



Paul Klee, *Foglia illuminata*, 1929.



Disegno, 1945.

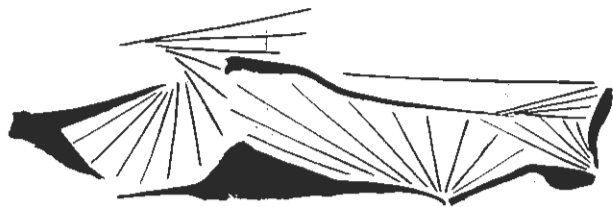
1. - Può sembrare quantomeno azzardato mettere a confronto due artisti come Paul Klee e Bruno Munari. Gli esiti profondamente diversi raggiunti dai due confermerebbero l'arbitrarietà del confronto, senza nemmeno voler considerare le diverse posizioni da loro occupate nella topografia dell'arte contemporanea per importanza, influssi e ambiente culturale.

Si può obiettare che almeno quattro decenni separano l'attività didattica svolta da Klee al Bauhaus da quella che Munari ha svolto e svolge in Italia e, occasionalmente, all'estero: attività che pure sembra l'unico punto di contatto tra i due. L'obiezione può estendersi alla constatazione che diversi sono e il modo di insegnare e le cose insegnate.

Eppure crediamo nell'esistenza di un punto di vista tale da permetterci di osservare una catena di affinità e derivazioni che accostano l'artista italiano allo svizzero, sino a far emergere la trama di intenti e di riferimenti culturali di cui Munari è permeato, evitando la tentazione di delimitare rigidamente i confini di un personaggio che, con lucida e consapevole volontà, questi confini cancella da sé.

Questo punto di vista non deve essere limitato all'analisi dei risultati finali dei due artisti, non solo per convenienza metodologica ma anche perché, per entrambi, il problema del creare è più importante della cosa creata: « il fare o il farsi sono la vita stessa e solo il fare consapevolmente può condurre alla qualità ed al valore, ch'è pur sempre valore dell'esistenza, consapevolezza piena di ogni suo istante »¹. Questo è un punto di contatto impor-

¹ G. C. Argan, prefazione alla trad. it. di P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli, Milano 1969, p. xiv.



Munari 1940

Disegno, 1940.

Questa base comune rende simili i loro procedimenti, nella consapevolezza di dover superare la visione abituale delle cose e del fare; entrambi mostrano di seguire una logica interna, non un'astratta operazione di calcolo (e ricordiamo, a questo proposito, la distanza delle costruzioni di Munari da buona parte di quelle costruttiviste).

Suggerisce Klee:

Le rappresentazioni funzionali vi prego di non eseguirle secondo le forme, la lettera del modello, ma secondo il suo spirito, e naturalmente che siano virali, cioè che la figurazione proceda dall'interno⁷.

E Munari:

Ho detto loro e lo ripeto spesso, di non pensare prima di fare. Di non cercare di farsi venire un'idea per fare la composizione. Spesso un'idea preconcepita mette in difficoltà l'operatore [...]. Non pensare prima di fare vuol dire lasciare fuori la ragione e usare l'intuizione, cominciare a disporre a caso delle forme⁸.

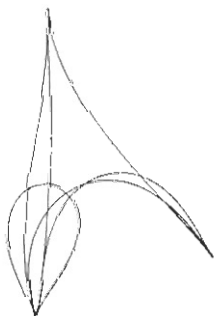
La « lettera del modello », o l'« idea preconcepita » costituiscono ostacoli alla creazione, sono un'opposizione puramente mentale alla realtà naturale: Klee e Munari seguono una via che non è quella dell'astrazione, e nemmeno quella dell'empatia.

