

## MUNARI E LE AVANGUARDIE: FUTURISMO E DADAISMO

1. - La prima opera di Munari passata alla storia è un dipinto del 1926, intitolato *Costruire* e tematicamente affine a *La città che sale* di Boccioni. La sua attività comincia dunque quando non è ancora ventenne; partecipa alla nascita del gruppo futurista milanese, che era anzi « animato dal giovanissimo Munari »<sup>1</sup>.

Il clima della sua formazione è quello del secondo futurismo, di cui Munari frequenta le maggiori personalità, Marinetti e Prampolini; conoscenza, quest'ultima, importante per il ventenne Munari soprattutto perché Prampolini è sempre impegnato a fare da *trait d'union* tra le avanguardie europee e quella italiana.

Munari partecipa attivamente alle iniziative del movimento: realizza copertine, illustra commedie e manifesti, progetta scenografie, come vedremo oltre. È presente, nel 1929, alla « Mostra di 33 pittori futuristi » organizzata alla milanese galleria Pesaro, mostra che il Sauvage definisce « la prima manifestazione collettiva di opposizione al futurismo, in seno al movimento stesso »<sup>2</sup>.

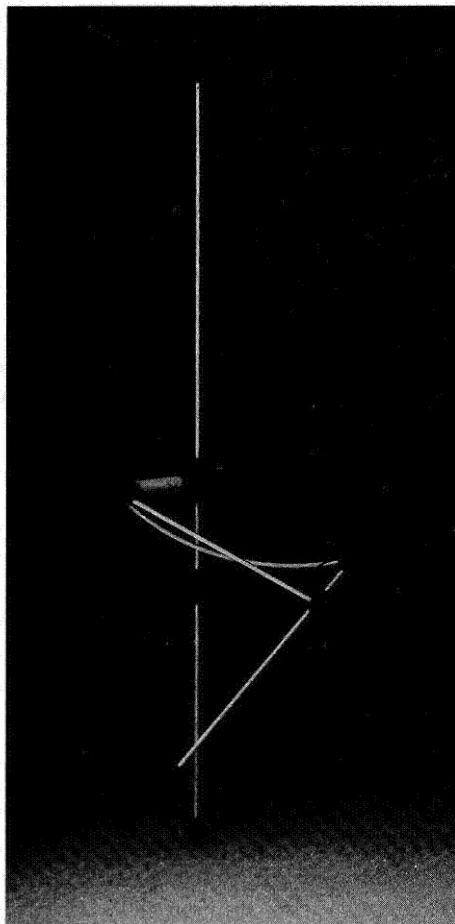
Nel 1930 costruisce una *Macchina aerea* — prototipo delle *Macchine inutili* — che « nessuno voleva esporre perché non era né pittura né scultura »<sup>3</sup>, e che andrà persa come quasi tutte le prime opere di Munari.

Nel 1933, sempre alla galleria Pesaro, Marinetti organizza una mostra (in omaggio a Boccioni) che com-

<sup>1</sup> E. Crispolti, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969, p. 421.

<sup>2</sup> T. Sauvage, *Pittura italiana del dopoguerra*, Schwarz, Milano 1957, p. 28.

<sup>3</sup> B. Munari, *Codice ovvio* cit., p. 6.



*Macchina aerea* (ricostruzione), 1930.

prende circa cinquecento opere e alla quale partecipano i più noti pittori futuristi di quegli anni: Prampolini, Dottori, Oriani, ecc.

Un anonimo recensore scrive:

Un artista che si serve di tutti gli espedienti possibili per accrescere di valori tattili i valori pittorici, associandoli in modi curiosi, è Munari, il quale con una sua figurazione intitolata, se ben ricordo, *Il mormorio della foresta*, applica dei piccoli rami d'albero risegati sulla superficie dipinta, e altrove, sconfinando interamente dalla pittura, inventa una sua *Macchina per contemplare*, composta di fiale e tubetti, e liquidi misteriosi. Stranezze, ma spesso divertenti, come la *Radioscopia dell'uomo moderno*: scheletro umano formato di legno e metallo, con un globo sospeso fra le costole. L'uomo che porta il mondo in sé<sup>4</sup>.

