

## **LA BELLEZZA COME FUNZIONE di Marco Meneguzzo**

**in MUNARI '50, Corraini, Mantova 1991**

Parlare del lavoro di Bruno Munari significa parlare del progetto, del progetto moderno, e questo tanto più, quando della sua opera si evidenziano i lati trasgressivi, ludici, eclettici. Munari cioè incarnerebbe quel versante giocoso e gioioso che fa da contraltare – minoritario, all'occhio dei più – alla serietà un po' seria dell'utopia moderna, soprattutto di quella variante per così dire operativa che vede nei rapporti tra progetto e prodotto la perfetta realizzazione di quella formula tanto cara al razionalismo progettuale che suona più o meno come “forma che segue la funzione”.

C'è del vero nel considerare Munari ai confini di questo concetto globale di progetto, ma è sicuramente in torto chi lo considera al di fuori di questi: non basta infatti l'effetto ludico e “leggero”, che Munari esalta descrivendo il proprio processo creativo, ad allontanarne il “metodo” dai principi fondamentali – per tutta una generazione di creatori – di quel progetto “moderno” di rinnovamento globale della percezione, dell'interpretazione e della costruzione della realtà. L'equivoco nasce da una sclerotizzazione dei significati attribuiti alla modernità, per cui ogni procedimento eterodosso che procedesse al di fuori del canone rigorosamente deduttivo che va dall'individuazione di un bisogno alla sua risoluzione attraverso il concorso di processi analitici strettamente concatenati tra loro, non poteva appartenere alla tradizione del moderno. È per questo motivo che l'intera opera di Munari viene considerata eterodossa – mai eretica, però – rispetto al nucleo della modernità. Ed è stata accettata principalmente nei suoi aspetti di progetto industriale prima, di didattica poi, mentre le varianti più propriamente utopiche (che potremmo definire ad un tempo, unendo Occidente e Oriente, poetiche e zen) costruiscono piuttosto il personaggio che il prodotto. È indubbio infatti che siano le realizzazioni nel campo del design e il lavoro didattico dei libri e dei laboratori ad aver accentrato l'attenzione del pubblico sul lavoro di Munari, mentre il lavoro plastico o visivo veniva relegato in una minorità operativa troppo debitrice di quel faticoso e rapidamente sorpassato concetto di «Sintesi delle arti», di fusione, cioè, di arte, architettura e scultura in un unico progetto (dove, se il concetto non è peregrino, ma ispirato al momento unificatore del progetto, la realizzazione degli anni Quaranta e Cinquanta risultano nonché, povere, frutto di accordi tra architetti e artisti per un rinnovato concetto di decorazione, piuttosto che risultato di una “sintesi”, come auspicava Le Corbusier). Per molto tempo dunque, almeno sino agli inizi degli anni Ottanta, il lavoro da “artista” di Munari è rimasto in ombra, talora aiutato in questa eclisse da Munari stesso (penso ad esempio alla Biennale veneziana del 1986 quando espose gli «Oli su tela», gocciolature di oli diversi su tele diverse, in una divertita parafrasi della pittura e della sua definizione), propenso ad esaltare, proprio come si voleva da lui, il crinale ludico-provocatorio dell'azione creativa. Di fatto, questa specie di gerarchia da valori nasce dall'incompletezza con cui viene analizzato quel discorso sul metodo che presiede a tutta l'opera di Munari: è come, cioè, se si accettassero i corollari di un teorema, di una dimostrazione matematica, negando però valore al nucleo centrale del teorema stesso. Nel caso del lavoro di Munari, allora, si confondono l'ironia e il divertimento, corollari dell'azione progettuale, con lo spiazzamento metodico e metodologico che costituisce il nucleo dell'opera e della progettazione. Divertimento ed ironia (quest'ultima presente in maniera assai minore di quanto comunemente non si pensi) sono la conseguenza e non la causa di un processo mentale che si dipana rigorosamente, sia che si tratti di progettare un divano, sia che si dipinga un quadro, secondo la stessa metodologia. Così Munari si chiede sostanzialmente, prima di iniziare, quale sia lo scopo, il fine di ogni azione e di ogni oggetto: in questo, allora, non si discosta affatto dal principio (di funzione-forma di cui si è parlato, ma anzi applica questo principio) che è anche un metodo, ad ogni sua creazione. E se nel caso di un oggetto di design o anche di un laboratorio per bambini lo scopo è abbastanza facilmente riconoscibile (una funzione d'uso per il primo, con i corollari della novità, del risparmio di energia, dell'apparente non-retorica, in una parola della semplicità, mentre per il secondo caso il fine – più sfumato – è lo sviluppo della curiosità, dell'autonomia e quindi della creatività del bambino), quando si arriva alla manifesta

“inutilità” dell'opera d'arte, il discorso si fa sottilissimo: qual è, infatti, lo scopo dell'arte? Se Munari avesse seguito le teorie molto in voga presso molti suoi colleghi designers verso la fine degli anni Cinquanta, non avrebbe potuto dire altro che l'arte “pura” non esisteva più se non come cadavere, di cui ci si doveva sbarazzare al più presto, per sostituirla con una più democratica “gute Form”, secondo i dettami di teorie da Nuova Bauhaus. Invece Munari non fa nulla di tutto ciò, perché molto semplicemente per lui l'opera d'arte conserva una funzione ben precisa: quella della bellezza tout court.

Gli anni Quaranta e Cinquanta, per l'astrattismo italiano – e non solo per quello – sono gli anni in cui si cercano motivazioni ulteriori, cioè più avanti, che giustifichino l'abbandono “irreversibile” della figurazione: nei manifesti degli astrattisti-concretisti d'allora si legge il rifiuto vibrato di ogni psicologismo, di ogni narratività, di ogni soggettivismo di stampo eccessivamente espressionista, in favore di una purezza della forma e di un'oggettività percettiva che fosse manifestante universale.

