono dietro i tipici oggetti d'arte “programmata” e cinetica, nei quali gli elementi base sono predisposti in modo da dar luogo a forme sempre diverse e nuove ma, nel contempo, tutte progettate secondo lo schema iniziale dell'autore: ecco, allora, la colonna di sfere, il “tetracono”, il “polariscop”.

Codice ovvio, nelle sue pagine, documenta tutto questo; in più, permette di rintracciare i “giochi di parole”, le storie per bambini e non, le finte “fotocronache” del '44, i “premi” del '45, le ricerche sulla aritmia meccanica del '51, le “ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari” del '56, l’“alfabetiere” del '60, le variazioni grafiche sulle forchette o sulle facce degli antenati, i “disturbi semantici” del '68, ecc....

Bruno Munari o la *boîte à surprise*, dunque. Ma intendiamoci, anche qui occorre precisare come per il concetto d'ironia: gioco come metodologia dell'inedito, come coscienza della mobilità, come consapevolezza che in ogni atto è, in ogni istante, una forma di conoscenza e di dubbio al tempo stesso, come socialità del *fare* estetico, come demitizzazione della sacralità dell'arte. Il tutto veicolato tramite oggetti “altamente informativi”, vale a dire portatori di un tipo di comunicazione capace di opporsi alle regole del “codice” vigente, di un messaggio non-ridondante, di un nuovo modo di organizzare il proprio campo fenomenico e la visione delle cose circostanti.