

Catalogo della mostra “Munari scultore”, edizioni Morra, Napoli, 1990

L'ARTIDESIGN DI MUNARI di Renato De Fusco

Tra le molteplici vie di esercitare la critica è quella di rapportare un'opera o l'intera attività di un artista ad un codice-stile per cogliere vicinanza e distanze, conferma o innovazione, ortodossia o eresia che tale attività presenta rispetto al parametro di riferimento. Nella presente nota intendo seguire questa via, augurandomi di non incorrere in un discorso serio che l'ironia di Munari non mi perdonerebbe.

L'esercizio dei raffronti e dei rinvii mi sembra più utile che in altre occasioni. Infatti, la produzione di questo artista va non solo riferita alla molteplicità dei suoi interessi – la pittura, la scultura, la grafica, il design e tutti gli altri “mestieri” da lui esercitati, ma anche alle varie tendenze dell'arte e del gusto che egli ha incontrato: dal secondo futurismo all'aeropittura, dall'astrattismo al concretismo, dal dadaismo al costruttivismo, dall'informale all'arte programmata, dalla pop art all'“arte utile”, quest'ultima costituendo il ponte, che unisce la produzione di Munari al design. Cercherò pertanto di mostrare la sua militanza in dette correnti e in pari tempo il suo modo di porsi rispetto ad esse.

Muoviamo dalla “linea dell'arte utile”, così come l'ho proposta nella mia *Storia dell'arte contemporanea*: “Il problema di un'arte che non adorna o consola, ma positivamente concorre ad elevare il tenore di vita degli uomini; che li soccorre nel loro lavoro quotidiano; che non chiede di essere interpretata, rivissuta, capita, ma di essere soltanto utilizzata” (Argan) mi dava lo spunto per definire una categoria diversa da quella semplicemente nota come “arte applicata”. Con l'espressione “arte utile” intendevo individuare quelle manifestazioni della pittura, della scultura o comunque di plastiche conformazioni che, pur avendo un intento utilitario, restassero tali, ossia non si confondessero con l'architettura, l'artigianato e il design.

L'arte utile si caratterizza prevalentemente grazie a quattro fattori invarianti. Il primo è quello per cui, rinunciando ai tradizionali referenti naturalistici, l'arte si fa mimesi formale-concettuale della realtà industriale. Il secondo è il vecchio tema della “morte dell'arte”. Esso, nonostante tutte le ambiguità che comporta, si legittima nella linea dell'arte utile se ammettiamo che, per chi voglia produrre forme che anticipino e mirino a funzioni pratiche, che non siano espressioni individualistiche, che si diano talvolta quali effimere e transitorie, che siano insomma segni contraddicenti tutti o quasi gli attributi dell'arte, sia indispensabile premessa considerare la morte di quest'ultima: nella duplice versione di una trasformazione radicale di essa in dimensione estetica diffusa nell'intera società e di un morire per dar vita ad altre forme di manifestazione artistiche. Il terzo fattore invariante dell'arte utile va colto nel precetto della “sintesi delle arti”; anche qui in una duplice eccezione: una produzione artistica nata dal concorso di varie esperienze plastico-visive oppure una riduzione della pittura, della scultura, della fotografia, della grafica in “oggetti” che superino lo specifico di questi singoli campi. Quarto fattore della linea in esame è la presenza di un “progetto”, non inteso come studio preparatorio di quadri e sculture, ma come programma definito in ogni dettaglio simile ma non identico a quelli dell'architettura e del design. Infatti, mentre il progetto di queste attività più tecniche è finalizzato ad una specifica, pratica funzione, quello dell'arte utile serve prevalentemente a costruire “figure” ed oggetti la cui funzione resta virtuale o comunque subordinata all'immagine, donde la maggiore carica potenziale e in pari tempo tutta l'ambiguità di questo genere d'arte. Confrontiamo ora alcune caratteristiche dell'opera di Munari agli elencati fattori invarianti dell'arte utile – una linea che sembrerebbe la più idonea ad inquadrare la produzione del nostro.