Si può spiegare meglio questo nodo fondamentale nella loro didattica (e quindi opera), ricorrendo a una tradizione di pensiero non occidentale. Afferma Shen-hui: « Se operare con la mente equivale a disciplinare la propria mente, come potrebbe ciò chiamarsi liberazione? »⁹. La citazione di un filosofo Zen è giustificata dalla pratica

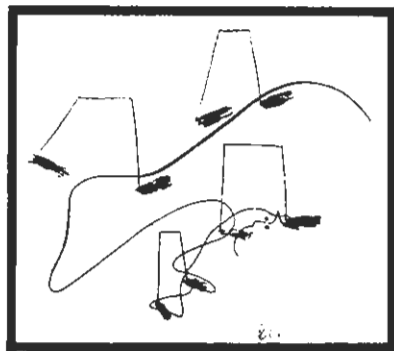
⁷ P. Klee, *op. cit.*, p. 347.

⁸ B. Munari, *Design e comunicazione visiva*, Laterza, Bari 1968, p. 43.

⁹ A. W. Watts, *La via dello Zen*, Feltrinelli, Milano 1960, p. 108.



Flexy, 1968.



Paul Klee, *Linea del sogno*, 1930.

di quel pensiero che sia lo svizzero che l'italiano — pur con differenze dovute al diverso ambiente culturale — hanno coltivato e impiegato nella loro opera.

Il comune riferimento al pensiero Zen non è certo segno di irrazionalismo ma indica invece una direzione che tende a estendere illimitatamente « la funzione dell'essere razionale, ponendolo come un continuo farsi, un continuo riscattare alla vita spazi e tempi perduti »¹⁰.

Questa direzione è l'unica che permetta di mantenersi all'interno del « fluire fenomenologico », perché è una direzione, un procedimento dinamico che va di pari passo con il movimento vitale, organico: « Il conoscere che una cosa può essere un'altra cosa, è un tipo di conoscenza legata alla mutazione. La mutazione è l'unica costante della realtà »¹¹, afferma Munari; e Klee: « Buona è la forma come movimento, come fare; buona è la forma attiva, cattiva la forma come riposo, come fine [...]. Formazione è movimento, è atto; formazione è vita »¹².

L'eterno movimento vanifica quindi l'ipotesi di un risultato finale come punto d'arrivo: « La via alla forma [...] trascende la meta, va al di là del termine stesso della via [...]. L'infinito immette così in un'orbita, dove il movimento è norma e di conseguenza non ha senso il problema del suo inizio »¹³.

Il movimento è l'unica costante della realtà, e l'immissione in questa norma della realtà comporta che « sentiamo nascerci una disposizione creatrice: si è mossi e di conseguenza riesce più facile mettere in moto »¹⁴.

Per compiere il processo che porta dalla quantità in-

¹⁰ G. C. Argan, prefazione a Klee, *op. cit.*, p. XVIII.

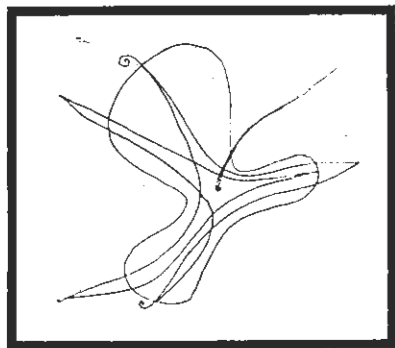
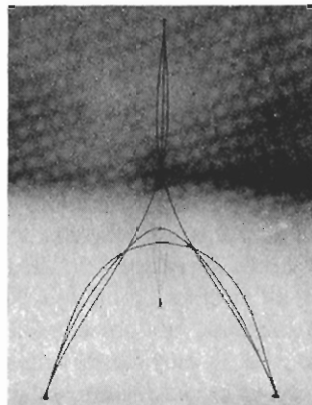
¹¹ B. Munari, *op. cit.*, p. 169.

¹² P. Klee, *op. cit.*, p. 169.

¹³ Ivi, pp. 168-69.

¹⁴ *Ibid.*

Flexy, 1968.



Paul Klee, *Studio dell'articolazione di un fiore con accentuazione dinamica.*

differenziata alla qualità, sono necessari gli stimoli: « Nella parola 'stimolato' sta l'intera premessa all'inizio di un'attività »¹⁵. Un processo di pensiero analogo ritroviamo in Munari, specie negli scritti dedicati all'attività pedagogica, come ora vedremo.

