

BRUNO MUNARI. FANTASIA ESATTA

di Miroslava Hajek

in *Fantasia Esatta I Colori della luce di Bruno Munari*

APM Edizioni Carpi, 2008

«La fantasia permette di pensare qualcosa che prima non c'era, senza nessun limite, costruisce le relazioni tra le cose già conosciute creandone di nuove». Questa è la definizione di fantasia sintetizzata da Munari, che si adatta benissimo anche al suo lavoro artistico e di cui si trova una testimonianza nel libro didattico che l'autore ha dedicato proprio a quest'argomento.¹

È stato Carlo Ludovico Ragghianti ad accorgersi per primo della profonda coerenza e di un legame di continuità tra le varie opere di Munari. Dove molti si sono dimostrati confusi e disorientati dalla straordinaria inventiva dell'artista, Ragghianti è riuscito ad individuare importanti caratteristiche della poetica e filosofia di Munari. Ha definito la ricerca di Munari e il metodo con cui affrontava e risolveva i problemi estetici, con il termine goethiano di "fantasia esatta", pur ammettendo di conoscere solo in modo frammentario il suo lavoro.

In occasione della mostra abbiamo scelto di presentare gli ambienti di luce: *Proiezioni dirette* e *Proiezioni a luce polarizzata*. Due tipi di opere diffuse nello spazio, lavori che hanno anticipato le successive installazioni luminose. Si tratta di opere polimateriche realizzate in forma di comuni vetrini da diapositiva che una volta proiettate assumono dimensioni monumentali. L'idea di proiettare l'opera d'arte è la logica conseguenza del lavoro precedente di Munari, iniziato con l'esplorazione dell'ombra, nel ciclo di quelle che lui stesso chiamava *Macchine inutili*, e ripreso in *Concavo-convesso* nel 1947. Quest'ultimo si tratta di un oggetto costituito da un quadrato di rete metallica incurvata. Appeso in una stanza buia e illuminato da una luce puntiforme, l'oggetto vibra di effetti ottici, ma la sua ombra, riempiendo lo spazio circostante e creando effetti paralleli, diventa forse più importante e innesca nello spettatore una reazione emotiva che l'oggetto, da solo, non riuscirebbe a trasmettere.

Munari era sempre più affascinato dal movimento di luci e ombre, logico quindi il passo verso la ricerca successiva che culmina proprio nel 1950 con i vetrini per le *Proiezioni dirette*. Opere realizzate con varie tecniche, innanzi tutto collage e interventi pittorici. I materiali utilizzati sono tra i più disparati, cellophane colorati, foglie, plastica bruciata, buccia di cipolla, fili di lana, retini, ecc. Gli originali restano nascosti poiché inseriti nel proiettore e quello che vediamo è un'immagine ingrandita, che diventa un affresco monumentale dipinto con la luce.

Per cui Munari in questi lavori esplora la smaterializzazione dell'opera e la sua trasposizione assolutamente nuova per dimensione e consistenza. Sempre nel 1950 Munari cerca di dinamizzare queste immagini, utilizzando vetrini multifocali che mutano la percezione per mezzo della variazione della profondità. Cerca anche di introdurre il movimento proiettando i vetrini in sequenza come se fossero dei fotogrammi di un film. Il movimento vero e proprio entra però solamente nel 1953 quando Munari inserisce i vetrini tra due filtri Polaroid. Ruotando il filtro posto davanti al proiettore, la luce polarizzata attraversa i materiali contenuti nel telaio e si scompone nei colori dello spettro, provocando continue variazioni dell'opera.

«Il fine è quello di ottenere immagini in cui i cambiamenti di colore si producono secondo la natura e non secondo il gusto personale di qualcuno. La risposta tecnica è di usare filtri polarizzati e di introdurre materiali senza colore, a stratificazione variabile, tra i due filtri. Queste stratificazioni e questi spessori determinano e definiscono le zone colorate, mentre la rotazione di uno di questi filtri permette la modificazione dei colori stessi su un ciclo cromatico completo...»²

¹ Bruno Munari, *Fantasia*, Laterza, Bari 1977

² Frank Popper, *L'arte Cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Einaudi, Torino 1970, pag. 216

Bisogna rilevare che la rotazione del filtro crea un movimento illusorio e Munari, conscio di essere stato il primo nella storia dell'arte ad intraprendere questa ricerca, cerca di perfezionarlo al meglio. Il problema di neutralizzare l'effetto caleidoscopio nelle proiezioni è risolto dall'artista facendo entrare gli spettatori all'interno degli ambienti, provocando così continue interferenze ed imprevedibili mutazioni dell'opera.