Che quest'ultima privilegi la mimesi formale-concettuale della realtà industriale rispetto a quella tradizionalmente naturalistica è indubbio; d'altra parte, nelle proposte e nelle sperimentazioni di Munari non c'è neanche l'apologia dell'industria e delle sue componenti più tipiche: lo standard, la serialità, il meccanismo. Certo, è impensabile il contesto entro cui egli opera senza l'insegna delle aziende più famose, siano esse opifici, centri distributivi, istituzioni promozionali e

propagandistiche; e tuttavia, se alcuni fenomeni-simbolo, poniamo la Pirelli, La Rinascente, la Campionaria, contrassegnano l'ambiente in cui Munari si è formato, vive e produce, non gli sono altresì estranei gli ambienti, sia popolari che sofisticati, degli artigiani. Non è casuale che, accennando appunto ad un artigianato di cultura, il meglio dell'arte e del design di Munari sia legato alla galleria e alla produzione di Danese. Se proprio dobbiamo pensare al suo rapporto con la grande industria, questo non è quello di un incondizionato ammiratore, ma piuttosto di un critico ironico: molti di quei congegni che rendono la vita difficile al chapliniano personaggio di *Tempi moderni* potrebbero benissimo essere stati inventati da Munari. In tale rapporto interviene fortemente una vena dadaista: come spiegare altrimenti che le sue prime e più significative proposte s'intitolano *Macchine inutili* ed altre più tarde *Libri illeggibili*? Non si può sostenere che la natura sia completamente estranea ai suoi interessi: si pensi ai suoi studi e alle sue osservazioni sull'"Arancia", i "Piselli", la "Rosa", interpretati anche qui ironicamente come oggetti di design: si pensi altresì a tutta la serie degli "oggetti trovati", delle curiosità naturali: la forma di alcune pietre, le loro venature, i nodi inconsueti di alberi e di rami. Scoprendo questi oggetti, raccogliendoli, isolandoli e talvolta aggiungendovi qualche segno grafico, sembra che Munari veda nella natura non qualcosa che l'arte debba imitare, ma un processo organico assai istruttivo per la stessa esperienza estetica. Parlando di un gruppo di opere intitolate *Strutture continue*, egli osserva: "come in natura le forme dei minerali o anche dei vegetali e in genere di ogni cosa che cresce secondo una struttura interna particolare, il limite dell'oggetto è dato da condizioni ambientali, il limite di una struttura continua è dato dall'interesse di chi la possiede e dalle condizioni dell'ambiente nel quale verrà posta. Durante la crescita delle forme naturali l'ambiente ne modifica continuamente la forma. Teoricamente tutte le foglie di uno stesso albero dovrebbero essere uguali, solamente se potessero crescere in un ambiente privo di influenze e di variazioni. Tutte le arance dovrebbero essere delle sfere uguali, invece una cresce all'ombra, una al sole, una tra due rami stretti, e tutte sono diverse. Questa diversità è il segno della vita vissuta, le strutture interne si adattano e danno vita a tante forme diverse, tutte della stessa famiglia ma diverse". Notiamo di sfuggita che qui Munari scopre un principio tra i più attuali del design contemporaneo: quello della varietà all'interno di una serie per grande o piccola che sia. Ma, oltre a ciò, come non cogliere in questo organicismo una forte eresia rispetto al rigoroso e meccanico Concretismo di cui il nostro è stato certo significativo esponente?

Ritornando al principale parametro di riferimento, quello dell'"arte utile", incontriamo il tema della morte dell'arte. Dubito che Munari lo abbia mai seriamente pensato; comunque anche questa volta è presente nella duplice accezione di un'attività che conferisce piacere, esteticità agli oggetti della vita quotidiana, persino a quelli più poveri e banali – come tali di ampia diffusione sociale – e di un'attività propositiva di nuovi modi d'intendere l'arte: si pensi a tante immagini ed oggetti con funzione ludica, pedagogica, di critica ironica, ecc. D'altro canto – ed ecco un'altra eterodossia rispetto a chi, in nome dell'utile o di non so quale intellettualismo, dava per spacciata l'arte – vi sono opere di Munari (tra le quali le sculture presenti in questa mostra) in cui non c'è altro intento che la contemplazione disinteressata; non altro fine che l'apparenza, la bella apparenza delle cose.

Per ciò che attiene alla "sintesi delle arti", molti artisti hanno affrontato questo tema e segnatamente quelli dell'area astrattoconcreta, ma pochi come lui sono riusciti a fondere le cosiddette arti maggiori, oltre a produrre "oggetti" del tutto inediti e fuori dagli specifici confini della pittura, della scultura, del design. Peraltro, egli ha "tradotto" in italiano le esperienze di un Lissitsky di un Moholy-Nagy, nel senso che, nulla togliendo al loro valore di antesignane, le ha rese più familiari, magari più imprecise e approssimate, ma certamente meno pretenziose, paludate e in definitiva accademiche nonostante il loro radicalismo avanguardistico.