2. - Seguendo i presupposti precedentemente esaminati, Klee descrive la teoria soggettiva dello spazio, introduce il punto di vista vagante, parla di posizione mutevole; temi a cui dedica molte lezioni e molti disegni illustrativi.

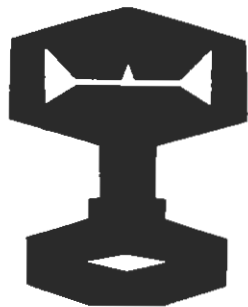
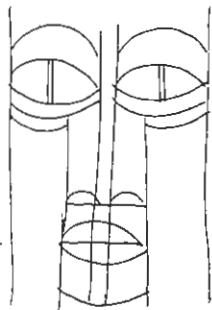
Munari osserva, e non banalmente, che il fiume è diverso se visto dalla barca o se visto dall'aereo: « ha anche la stessa forma che è pur sempre la stessa cosa, è sempre lo stesso fiume con due aspetti diversi ». La tecnologia — cioè uno dei fenomeni della realtà in movimento — ci permetterà di scoprire altri aspetti dello stesso fiume (e l'esempio del fiume non è casuale, come vedremo): « È probabile che fotografato con pellicola sensibile all'infrarosso ci darà altre immagini sue, oltre a quelle di quando ha sopra il sole o di quando è avvolto nel temporale ».

In definitiva, parallelamente al percorso kleeiano: « Più aspetti conosciamo della stessa cosa, più l'apprezziamo e meglio possiamo capire la realtà che un tempo ci appariva sotto un unico aspetto »¹⁶.

Tutto ciò ha in Munari un corollario: l'individuo deve essere sempre pronto « a modificare le proprie opinioni quando se ne presenta una più giusta », che — se è un metodo consigliato ai designers — è anche uno di quei « modelli di comportamento » di cui parla Argan riguardo a Klee.

¹⁵ Ivi, p. 93.

¹⁶ B. Munari, *Design e comunicazione visiva* cit., pp. 77-8.



Antenati, 1965.

Dall'assunzione di questa mobilità (« essere mobili come la grande natura », suggerisce Klee), nasce la convinzione che troviamo al sesto punto della regola che Munari ha elaborato riguardo alle tecniche di comunicazione visiva ai bambini: « Sesto: distruggere tutto e rifare... ». Il motivo è radicato nel pensiero e nell'opera del milanese, ed è analogo al « trascendere la meta » di Klee, ma reso operativo e relativizzato a un fine preciso: « La distruzione dell'opera collettiva, in questo particolare caso e periodo dell'infanzia, va intesa come un modo di non creare modelli da imitare, una non museificazione dell'opera, un non divismo dell'autore »¹⁷.

Non l'oggetto, dunque, ma è il modo che va conservato. L'interesse per il dinamismo, per il « tutto scorre », e la volontà antimuseificatrice provengono a Munari da echi futuristi, liberati però dal tono stentoreo e alleggeriti dalla sua personale ironia, che è anche il corrispettivo, didattico e divertente, del « distruggere tutto », è il « trascendere la meta », è lo stimolo che « mette in moto » la disposizione creatrice, è intervento nel mondo della quantità.

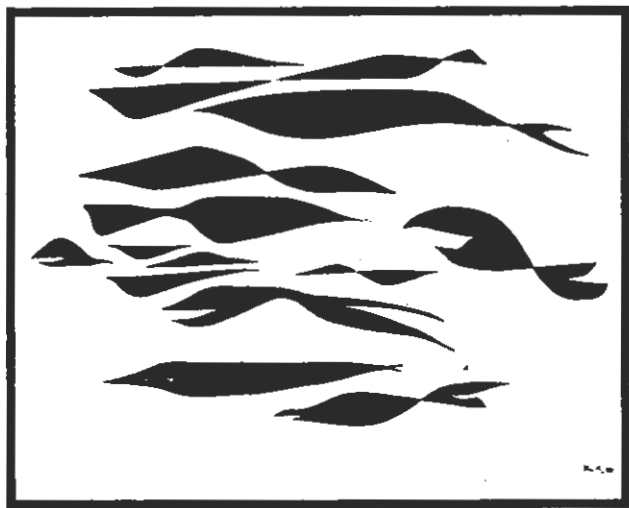
L'ironia è sempre, in Munari un invito ad andare oltre, ad ignorare l'ipotesi di un risultato finale: per questo è trasformazione, temporalità, quarta dimensione.

