

Ritratto di Luigi Russolo futurista, 1927.

1. - L'attenzione critica rivolta a Munari appare — in confronto alla presenza e al « fare » munariano di questi cinquant'anni (dal 1927 ad oggi) — molto povera e raramente precisa, il che è peraltro rilevato anche nei principali articoli a lui dedicati, dove si lamenta la mancanza di una « storia estetica » di Munari.

Non si può tuttavia parlare di disinteresse da parte della critica, semmai di imbarazzo: la molteplicità di interessi, il muoversi spregiudicato e disinvolto tra riferimenti culturali, la sperimentaltà sempre operante, la velatura ironica che si stende su tutta la sua opera (meglio, sul suo mondo) hanno impedito un lavoro di etichettatura, sino a creare un « caso ».

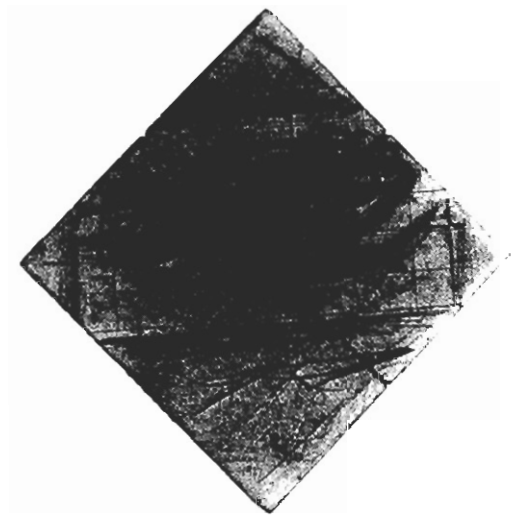
E *Il caso Munari* è appunto il titolo di un breve articolo di Enrico Crispolti¹ nel quale si avverte che la difficoltà posta al critico dall'opera di Munari dipende « da una certa irrinunciabile tendenza della critica a categorizzare ». L'articolo polemizza con un precedente scritto di Filiberto Menna² che sarà bene esaminare per primo.

Osserva Menna che un'indagine storica dell'opera di Munari è valida « anche [...] per ciò che essa rappresenta nella vicenda artistica italiana compresa tra il momento cruciale degli anni Trenta [...] e la ricerca odierna nel campo della sperimentazione visiva e cinetica ».

Entro questi due poli cronologici — prosegue Menna — l'arte di Munari si svolge attraverso una serie sorprendentemente varia e molteplice di ricerche e di opere, le quali però [...] rivelano un denominatore comune e si presentano come manifestazioni diverse di un unico sostanziale atteggiamento.

¹ E. Crispolti, *Il caso Munari*, NAC n. 25, 1969.

² F. Menna, *Munari o la coincidenza degli opposti*, in « La botte e il violino », n. 3, 1966.



Dinamismo di un motociclista, 1927.

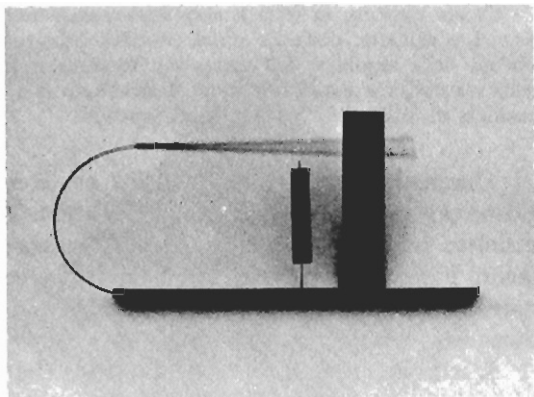
Questo riassume in sé le isranze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, fondendole insieme in oggetti concreti che assumono perciò il significato e il valore di una analogia di altri e più vasti equilibri possibili.

Questo brano è una delle analisi più comprensive ed esatte che si possano rintracciare sull'artista milanese, ne definisce con precisione l'attitudine totalizzante — altrimenti impossibile da cogliere, data l'apparente diaspora operativa di Munari — e la tensione verso un equilibrio dinamico.

L'articolo prosegue tenendo presente che l'attività di Munari si svolge sempre tra due poli, e così — ad esempio — il suo apprendistato futurista potrà essere stato corretto e verificato dalla meditazione su Duchamp. Confrontando l'attività pittorica del giovane Munari con quella di un personaggio fondamentale per la sua formazione, cioè Prampolini, Menna nota che « Munari è portato a creare piuttosto una sottile fiaba pittorica sottoponendo, per così dire, a un processo di miniaturizzazione il gigantismo e l'enfasi prampoliniana ».