A giudicare dalla descrizione, si può osservare come Munari esuli già da temi strettamente futuristi, come del resto buona parte dell'aeropittura, l'ultima declinazione della pittura futurista, che risente di influenze surrealiste e metafisiche.

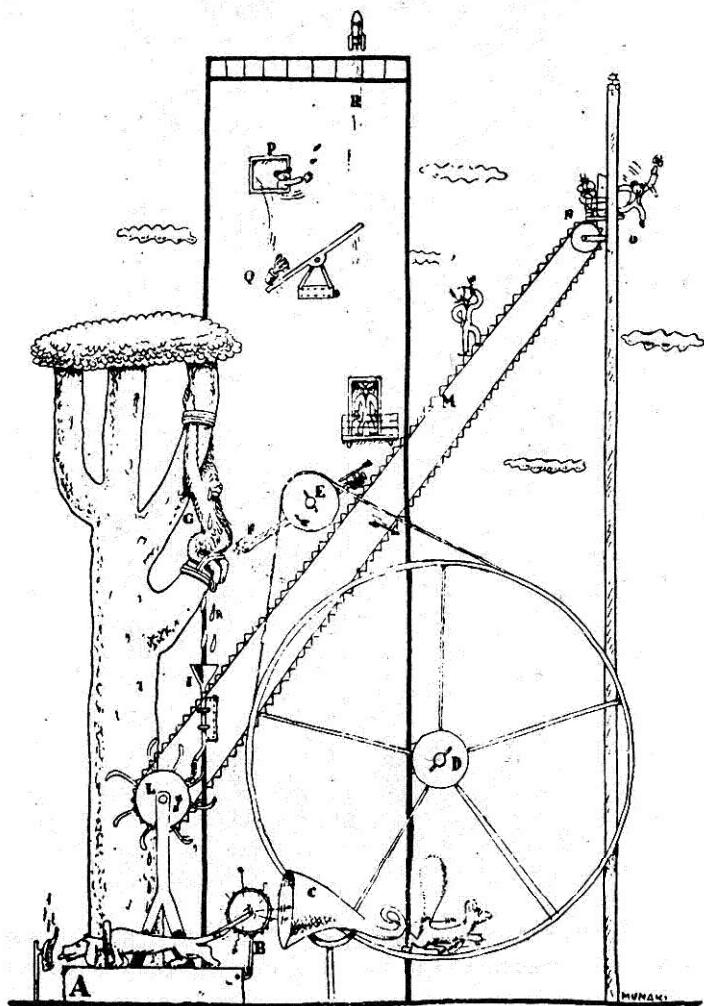
L'anno precedente il gruppo futurista milanese pubblica su « *Artecrazia* » il suo manifesto, firmato da Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini, Bot e Munari. Vi si legge, tra l'altro:

1) Abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive e plastiche cromatiche.  
2) Saper quindi distinguere i colori che vivono in noi nella nostra epoca [...] dai colori appartenenti ad altre epoche [...] che generano l'infezione pittorica e quindi la morte più o meno rapida dei complessi artistici<sup>5</sup>.

Si avverte quindi come il gruppo milanese ponga « con notevole chiarezza (e in questo si avverte senza dubbio la

<sup>4</sup> Nel catalogo *Bruno Munari* cit., p. 57.

<sup>5</sup> « *Artecrazia* », luglio 1932, cit. in E. Crispolti, *op. cit.*, p. 285.



Disegno umoristico per l'*Almanacco Bompiani*, 1932.

presenza determinante di Munari) il problema di un rinnovamento dei mezzi linguistici in vista di un'arte di pura visibilità, fondata sull'impiego di piani cromatici e sulla combinazione colore-materia»<sup>6</sup>.