È sì un processo di « atomistica immaginativa » — come vuole Crispolti — ma non certo priva di « nessi sostanziali », anzi, è connaturata a ogni operazione munitaria, ne è il lato complementare.

Torniamo a Klee, che precisa:

Nella parola 'stimolato' sta l'intera premessa all'inizio di un'attività. La parola 'stimolato' indica la preistoria di un atto iniziale, la sua relazione con il passato, il suo legame con ciò che sta all'indietro [...] il premovimento dentro di noi, il movimento attivo, operante che da noi si comunica all'opera [...] ai contempla-

¹⁷ B. Munari, *Fantasia* cit., pp. 143-44.



Paul Klee, *Pesci*, 1926.

tori dell'opera stessa. Tali i momenti essenziali dell'interno processo creativo: pre-creazione, creazione vera e propria e post-creazione¹⁸.

Un circuito infinito, dove la moltitudine dei fenomeni è riscattata dall'artista grazie allo stimolo che lo porta a discernere la qualità tra « la ressa dei fenomeni quantitativi ». Klee intraprende un viaggio a ritroso che gli consente di « riconoscere quel che scorre al di sotto » del visibile, che lo porta dal « modello all'archetipo ».

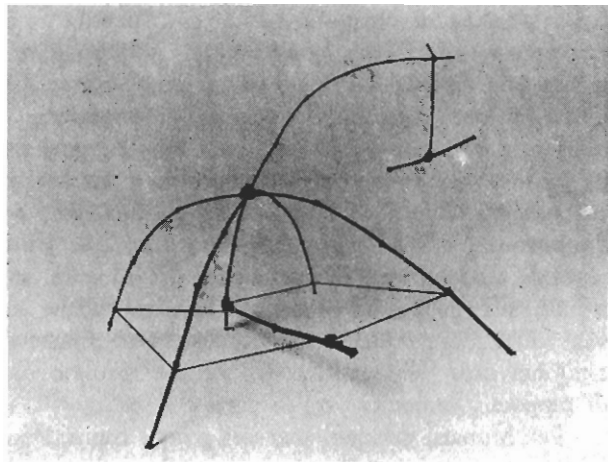
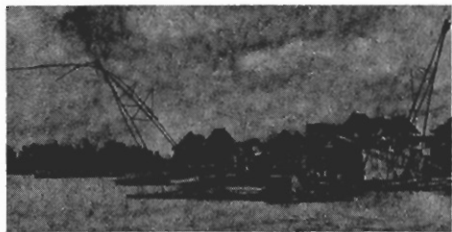
La teoria dell'informazione potrebbe considerare la ricerca kleeiana di ordine come un caso di « entropia decrescente », un *branch system*, cioè un ordine statisticamente improbabile. Un testo divulgativo della teoria dell'informazione ci suggerisce che « l'informazione di un messaggio è data dalla sua capacità di organizzarsi secondo un ordine particolare, sfuggendo quindi attraverso una sistemazione improbabile a quell'equiprobabilità, a quell'uniformità, a quel disordine elementare cui gli eventi naturali tenderebbero di preferenza »¹⁹. Munari, analogamente, afferma che gli artisti delle altre epoche « cercavano di rendere evidente un ordine (che si chiamava estetica) nel caos della natura. Un ordine regolato da leggi di rapporti 'armonici' tra le parti e il tutto »²⁰.

Per Munari, dunque, uno dei grandi compiri dell'arte è stato e rimane quello di tradurre in ordine umano il disordine elementare della natura. Dalla quantità, dal caos, dal disordine si arriva alla qualità, all'ordine (e, in Munari, all'essenziale), evitando schemi mentali e procedimenti razionali a priori, lasciando che uno 'stimolo' ci porti dal mondo dell'indeterminato a quello del determinato.