Per Munari il coinvolgimento dello spettatore come mezzo per farlo interessare all'arte non è l'unico scopo, poiché è ben consapevole del pericolo di un gioco che sfugga al controllo dell'artista. Forse la massima interazione tra autore e spettatore, in cui quest'ultimo non è solo il mezzo per introdurre il movimento nell'opera, ma ne diventa co-autore, lo riscontriamo in *Struttura continua*.

Anche nelle *Proiezioni* Munari esplora i suoi temi ricorrenti, primo fra tutti il movimento legato alla percezione dello spazio e del tempo, attivando non solo la vista ma anche gli altri sensi, trattandoli da varie prospettive e partendo sempre dall'essenziale. Gioca con i contrasti ed i paradossi vedendoli come lati opposti dello stesso problema. Altro concetto chiave è l'evocazione dello spazio tridimensionale partendo dalla superficie piana, creando un'ambiguità percettiva.

Nell'ambito di tutto il lavoro di Munari molto importante è il suo rapporto con la tecnologia. A differenza dei Futuristi egli cerca di considerare il progresso tecnologico, evitando di idolatrarlo e di feticizzarlo, come un mezzo per ampliare l'espressione artistica, a questo proposito basti pensare alla sottile ironia insita nel titolo *Macchine inutili*. Su questo argomento pubblica nel 1952 un'intera serie di manifesti, tra cui: "Macchina-arte", "Macchinismo", "Arte organica", "Disintegrisimo", "Arte totale".

«L'uso di una materia che prende corpo nello spazio e che rende visibile una cosa che prima non si conosceva, questo potrebbe essere anche un raggio di luce. Tutto questo si collega poi con la luce polarizzata e quelle cose lì, che sono momenti di trasformazione di un'immagine che prima c'era e che poi non ci sarà più e che però in quel momento comunica qualche cosa. Ma più che altro io penso che quello da considerare sia il passaggio di una forma, che ha delle dimensioni, attraverso una metamorfosi, come fluida, per diventare un'altra, allora non si ha più una forma definita ma un momento di passaggio da una forma ad un'altra, e questo è soltanto riconoscibile attraverso il movimento ed attraverso l'azione del farlo e non tanto nell'oggetto finito in sé. L'oggetto è una conseguenza di uno strumento per creare questa situazione ».³

Pur concependo un modo nuovo di essere artista, Munari non ha mai negato il suo legame con l'estetica classica, dialogando con l'arte del passato ed utilizzando precisi rapporti armonici e matematici. Non è da considerarsi nuovo l'argomento introdotto, quanto tutto l'insieme della concezione estetico-filosofica del lavoro che riesce ad ampliare la comprensione dell'essere e provocare mutamenti nella storia.

A Munari stava stretta l'idea dell'arte relegata soltanto a pittura e scultura, allora ha demolito l'idea romantica dell'artista come demiurgo, e si è posto nella posizione defilata di operatore visivo, quasi fosse un anonimo artista medioevale. Forse proprio per questa sua operazione di smitizzazione è riconosciuto più come designer e pedagogo che come artista.

Per Munari l'arte è soprattutto comunicazione visiva, è il rapporto con l'insieme di quegli spettatori esclusi per secoli dalla fruizione dell'opera d'arte. Con l'aumento della scolarizzazione, carente però di un'adeguata educazione culturale, nasce uno stacco profondo, una voragine, tra l'arte e la gente. Esclusione che alimenta un forte senso di ostilità nei confronti dell'arte. Munari è consapevole di questa frattura e tenta di superarla cercando l'interazione dello spettatore con l'opera. Egli si accorge, inoltre, che l'ostacolo allo sviluppo della fantasia e della creatività è dato da atteggiamenti preconcepiuti e stereotipati e quindi elabora un metodo indolore per distruggerli.

³ Dialogo con Bruno Munari, cat. mostra *Bruno Munari. Instalace*, Galerie Klatovy / Klenova, 1997