Più in là: « [Munari] non vuole destare stupori collettivi [...] quanto piuttosto creare piccoli mondi favolosi per un uso che direi più quotidiano e domestico, luoghi cioè di contemplazione da abitare psichicamente »; dove, se è giustificato definire le operazioni munariane « luoghi », ci pare irrilevante la distinzione e contrapposizione tra contemplazione e stupore, entrambi rinnovati e ricercati, specie nelle opere cinetiche (pensiamo alle proiezioni a luce polarizzata o alle numerose fontane), e sempre comunque nella costante ricerca di un 'codice' laddove la visione abituale ci offriva solo l'« ovvio ».

Osserva ancora Menna che con Munari rivive « in termini di assoluta modernità [...] il tema dominante di quasi tutte le avanguardie storiche, ossia l'aspirazione a



Sensitiva, 1940.

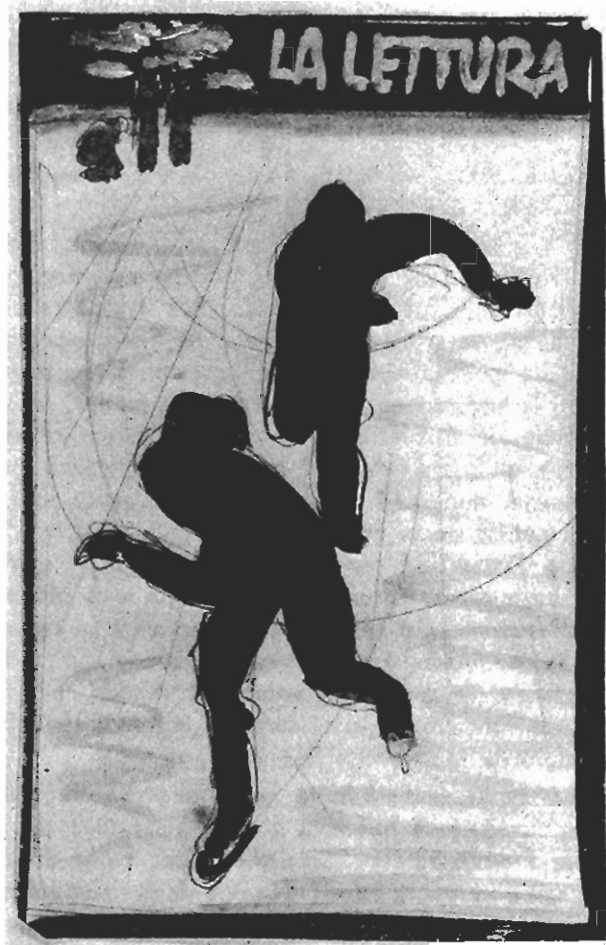
trasformare l'arte e la vita in una realtà unica, armoniosamente integrata», sottolineando così la tensione di Munari verso un uomo e una società non atomizzati, la sua visione dell'arte come attività necessaria, connaturata all'uomo e non come attività puramente meditativa o consolatoria.

Conclude Menna affermando che « il senso unitario della sua opera deve essere rintracciato [...] proprio in questa aspirazione profonda a riunire assieme, in equilibri sempre diversi due opposte sollecitazioni ».

Era necessario dilungarsi sull'articolo di Menna perché affronta e chiarisce i principi del mondo munariano: il suo collegamento con la vicenda artistica italiana (e non solo italiana); lo svolgersi della parabola dell'artista sempre tra due poli antinomici (e complementari, aggiungiamo noi); la meditazione (e sperimentazione pratica, anche) dell'attività di altri artisti, che vengono costantemente « ridotti » all'interno di quel mondo, che peraltro presenta ancora numerose caratteristiche altrettanto importanti di queste sinora emerse.

È da questa base che si dovrà partire per compiere l'auspicata e ormai matura « storia estetica » di Munari, tenendo presente che questi « fonde insieme in oggetti concreti » non solo « istanze antinomiche », ma anche una visione delle cose e soprattutto un metodo: per cui l'« oggetto concreto » non si carica di rimandi simbolici ma comprende in sé precisi elementi progettuali.

Ad esempio, *Flexy* « ha un corpo di acciaio inossidabile rettificato, pesa quaranta grammi [...] dato il suo carattere a tendenza topologica può essere a due dimensioni come a tre o a quattro [...] passa da una dimensione all'altra pur restando saldamente attaccata ai suoi quattro punti nello spazio [...] dove confluiscono i sei elementi uguali della sua struttura [...] ha sempre la temperatura ambiente ».