¹⁸ P. Klee, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962, p. 103.

²⁰ B. Munari, *Design e comunicazione visiva cit.*, p. 53.



Villaggio di pescatori nell'isola di Palawan (Filippine).

Modello di struttura in bambù per giardino, 1965.

3. - Raggiungere la qualità significa eliminare il disordine, ma significa anche arrivare ad un ordine che deve rimanere sempre *in fieri*, pena la cristallizzazione del « fare ». Il pericolo della « forma come riposo » viene evitato, sia da Klee che da Munari, con la meditazione sul mondo dell'organico.

Nel suo *Klee teorico*, P. Cherchi coglie l'atteggiamento che consente all'artista svizzero (e all'italiano) di operare una « similitudine della creatura »:

Si assumono certe forme piuttosto che altre, si sceglie di essere questo o quello, ma importante è che il divenire dell'essere esprima un consapevole compito di ordine. Tale ordine è poi, non occorre dirlo, la mediazione organica che l'artista realizza tra ordine naturale ed ordine artificiale²¹.

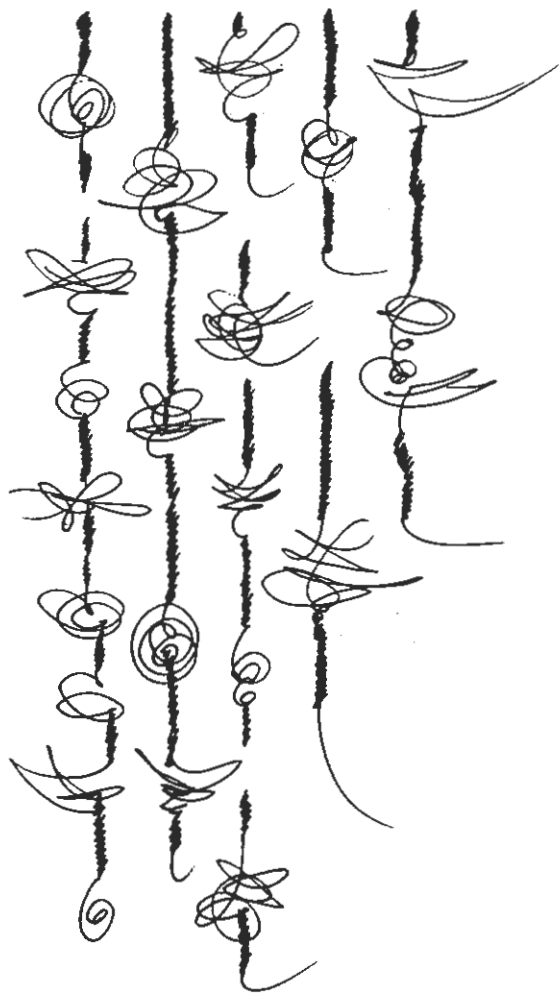
Non è certo casuale che, nei due artisti, sia identico l'interesse per le forme della natura, soprattutto per le forme di crescita. Basti osservare come coincida il modo — molteplice, razionale e produttivo — di indagare una foglia, di indicarne le strutture nascoste, di trovarci relazioni interne, di prospettarne un 'uso' creativo.

Afferma Klee: « Il dialogo con la natura resta, per l'artista, *conditio sine qua non*. L'artista è uomo, lui stesso è natura, frammento della natura nel dominio della natura »²².

Per i due artisti non esiste un unico punto di vista, tale da riprodurre l'idea dell'uomo orgogliosamente centro dell'universo, ma è di entrambi la convinzione che l'uomo sia invece « frammento della natura », immesso in un eterno movimento, in un caos di stimoli e forme indeterminate. Per Klee lo studio della natura è la ricerca

²¹ P. Cherchi, *Klee teorico*, De Donato, Bari 1978, p. 88.

²² P. Klee, *op. cit.*, p. 63.