Sempre del 1932 è il polimaterico *Avventura su cielo rosa*, dove è evidente l'interesse per la creazione di mondi da favola, «illusioni spaziali», ma sempre in modo che «l'emozione pura» sia resa con «elementi puri».

In quell'anno Munari sperimenta la tecnica dei fotogrammi proponendo «un'analogia poetica tra il meccanico e l'organico [...] tra il regno della tecnica e il regno della natura». Si può ipotizzare che da questa «giustapposizione in qualche misura ancora estrinseca ed illustrativa»<sup>7</sup> prenda avvio il processo che porterà Munari al concetto di «naturalità industriale», esaminato nel precedente capitolo.

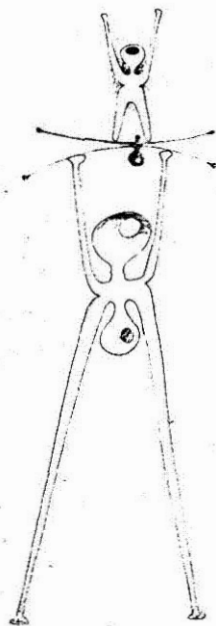
Il tema dell'analogia tra diverse realtà — notiamo per inciso — arriva a Munari, oltre che dal clima surrealista, da Marinetti (di cui l'artista milanese illustra spesso commedie e un manifesto), il quale già nel 1913 auspica «analogie profonde fra l'umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico»<sup>8</sup>.

Enrico Crispolti documenta un altro versante della ricerca che impegna, attorno al 1935, il giovane Munari, che ormai dimostra la sua disponibilità e versatilità nell'uso dei *media* più svariati: «Singolari foto tra surreali e 'comportamentistiche' [...] proposero Ricas e B. Munari, ambedue allora pittori in chiave neo-metafisica».

<sup>6</sup> F. Menna, *Munari e la coincidenza degli opposti* cit.

<sup>7</sup> «L'uccello-giocattolo meccanico che vola tra i rami degli alberi, piccole ruote dentate di orologi che navigano tra le nuvole come astri luminosi», F. Menna, art. cit.

<sup>8</sup> F. T. Marinetti, *Il teatro di varietà. Manifesto futurista*, 1913, cit. in M. Calvesi, *Le due avanguardie*, Laterza, Bari 1971, vol. I, p. 155.



A. 1937

Disegno, 1937.

Crispolti ci dà inoltre un'idea del fascio di influenze e convivenze che circolavano nell'area della pittura futurista legata al surrealismo:

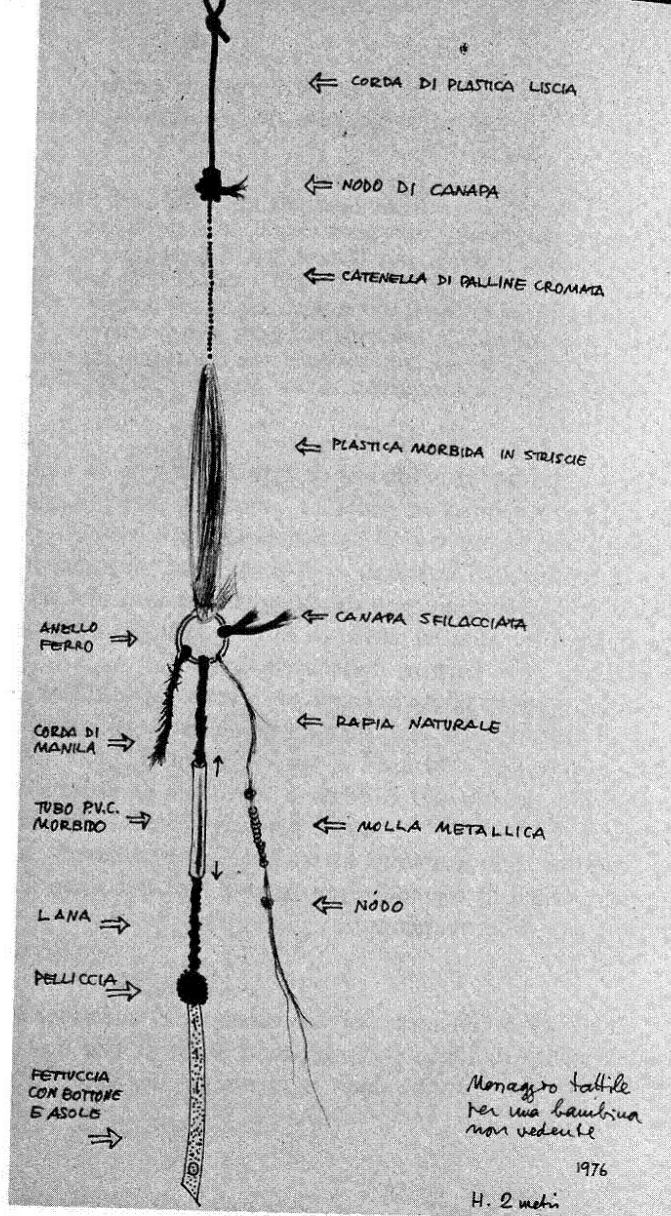
L'eredità metafisica giocò un ruolo predominante [...] ristabilendo dunque un rapporto ininterrotto tra il primo futurismo e le complesse mozioni culturali che l'hanno accompagnato, su fino al neo-plasticismo [...] del gruppo lombardo « astratto » [...]. E di qui, fra l'altro, il senso nuovo che possono acquistare, proprio come anello di congiunzione, la partenza tra naïve e neo-metafisica di Soldati o la partecipazione, per episodica che sia, comunque sempre accentuatamente neo-metafisica di un Munari o di un Ricas attorno al 1935<sup>9</sup>.

Il periodo che coincide con il primo decennio di attività di Bruno Munari si presenta quindi — per ciò che riguarda i settori più vivi della ricerca artistica italiana — ricco di motivazioni culturali e di scambi tra movimenti; periodo fluido nel quale uno spirito sperimentatore per natura, quale è Munari, ha modo di filtrare tutti gli « ismi » più avanzati della cultura italiana ed europea.

Proprio questo clima europeo — ristretto a pochi ambienti in un'Italia che respirava novecentismo e provincialità — permetterà a Munari di ritrovarsi tra chi, raccolto attorno alla galleria del Milione e a KN — il polemico libretto di Carlo Belli — aprirà definitivamente la strada alle ricerche rigorosamente astrattiste; gli permetterà la sperimentazione di tecniche eterodosse e l'assimilazione di motivi tipici delle avanguardie.

2. - Il punto di partenza del futurismo e del dadaismo è stato il rifiuto violento dei precedenti modi di fare arte: ma se, nella anti-poetica dada la negazione dell'arte è (o

<sup>9</sup> E. Crispolti, *op. cit.*, p. 272.



sembra) assoluta, nel futurismo sono presenti alcuni elementi di sviluppo dei modi di fare arte.

Munari comincia la sua attività quando al futurismo è succeduta una sua riedizione e il dadaismo ha lasciato il posto al surrealismo. I primi due movimenti hanno instaurato il « grado zero » della ricerca artistica contemporanea, i due successivi devono ripartire da quel grado e dalle indicazioni che da lì provenivano.