Bozzetto di copertina per la rivista
« La Lettura », 1945.

Questi elementi progettuali — fusi nell'oggetto — sono anche etica progettuale: perciò *Flexy* « nasce [...] già demistificata in innumerevoli esemplari ». Etica progettuale, infine, che discende da una particolare e personale visione della realtà e dei rapporti dell'arte con questa: ancora, *Flexy* « come un oggetto dello spazio cosmico non ha alto e basso non ha destra e sinistra davanti e dietro [...] assume immediatamente e spontaneamente atteggiamenti molto eleganti talvolta addirittura classici, di quell'eleganza naturale che ha solo chi si comporta secondo la propria natura »³.

Flexy — come gli altri oggetti progettati da Munari — è quindi anche un « concetto tridimensionale ».

2. - L'esame (e l'integrazione) dell'articolo di Menna ci ha permesso di dare un primo sguardo d'insieme alle principali caratteristiche costitutive di quello che abbiamo definito il mondo munariano.

L'articolo di Crispolti, contesta questo modo di intendere il problema: il critico non accetta quella che definisce una « supercategoria abborracciata », cioè « l'unico, sostanziale atteggiamento » che svolge il ruolo connettivo tra la serie di istanze polari.

Crispolti ricava dal « caso Munari » solo una caratteristica definitoria privilegiata, quello che definisce l'« analismo ironico », preferendo ignorare la necessaria — come vedremo — complementarità strutturante, l'attività costruttiva, utile, svolta dal milanese.

Conseguentemente, Crispolti sostiene che Munari avrebbe « ignorato la tensione a un fine che è tipica di ogni sperimentalismo »; a sostegno di questa affermazione, il critico sostiene che la ricerca di Munari « non ha nessi

³ B. Munari, *Codice ovvio*, Einaudi, Torino 1971, p. 71.



Scimmietta-giocattolo articolato in
gommapiuma armata con filo di rame,
anni Cinquanta.

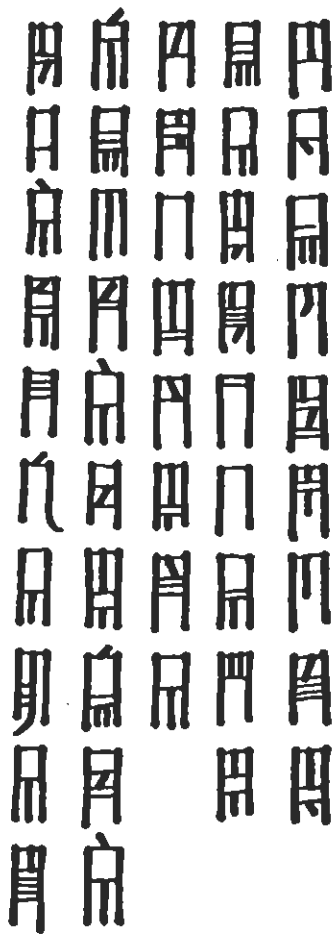
sostanziali, procede secondo un'atomistica immaginativa, che scatta ogni volta su un moto di contraddizione ironica di principi ».

Così l'opera di Munari sarebbe soprattutto un continuo contraddire buona parte dell'arte contemporanea (le ricerche luminose di Kepes, i *mobiles* di Calder, le strutture modulari di Wachsman e Fuller, ecc.); la sua attività una sorta di *dereglement des procedés*; Munari proporrebbe oggi « una sua insoddisfazione immaginativa tecnologica, entro il cerchio stesso della tecnologia ».

A nostro parere, occorre invece spostare su un altro piano il problema, perché parlare di « insoddisfazione immaginativa tecnologica » non rende giustizia alla complessità del discorso di Munari: a proposito basti ricordare la polarità raggiunta con la progettazione delle macchine inutili e aritmiche da un lato e degli oggetti cinetici programmati dall'altro.

È necessario invece assumere che Munari si è proposto sempre di chiudere il circuito dell'immaginazione collegando il polo negativo dell'inutile al polo positivo dell'utile: negare un carattere costruttivo a Munari vuol dire limitare il discorso critico al prodotto « finito », senza ricercare collegamenti interni ai vari prodotti; significa guardare ai suoi « luoghi di contemplazione » ignorandone il metodo di costruzione, la struttura e la filosofia del procedimento che in quei luoghi sono connaturati e non sovrapposti.