Munari 1978

Scrittura illeggibile di un popolo sconosciuto, 1978.

dell'archetipo: si compie attraverso un viaggio a ritroso — grazie all'interiorizzazione visuale (*Verinnerlichung*) — arriva a « conclusioni intuitive », al « prelevamento dell'immagine allo stato puro ». Munari arriva all'archetipo, sotteso alla visione superficiale, perché si possa rigenerarlo, per ricostruirne la « coerenza formale » e giungere — con una trasposizione al mondo progettuale — a « una forma di naturalezza industriale ».

Fini diversi, forse: ma entrambi posseggono quella « mobilità lungo le vie naturali della creazione » che permette la riscoperta dell'« identità esistente tra l'ambito cosmico in cui si contestualizza l'oggetto e l'ambito psico-semanticamente entro il quale pensa e si muove l'artista »²³.

L'interpretazione della natura diventa, in Klee come in Munari, uno dei capisaldi delle rispettive didattiche. Lo svizzero suggerisce ai propri allievi: « Noi dobbiamo volere qualcosa di simile — una prima similitudine — a ciò che la natura crea: non qualcosa che voglia farle concorrenza, ma qualcosa che significhi: qui è come in natura »²⁴. Allo stesso modo l'italiano: « questa è l'imitazione della natura intesa in questo corso, imitazione dei sistemi costruttivi e non imitazione della forma finita »²⁵.

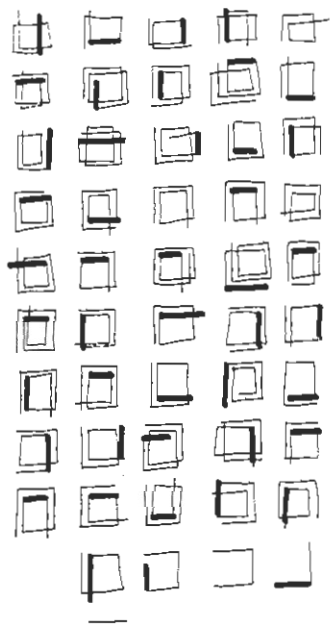
Il rapporto con la realtà, o comunque con l'accadere fenomenico, è un rapporto di partecipazione e non di antitesi e possiede quindi una notevole valenza educativa. Inoltre questo atteggiamento « annulla il radicale idealismo che fondava l'interiorità come categoria assoluta, e di fatto sopprime quell'iato tra l'artista e l'oggetto che sembrava derivare proprio dall'assolutismo dell'interiorità »²⁶.

²³ P. Cherchi, *op. cit.*, p. 210.

²⁴ P. Klee, *op. cit.*, p. 453.

²⁵ B. Munari, *Design e comunicazione visiva cit.*, pp. 50-1.

²⁶ P. Cherchi, *op. cit.*, p. 216.



MUNARI 1978

Scrittura illeggibile di un popolo
sconosciuto, 1978.

4. - Proviamo a riassumere, con il pensiero di Klee, le linee d'intervento di Munari attraverso i nodi dell'arte, della progettazione, della didattica e della natura: viviamo in un mondo che « nella sua forma presente [...] non è l'unico mondo possibile »²⁷ e del quale l'unica costante è la mutazione, dove non esistono l'inizio e la fine di un fenomeno ma il momento di passaggio dall'indeterminato al determinato.

L'estetica, l'arte — nel senso ampio del termine — hanno il compito di « porre ordine al movimento »²⁸, attraverso un processo di scarto alla norma — improbabile statisticamente (in quanto lo scarto è ordine, la norma disordine), un processo dalla quantità alla qualità che deve essere « similitudine alla creazione »²⁹, poiché l'uomo stesso è frammento della creazione. Tutto ciò evitando il pericolo del formalismo, che è « forma senza funzione »³⁰ — cioè senza struttura — ma creando la « forma vivente ». Si affrontano « problemi algebrici e geometrici, problemi meccanici » in quanto « rappresentano altrettanti momenti didattici lungo la strada che porta all'essenziale », cioè la funzione, contrapposta all'impressione:

S'impara a vedere dietro la facciata, ad afferrare le cose alla radice; s'impara a riconoscere quel che scorre al di sotto, s'apprende la preistoria del visibile, s'impara a scavare in profondità, a mettere a nudo, s'impara a motivare, s'impara ad analizzare³¹.