Osvaldo Licini parlava ancora di “iperdecorazione”, a proposito della funzione del quadro, nobilitando e rinnovando un termine – decorazione – che andava assumendo a torto valenze totalmente negative: ecco, Munari, pur rifiutando il termine di iperdecorativo, che sapeva troppo di sovrapposizione al preesistente (di sovrastruttura, si sarebbe detto, soltanto qualche anno più tardi), mi pare vicino a questa concezione dell'arte: un quadro non deve far altro che essere “bello”, perché l'arte, lungi dall'essere inutile, ha la funzione di esercitare la bellezza, nel senso vero e proprio dell'esercizio, sia per chi la fa che per chi la percepisce. E la bellezza non si può esercitare che con l'esempio della bellezza stessa.

Di qui, l'esercizio dell'arte da parte di Munari, che non ha mai sentito il problema del superamento dell'arte, ma soltanto quello della definizione il più possibile esatta dei suoi confini; di qui, ancora, tutta quella serie di corollari che, se considerati alla stregua di teoremi autonomi forniscono una visione errata del problema, ma che esaminati per quello che sono – conseguenze accessorie, necessarie ma non sufficienti – aiutano proprio questa definizione territoriale dell'arte di Munari. La ricerca della semplicità formale, e di un modulo germinale che permetta all'opera quasi di “autocostruirsi” sono alcuni dei concetti-base per applicare il principio funzionale dell'arte all'opera d'arte vera e propria: i «Negativi-positivi», elaborati nella forma curva a partire dal 1948, e col quadrato a partire dal 1950-51, a ragione le opere più famose di Munari, nascono da queste esigenze di chiarezza, di universalità percettiva, di totale assenza di elementi “rappresentativi”, che potessero cioè suggerire qualche forma narrativa, fosse anche soltanto per l'esistenza di un rapporto tra figura e sfondo, che Munari ravvisa anche in astrattisti come Kandinsky. Inoltre, motivo ripreso a distanza di qualche anno anche da “optical” come Vasarely (costretto a una ritrattazione proprio sulla paternità dell'idea negativo-positiva), attribuire, come fa Munari, la stessa valenza a tutta la superficie del quadro, annulla ogni possibilità gerarchica tra le parti, che non sia dettata dal “peso” del colore, dalla “misura” della sua superficie, dal “rapporto armonico” (visibile questo soprattutto nelle opere derivate dall'applicazione pittorica della curva matematica detta “di Peano”) tra colore e colore, colore e superficie, superficie e superficie: fattori sostanzialmente quantitativi, prima che qualitativi, oppure dove la “qualità” è relativamente misurabile. Allo stesso modo, con lo stesso intento di interazione tra soggetto agente e soggetto percipiente – tra artista e pubblico – attraverso l'opera, le “Sculpture da viaggio” (realizzate a partire dal 1958 prima in carta, poi in legno e metallo, prima su dimensione domestica, “da comodino”, poi anche su scala monumentale) consentono una modulazione, minima ma significativa, della loro forma e posizione, adattando così una percezione universale al gusto personale e soggettivo dell'utente. Così anche altri esempi, come l'«Ora X», realizzata come multiplo del 1963 (ma a casa di Munari c'è un prototipo casalingo datato 1945) è l'indicazione continua della variazione infinita essendo dati due colori e due forme finite, mentre le “Macchine inutili”, soprattutto quelle mobili e appese, fluttuanti come “mobiles” di Calder (di cui sono praticamente coeve...) preannunciano la stagione dell'arte cinetica e programmata. In tutto questo c'è gioco, certo, divertimento, anche ironia poca, e più nei titoli e nelle descrizioni che negli oggetti stessi: definire ironico un quadrato risulterà arduo anche ai più strenui difensori del concetto di ironia nell'opera di Munari. Del resto, l'atteggiamento zen – quello che Munari cerca e adotta, ben prima dei suoi viaggi in Giappone, alla fine degli anni Cinquanta – non ha molto a che vedere con

l'ironia...

Semmai, ha molto a che vedere con l'armonia. Ed è proprio questa la parola-chiave dell'opera di Munari, che si esplica proprio in quel campo dove non può essere sottintesa, o nascosta da altri elementi apparentemente più "forti" (come tutto ciò che pertiene la funzionalità in senso stretto di oggetti d'uso, ad esempio): armonia visiva come quintessenza della bellezza, in questo essendo perfettamente in linea col concetto tipicamente orientale di perfezione entropica – il giardino giapponese –, ma anche coi canoni tutti occidentali del concretismo, per cui l'opera d'arte non è la rappresentazione di qualcosa, ma la concretizzazione di forme su una superficie (o nelle tre dimensioni, naturalmente, come nel caso del "Concavo-convesso" in filo metallico, datato 1947 e praticamente coevo dell'anello di Moebius realizzato da Max Bill). L'armonia, la bellezza come funzione. E la forma segue la sua funzione. Per finire, un ricordo personale. Sempre, quando vado nello studio di Munari, nella sua vulcanica voglia di mostrare tutto quello che ha fatto e va facendo, quando parla di un oggetto industriale è precisissimo nel raccontare, ad esempio, i rapporti tra produzione e costi, o la modularità della costruzione e la sua modificabilità, o ancora racconta le reazioni, previste e imprevedute, dei bambini a una data sollecitazione, accennando spesso alla rigidità canonica degli educatori, anche quando questi sono animati delle migliori intenzioni, ma quando mi mostra un quadro, spesso dice solo: «bello, no?...»