L'articolo di Crispolti — in cui non mancano peraltro singole osservazioni che quasi riscattano il taglio parziale dell'assunto — continua affermando che Munari ha ignorato l'anti-arte dadaista e « ha sfuggito altrettanto l'ipostasi formale (di geometria, di materia ecc.) ». Se la seconda affermazione ci trova d'accordo, dobbiamo notare che esistono — come vedremo — sottili collegamenti tra Munari e alcuni temi dadaisti.



Scrittura illeggibile di un popolo
sconosciuto, 1978.

Crispoliti arriva ad affermare — di conseguenza — che Munari elude il gioco e mima il design. Il critico si sforza così di ignorarne la strada percorsa e le scelte operate coerentemente e lucidamente sin dai suoi esordi come pittore, scelte che lo hanno portato alla progettazione industriale. A questo proposito lo stesso Crispolti riporta una frase scritta dall'artista nel 1943: « voglio andare a vedere cosa c'è oltre l'arte astratta, non credete che queste esperienze si superino tornando indietro ».

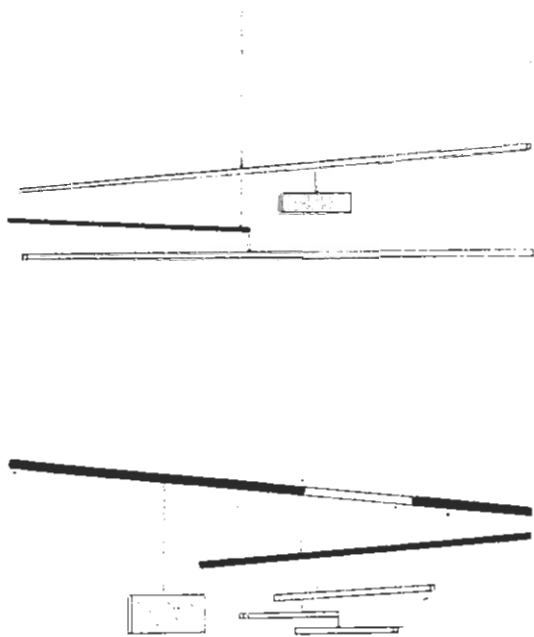
Ma basterebbe anche solo il numero e la qualità delle realizzazioni progettate da Munari; l'opera di diffusione e teorizzazione dell'industrial design negli anni Cinquanta e Sessanta, il livello altamente professionale unanimemente riconosciutogli in questo campo a convincere dell'inopportunità dell'osservazione di Crispolti. Vedremo poi che l'evolversi degli interessi di Munari, a partire dagli anni Settanta, dimostra un'attenta coscienza critica e professionale verso i problemi del design.

3. - L'articolo di Crispolti è emblematico di un modo — quasi disattento e comunque parziale — d'intendere il nostro artista che la critica ha praticato spesso con Munari, pur comprendendone l'originalità d'impostazione.

Anche Lea Vergine, recensendo *Codice ovvio*, afferma di Munari che « il [suo] vero modo di essere è stato ed è l'eclettismo, la non pratica di un determinato sistema »⁴, evidentemente intendendo un sistema rigido di schemi e scelte, e non un sistema più articolato e non aprioristico quale è quello di Munari.

La non sterminata letteratura critica sull'artista appare, per la maggior parte, attratta dal polo dell'ironia,

⁴ Lea Vergine, *Uno straordinario deduttore*, in « Libri nuovi », n. 4, 1971.



Macchine inutili, disegno, 1937-39.

dell'invenzione che si risolve in se stessa. Eppure, in un articolo del 1963⁵, Carlo L. Ragghianti aveva già indicato come in Munari « l'invenzione è una modalità connessa del suo fine, ma non lo esaurisce, e nemmeno da sola riuscirebbe a definirlo veramente [...]. Non si tratta di estri saltuari o di motivi sporadici o disparati ». Esiste per Ragghianti un « nesso di coerenza profonda che lega l'una all'altra le opere di Munari », e il carattere di continuità, spiega Ragghianti, « è dato dalla forma, cioè dall'ispirazione o sentimento dell'artista nel suo intervento nel mondo ».