Ciò è possibile perché la natura — al di là delle apparenze — ha delle strutture precise, delle regole (delle coppie di opposti che si reggono a vicenda) e delle eccezioni: e così nell'arte « coltivando l'esatto abbiamo get-

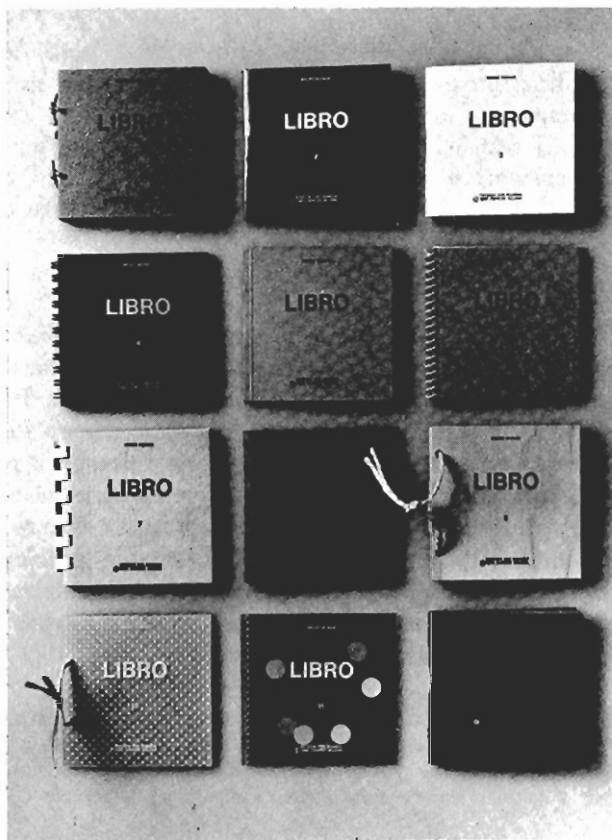
²⁷ P. Klee, *op. cit.*, p. 92.

²⁸ P. Klee, *Diari 1898-1915*, Milano 1960, p. 941.

²⁹ P. Klee, *Teoria cit.*, p. 71.

³⁰ Ivi, p. 60.

³¹ Ivi, p. 71.



Prelibri. Realizzati in cartone, PVC trasparente, panno spugna, friselina, cartoncino, legno, panno, carta patinata lucida, carta uso mano, 1979.

tato le fondamenta di una specifica scienza dell'arte »³² dove l'« irregolarità significa maggior libertà senza violazione della legge »³³. L'esistenza di leggi consente la possibilità d'insegnarle, ma la « genialità non la si può insegnare in quanto non è regola bensì eccezione »³⁴. E chiudiamo il filo delle citazioni con Munari, a proposito dell'insegnare: « È proprio la tecnica che si può insegnare [...] non l'arte. L'arte c'è o non c'è »³⁵.

È facile comprendere che il punto di contatto culturale tra Klee e l'italiano sia costituito dall'esperienza del Bauhaus. La scuola fondata da Gropius si era posta il compito di risolvere problemi come quelli della didattica, della progettazione e del rapporto arte-industria, della tecnologia; il problema insomma della socialità dell'arte.

Alla fine degli anni Venti, Munari — attivo nel gruppo del secondo futurismo milanese — ebbe modo di considerare la vicenda del Bauhaus, alla quale si è anzi rifatto, con i dovuti adeguamenti, quando si è trattato di delineare dei punti fermi nella professione di industrial designer. Il confronto tra l'insegnante del Bauhaus e l'artista italiano deve avere come sfondo l'esperienza della scuola di Dessau e come utilità di lettura — ai fini di una migliore conoscenza della cultura di Munari — la constatazione che l'autore delle « macchine inutili » legge Klee sempre in maniera operativa.