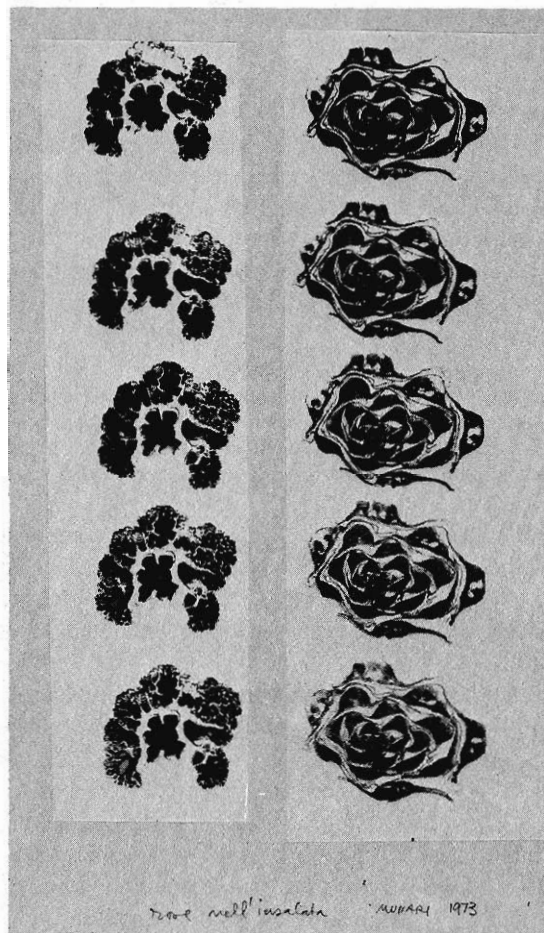
È indicativo, a questo proposito, che Munari — nelle divertenti *Fotocronache* del 1944 — così commenti il futurismo:

Il pittore futurista vuole dipingere il movimento dell'oggetto e non l'oggetto stesso [...]. Da questo momento l'oggetto, approfittando del movimento che gli ha imposto il futurismo, parte e non lo rivedrete mai più, sotto forma verista, nei quadri moderni<sup>10</sup>.

Possiamo, schematizzando un po', affermare che Munari pratici i polimerici — assieme a « oggetti surrealisti » — dal 1926 al 1932; ricerche sui fotogrammi, « macchine inutili » e dipinti astratti dal 1932-33 sino al 1943-44.

Questo significa che in Munari la « scomparsa dell'oggetto » — cioè l'eliminazione della funzione narrativa del quadro — ha inizio con la partecipazione al secondo futurismo e si consuma con la seguente esperienza « astratta ». Dal dopoguerra, gli interessi del milanese tendono decisamente al design, tramite anche l'esperienza concretista: arriva così, dal rifiuto dell'arte « verista », narrativa, al rifiuto dell'arte *tout-court*, come attività privilegiata. In un certo senso il ciclo si chiude, perché Munari ritorna ad accentuare un tipo di rifiuto dell'arte di ascendenza

<sup>10</sup> B. Munari, *Codice ovvio* cit., p. 32.



*Rose nell'insalata, 1973.*

futurista, corretto da un senso ironico che non poteva che provenire dall'esperienza dada<sup>11</sup>.

Vediamo in che misura l'artista milanese abbia assunto e rielaborato personalmente questo tema: intanto dalla contestazione dell'idea di « Grande arte » deriva anche il rifiuto delle gerarchie di categorie e l'esigenza del loro rapporto immediato con la vita. Il discorso è iniziato con l'uso programmatico di materie umili ed ha avuto il proseguimento negli anni con la pratica di più attività sino agli interessi attuali, rivolti allo sviluppo della creatività nei bambini attraverso procedimenti di visual design.

Rifiutare anche perentoriamente l'arte — come Munari sembra a volte fare — è un modo, certo traumatico, di indicare altre vie, di rifiutare la sacralità dell'oggetto artistico e il solipsismo della ricerca individuale. Tutto ciò lo porta a negare il concetto di avanguardia:

Le avanguardie artistiche avevano un senso attorno agli anni Trenta, ma oggi parlare di avanguardie in senso oggettivo non ha nessun significato, e se lo ha, lo ha per i soliti pochi iniziati, tutto un modo di pensare e di fare tipico delle avanguardie non serve più oggi; la stessa parola di origine futurista-fascista evoca ardittezza romantica. Oggi invece si fa della ricerca visiva<sup>12</sup>.