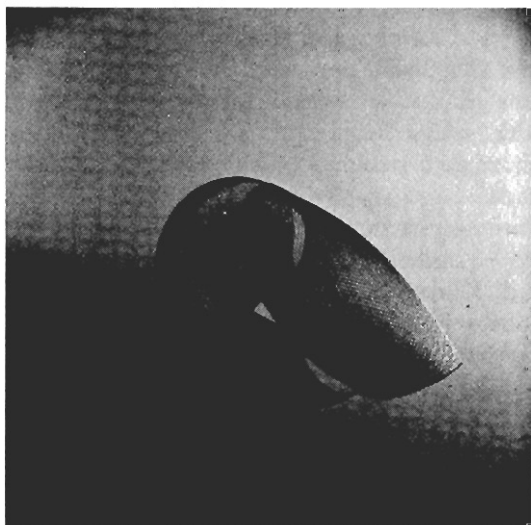
È interessante notare che anche Ragghianti definisce « mondo » l'insieme dell'opera del milanese: « entrare nel mondo di Munari è come entrare in un piccolo universo condizionato [...] un universo esatto e favoloso ».

Il critico lamenta poi l'effimericità di alcune costruzioni o ambienti di parte notevole dell'architettura moderna e di molte realizzazioni di Munari in particolare: ma, precisiamo noi, anche questo carattere di effimero è una proprietà, un elemento sostanziale tra gli altri elementi del sistema, come avremo modo di osservare più avanti. Per Ragghianti, infine, il nostro artista è

un uomo tra gli altri uomini, che vive la vita di tutti, che sta nel mondo contrastato dei sentimenti, delle passioni, dei desideri [...] delle aspirazioni nostre. Non si stacca da questa comunione, che è rappresentata dalla destinazione pratica dei suoi oggetti [...]. È in questa sua cosciente separazione dall'illusione e dai limiti dell'ermetismo [...] che sta la forza singolare e, crediamo, la durevolezza della sua arte.

Il critico conclude assegnando al « fare » di Munari la definizione goetheiana di « fantasia esatta ».

⁵ C. L. Ragghianti, *Munari e la « fantasia esatta »*, in « Comunità », n. 100, 1963.



Concavo-convesso, 1948.

4. - La costante attenzione rivolta sia al territorio dell'astrattismo italiano che alla storia del design hanno guidato l'interesse di Paolo Fossati verso Munari.

Per Fossati, il lavoro di Munari procede in due direzioni contemporaneamente — uno sviluppo logico, da studiare pezzo per pezzo, e uno sviluppo nella fruizione — direzioni che vengono equilibrate in un'unica dimensione, proprio come la fantasia e l'esattezza, da « duplice avventura », divengono un fatto unico: « l'intenzione si fa presenza effettiva in quanto si stilizza nella massima semplicità, e non solo formale, di comunicazione »; la fantasia e la regola vengono dialettizzate da una dimensione operativa: a questo punto scattano ironia e gioco, che hanno la funzione « di richiamo ad un equilibrio raggiunto e posseduto »⁶. E, aggiungiamo noi, anche di continua verifica di quell'equilibrio.

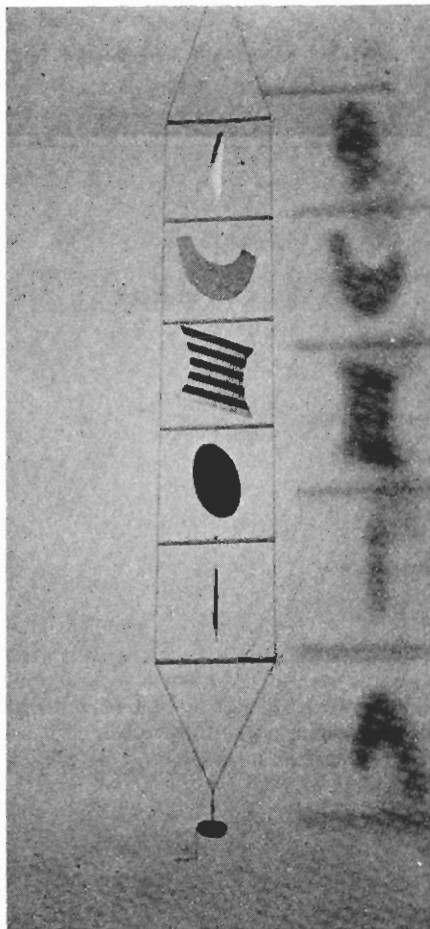
Importante è la distanza, colta da Fossati, tra le costruzioni di Munari e quelle razionaliste, distanza data da diverse mentalità: quelle razionaliste

« volevano essere uno schema intellettuale [...] capace di raccogliere e di chiudere nei propri confini la più ampia fetta di realtà in termini o emblematici o statistici », mentre Munari « non ha remore e residue mentali o preoccupazioni intellettuali, e la sua metodologia mira ad organizzare in modo rigoroso le possibilità e le evenienze fenomenologiche »⁷.