E veniamo al fattore "progetto" che è forse l'invariante più significativa e complessa della linea dell'arte utile. La versione che Munari ha dato a questa componente incarna in pieno ciò che ebbi a scrivere nel libro citato. I suoi progetti – quando non sono specificatamente di design – non hanno il tecnicismo proprio dei designer né il carattere di appunto, di annotazione proprio degli artisti visivi; in essi c'è quanto basta a fissare solidamente un'immagine. Del resto, tutta l'arte utile può intendersi

come una riduzione dell'oggetto e della relativa finzione ad un'immagine. Emblematica in tal senso è l'opera di Rietveld. La sua poltrona rosso-blu non va vista come un oggetto di un design, ma piuttosto come una conformazione plastica, una sperimentazione conformativa sintetica di molti aspetti del linguaggio neoplastico, tradotta, per così dire, addirittura "costretta" in forma di poltrone. Insomma lo specifico apporto di Rietveld e di altri artisti come De Stijl parte da un oggetto-immagine, che trova la sua coerenza interna nel sistema linguistico cui appartiene e dopo, ma soltanto dopo, una sorta di destinazione d'uso. Lo stesso può dirsi di molte proposte di Munari: egli, pur muovendo da tutt'altri e discontinui referenti, scopre, favorito talvolta dal caso, il valore di una immagine e successivamente le conferisce una funzione utilitaria. Il caso più tipico è quello del tubolare di filanca entro cui inserisce alcuni anelli metallici di diverso diametro: ne scaturisce un oggetto plastico ed elastico fortemente attraente che potrebbe figurare degnamente fra le sue sculture sospese se l'introduzione di una fonte luminosa non la trasformasse in una inedita lampada. Ma abbandoniamo il parametro dell'"arte utile" per cogliere le eresie del nostro rispetto agli altri "ismi" dell'arte contemporanea. Del suo essere dentro e fuori il Concretismo già abbiamo accennato, come pure della sua vena surreale e dadaista. Su quest'ultima forse è opportuno ritornare. Il suo dadaismo non è mai spiazzante, nichilista, dissacrante come quello storico; la sua è un'ironia positiva: ci fa scoprire con spirito ludico quanto già era sotto i nostri occhi e di cui non ci eravamo accorti; a suo dire molte immagini e oggetti apparirebbero ad un codice "ovvio" per comprendere il quale basterebbe affidarsi alla fantasia più elementare. Il suo gusto non è tanto quello di sbalordire quanto quello di svelare; più esattamente è il divertimento che prova il prestigiatore che, a cose fatte, svela i suoi trucchi.

Nell'economia della presente nota, più che insistere sugli apporti più conosciuti di Munari: i dipinti *positivo-negativi*, gli studi sul quadrato, quelli sulla topologia ecc., tutti classificabili nella corrente astratto-concreta, vorrei far cenno a quel momento della sua produzione che, a mio avviso, ha punti in contatto con l'informale. Anch'egli è influenzato da questa tendenza, in reazione forse a tanta geometria e alla ricerca di un'iconografia che ammetta l'irregolarità ed il caso; tuttavia non si abbandona alla gestualità pittorica e meno che mai alle colature di colore: il suo informale è "puro" e tecnologico: al posto di gigantesche tele si affida a composizioni miniaturizzate, grandi quanto una diapositiva. Per questo singolare procedimento, lasciamo la parola allo stesso autore: "Nella casa minima del prossimo futuro... noi potremo avere mille "quadri" in una scatoletta grande come un dizionario e proiettare sulla nostra parete bianca, quando e come vogliamo, i nostri "quadri" col normale proiettore da diapositive. Non fotografie a colori, in questo caso, ma opere originali fatte da artisti." Con quale tecnica saranno dipinti questi "quadri" è detto poco più avanti: "come ci sono i colori in tubetti per la pittura, esistono in commercio dei colori in lastra (cellofan, ecc.) che possono venir usati per proiezione. Sono lastre molto sottili su tutti i colori, con le quali si possono ottenere tutti i colori voluti dai più chiari ai più cupi, sovrapponendo vari strati di uno stesso colore per rinforzarlo, mettendo insieme vari colori per ottenere mescolanze a piacere. Si trovano anche lastre di materie plastiche colorate trasparenti di spessore maggiore, come un cartoncino da visita, che possono venir lavorate, graffiate, incise, bruciate, alterate con solventi, in modo da ottenere molti effetti. Oltre a ciò ci sono materie varie che hanno una particolare struttura e quindi, in proiezione, un particolare disegno come le nervature di foglie, certi tessuti di nailon, il fibralin, la mica, fili sottilissimi come capelli, polveri cristalline, ecc. ... Meglio di tutto è usare dei pezzettini di queste materie, messi insieme a caso, senza pretendere di fare dei capolavori, sapendo di sbagliare per provare. A furia di provare troverete come in un piacevole gioco che ci sono delle possibilità espressive, che certi colori e certe forme, nate casualmente, danno delle sensazioni, che certi colori strani ricordano qualcosa; scoprirete come queste immagini risvegliano negli spettatori sensazioni o ricordi molto antichi." Benché Munari non lo dica, l'effetto di queste piccole composizioni, una volta proiettate, è del tutto simile a quello di giganteschi quadri informali. Né la meraviglia si limita alla trovata della miniaturizzazione, del polimaterismo della casualità, del neo-dadaismo, della poetica dell'"opera aperta" (le varie interpretazioni dei fruitori) e di quant'altro compose il linguaggio dell'informale; ancor più sorprendente è il fatto che egli dia queste "istruzioni