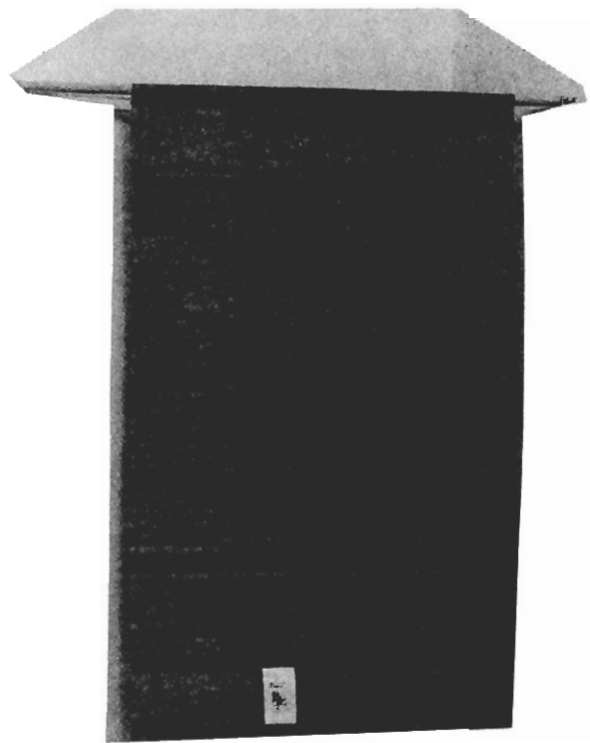
Anche la fantasia, ciò che pare irrazionale nella sua operatività, il fidare nella casualità, sono atteggiamenti funzionali: costituiscono lo scarto che l'artista oppone alla norma da lui stesso enunciata. Questi atteggiamenti corrispondono — in natura — agli elementi casuali (vento,

³² Ivi, p. 70.

³³ Ivi, p. 71.

³⁴ Ivi, p. 70.

³⁵ B. Munari, *Design e comunicazione visiva* cit., p. 10.



Olio di teak su canapa, 1980.

temporali, siccità) che condizionano la teorica perfezione della crescita organica. Quello di Munari non è insomma un gusto dell'eccezione alla regola, ma un'operazione complementare della nascita della regola produttiva.

5. - Il metodo e la teoria si risolvono in maniera molto diversa nei due artisti, tanto che le affinità si riducono al linearismo e al grafismo, e di conseguenza all'anti-monumentale, a una scelta di dimensioni limitate.

Ritroviamo toni kleeiani nelle immagini create da Munari nei libri per bambini; nella serie *Guardiamoci negli occhi* o in *Antenati* (ma all'interno di una ricerca sul viso umano che ha prodotto svariate soluzioni). Possiamo pensare al *Flexy* — in una qualunque delle posizioni che può assumere — come ad uno schizzo kleeiano tridimensionale.

Certo è che le affinità più interessanti le troviamo sul piano del metodo e di alcuni richiami culturali. La linea delle differenze è data invece dalla diversità delle esperienze storiche e culturali che hanno imposto all'italiano un adeguamento delle prospettive kleeiane (e del Bauhaus...). Basti pensare alla diversità di forza e carattere tra la scuola di Dessau e il MAC (che Munari contribuì a fondare nel 1948) che, attorno al 1953, si spinse ad aperture nei confronti dell'industrial design.

Ma la spia delle differenze tra Klee e Munari la rileviamo — su un piano che coinvolge complessivamente l'operare dell'artista — in due affermazioni sul rapporto del lavoro creativo con la vita: « Sappi apprezzare [...] questo vederti trasposto in un mondo che, svagandoti, ti dà forza per l'inevitabile ritorno al grigiore quotidiano »³⁶, afferma Klee, riproponendo l'arte come attività anche consolatrice, in antitesi alla quotidianità. Per Munari, invece, questa scissione è intollerabile, non ci devono essere « un mondo falso in cui vivere materialmente e un mondo ideale in cui rifugiarsi moralmente ».

E da qui le parabole divergono, dopo una coincidenza non superficiale, la cui osservazione ci ha consentito di tracciare le basi dell'operare munariano.

³⁶ P. Klee, *Teoria* cit., p. 80.