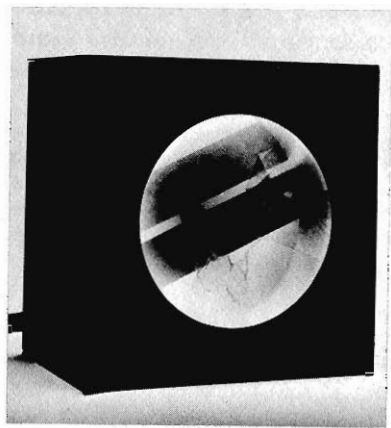
L'artista deve quindi essere « un operatore vivente della nostra epoca »<sup>13</sup>. Ricordiamo il proposito del '32: « Saper quindi distinguere i colori che vivono in noi nella nostra epoca ».

Possiamo, prima di continuare a esaminare la trasfor-

<sup>11</sup> A questo proposito ricordiamo che molti temi futuristi trapassano, anche se cambiati di segno, nel dadaismo: afferma pertinentemente Calvesi che il futurismo « diventò dadaistico con dada ».

<sup>12</sup> B. Munari, *Design e comunicazione visiva* cit., pp. 26-7.

<sup>13</sup> B. Munari, *Artista e designer* cit., p. 10.



*Polariscop*. Oggetto cinetico per la scomposizione della luce mediante la rotazione di un filtro polarizzante. Ottiene colori puri, 1952.

mazione di temi delle avanguardie nell'opera di Munari, azzardare un altro schema che illustri — grosso modo — la posizione di questi tra quelle: il progetto di fondo è una « ricostruzione futurista dell'universo », passata attraverso una leggerissima ironia dadaista e piegata in senso progettuale dalla meditazione sull'esperienza del Bauhaus.

3. - Il futurismo si alimenta del culto del futuro e del progresso, che poi « coincide più estesamente con il culto del non sperimentato e dell'ignoto »<sup>14</sup>.

Munari rigenera questo tema, non cercando l'ignoto nelle macchine del futuro (l'aeroplano futurista) o in altri miti d'epoca, ma rivolgendo lo sguardo alle cose quotidiane.

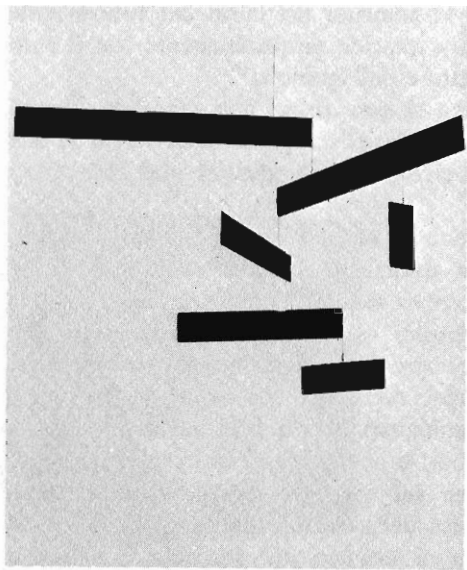
Queste ritengono in sé forme, o possibilità di forme, celate alla visione abituale e che una ricerca visiva può scoprire o far nascere *ex novo*. È il senso straniante — nell'accezione di Sklovskij — del metodo munariano, proveniente dalla sua formazione; senso sempre presente nelle avanguardie storiche, ma quasi mai in questa desinenza « ovvia »: il rinvenimento della regola nascosta nell'organico, le sue eccezioni, la possibilità di una creazione nuova.