per l'uso" come un gioco che tutti possono facilmente fare. Naturalmente non è vero: solo nelle sue mani l'insieme di tanti pezzettini di eterogenee materie, colorate, graffiate, bruciate, strappate, dà luogo ad immagini spesso di eccezionale bellezza, ma il già citato gusto di svelare il "trucco", di richiamare l'attenzione non tanto sul risultato quanto sulla fantasia ispiratrice, lo induce a dichiarare alla portata di tutti un'esperienza sostanzialmente complessa. Del resto, non è tanto l'intento di banalizzare un fatto d'arte, quanto quello di svolgere un'azione pedagogica: non c'è nulla che incoraggia di più l'apprendimento di qualcosa se non l'assicurazione che essa sia accessibile a tutti, una volta trovata la chiave.

Un cenno a parte merita la scultura di Munari. Dove troviamo lo stesso atteggiamento appena descritto. Le sue *macchine inutili* non si distinguono solo dai *mobiles* di Calder perché questi s'ispirano alla natura e quelle ad un calcolato equilibrio geometrico, ma soprattutto perché, mentre il maestro americano intende trasformare la statuaria plastica in una grande scultura fatta di lamine, il nostro intende principalmente proporre qualcosa di piacevolmente ingegnoso; anche qui un gioco accessibile a tutti. In fondo uno dei maggiori motivi per cui siamo portati a simpatizzare per Munari sta in ciò che egli appare uno come noi, dotato appena di un po' di fantasia in più. Anche questo non è vero, ma fa parte di ciò che egli vuol far credere, fa parte del suo messaggio, tanto più incoraggiante di tanti altri presuntuosi messaggi con pretesa di cambiare la faccia del mondo. Ma se le *macchine inutili* in qualche modo celano il segreto del loro equilibrio, le sculture della serie "concavo-convessa" - perfetto *pendant* plastico delle pitture positivo-negative - trovano senso e fascino in quel palese incrociarsi di reticoli geometrici, in quel sovrapporsi di trame con effetti di spaziali *moiré*. Ancor più esplicite dello spirito "disimpegnato" e "senza pretese" sono le piccole conformazioni plastiche scherzosamente intitolate "sculture da viaggio": oggetti composti da elementi bidimensionali, smontabili, pieghevoli, riponibili in una valigia e da aprire e ricomporre in luoghi da rendere più famigliari e personali, come l'ufficio o una camera d'albergo. Che poi lo stesso gusto delle lamine ad incastro sia passato da questi oggetti dimensionalmente modesti ad informare sculture a scala urbana (quelle che figurano in questa mostra) mi sembra perfettamente naturale e comprensibile: l'autore vuole segnare con la sua scultura anche qualche angolo della città.

Precedenti di queste grandi sculture possono considerarsi le composizioni plastiche mosse dall'acqua (si pensi a quella costruita nel 1954 davanti al padiglione del libro alla Biennale di Venezia): organismi composti da piani in lamiera zincata, posti in equilibrio instabile e mossi da un filo d'acqua; questa poi, passando da un piano all'altro, cambiava di direzione e persino di forma: il filo liquido, incontrando una superficie di cristallo, diventava piano d'acqua, per riprendere nuovamente la forma di un getto ed il peso sufficiente a muovere un altro scivolo e così continuando, in un incantato silenzio proprio dell'insolito accordo fra artificio e natura.

Il discorso sull'opera di Munari, classificabile forse in un genere "terzo" rispetto all'arte e al design (dove il titolo di questa nota) non sembra ammettere una conclusione: tutto resta ancora aperto, moltissime idee e progetti ancora da realizzare; ogni esperienza ha il carattere di un'impresa iniziata e volutamente non portata a conclusione; piuttosto che incorrere in noiose ripetizioni, egli ha sempre preferito ricominciare ogni volta da capo anche a rischio di limitarsi all'iniziale "trovata" (ma c'è chi considera lo stesso Rinascimento italiano un insieme di trovate). In ogni caso una cosa si può affermare con certezza: nella produzione di Munari c'è una tale ricchezza di invenzioni da alimentare un'intera scuola, chissà che questa, un misto di arte, artigianato e design, un *artidesign* appunto, non sia quell'indefinito, mutevole, approssimato e pur tanto emblematico *Italian Style*.