Il problema del rapporto col fruitore rivela — secondo Fossati — in che misura Munari sia un artista « anormale »: chi riceve l'oggetto comprende che questo « è risultato in se stesso e insieme stimolo a virtualità immaginativa [...] metodicamente chiarita, capace di stimola-

⁶ P. Fossati, *Per «Codice ovvio»*, in *Codice ovvio* cit., pp. 127-8.

⁷ Ivi, p. 129.



Macchina inutile, 1934
(Roma, Museo d'arte moderna).

zioni recepibili, di un uso spontaneo ed economico e aperto a tutte le possibilità di sviluppo »⁸.

Fossati chiarisce così l'inutilità della domanda « artista o designer? », posta tanto spesso a proposito, in quanto la coincidenza — personalissima — che Munari ha liberato e combinato nelle due attività è sostanzialmente questa: « liberare le componenti svariate che sono nell'uso non come momento privilegiato, ma come evidenza del tessuto costitutivo della realtà »⁹.

Da qui la costante ricerca di semplicità; nell'arte, l'ironia « toglie all'oggetto creato la sacralità »¹⁰; nel design « il rigore della ricerca di Munari tende a semplificare al massimo l'oggetto da lui progettato »¹¹.

Fossati mette a fuoco la permanenza dell'artista nel « flusso fenomenologico », che gli evita di porsi « in opposizione ad esso sia come rispecchiamento, come definizione culturale o quale si preferisca »¹². Il che libera il campo da molti equivoci, evitando la necessità di definire rigidamente il nostro artista.

5. - Sono questi, a nostro parere, i critici che meglio ci offrono la possibilità di delimitare il problema di una definizione di un'opera così vasta nello svolgersi degli anni, delle realizzazioni, delle intenzioni.

Menna, Ragghianti e Fossati evitano la tentazione della definizione esaustiva e ricavano invece una 'visione d'insieme' del sistema munariano, pur se non particolareggiata e a volte evasiva; Crispolti — e buona parte dell'esercizio critico su Munari — ci dà la possibilità, in ne-

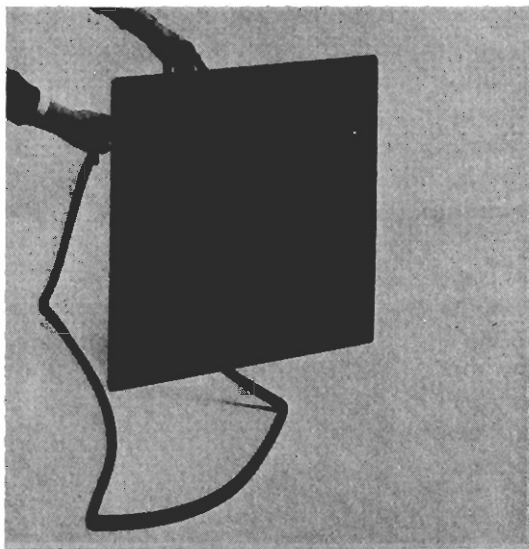
⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ P. Fossati, nel catalogo *Bruno Munari*, Feltrinelli, Milano 1979.

¹¹ P. Fossati, *Per « Codice ovvio »* cit., p. 128.

¹² *Ivi*, p. 130.



Cornice di gomma, 1970.

gativo, di arrivare a un risultato certo: l'impossibilità di comprendere questo problema critico e la sua impostazione se ci si limita a un esame singolo di ogni prodotto, esame che evita di fare la storia del prodotto, che coglie solo superficialmente i collegamenti culturali e che comunque cerca di ridurre, attraverso una sola griglia interpretativa, un'opera che invece considera la realtà basata sull'indeterminabilità una volta per tutte.

È da notare, comunque, che — sia per l'occasionalità degli scritti critici — che per la loro brevità — rimangono alcune incognite nel « caso Munari »; bisognerà allora evidenziarle ed esaminarle in rapporto al resto dell'equazione, evitando di considerare marginali o innecessarie alcune opere e operazioni che invece, a nostro avviso, sono parti integranti del mondo di Munari e che è essenziale prendere in esame, a meno che non si pretenda (e non è nostra intenzione) operare una selezione in base a principi di maggiore o minore 'compiutezza' o 'artisticità'.