Il suo teorema sul quadrato è quasi l'enunciazione concettuale e ironica della sua sperimentazione: « Il quadrato costruito su di un lato del quadrato è uguale al quadrato costruito su qualunque altro lato »<sup>15</sup>. Può mostrare, seguendo questa via, che nell'insalata si nasconde la forma di una rosa, o che attraverso un pezzo di cellophane è possibile vedere i colori della luce.

<sup>14</sup> M. Calvesi, *Le due avanguardie* cit., vol. I, p. 161.

<sup>15</sup> B. Munari, *Codice ovvio* cit., p. 5.





*Macchina inutile.*

4. - Abbiamo già visto come Munari si lasci guidare spesso dal caso, dall'automatismo, come ad esempio nelle *Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*. Esaminiamone il procedimento:

Si prendono alcuni pezzi di carta nera, colorata, da pacchi [...] qualunque cosa a caso; uno di questi lo si rompe in due o tre pezzi e li si lascia cadere sopra un foglio di carta da disegno. Lo stesso si faccia con un altro pezzo di carta diverso. Gli oggetti (i frammenti) così caduti sul foglio assumeranno una posizione casuale. Si controlla questa disposizione e, dopo lunga osservazione, può darsi che ci sia qualcosa da spostare, ma non per una ragione logica, secondo una regola, bensì secondo « la regola del caso », come dice Hans Arp. Bisogna 'sentire' qualcosa che ci « fa muovere la mano ».

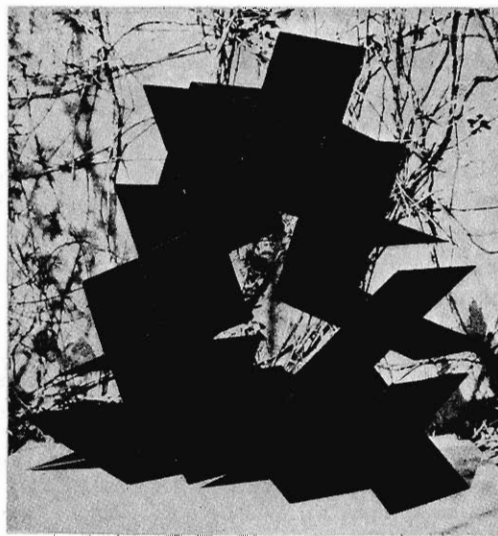
Sin qui siamo in pieno clima dada: ma se il caso viene seguito ed esaltato, viene anche compiuto; Munari conclude queste operazioni di collage impiegando inusuali metodi, da design surrealista, che rimandano al consiglio kleeiano, cioè « che la figurazione proceda dall'interno »:

Bene, fatti questi eventuali spostamenti, si comincia a collegare i vari pezzi. Per fare ciò occorre osservare l'andamento dei contorni dei frammenti e la struttura interna; se un frammento è strappato ha un contorno diverso da un frammento tagliato e allora i collegamenti fra frammenti strappati seguiranno la forma dello strappo e quelli fra frammenti tagliati saranno rettilinei. La carta da musica ha le righe del pentagramma e le note che, si suppone, si comporteranno come fili di una stoffa strappata, ma rigidi<sup>16</sup>.

Ancora una volta, è evidente che le linee d'intervento dell'artista sono la personalizzazione di motivi presenti nei movimenti d'avanguardia: la poetica del casuale meditata tra il futurismo e dada; nuovamente Marinetti — nel 1912 — osserva: « Ogni spirito creatore ha potuto con-

<sup>16</sup> B. Munari, *Arte come mestiere* cit., pp. 232-35.





*Struttura continua*, elementi metallici a incastro combinabili in vari modi, 1961.

statare, durante il lavoro di creazione, che i fenomeni intuitivi si fondevano con i fenomeni dell'intelligenza logica »<sup>17</sup>. Poetica del casuale compiuta dall'esigenza progettuale, proveniente dalle ricerche strutturali al Bauhaus.

Nel 1914 i futuristi Corra e Settimelli invitano a « combinare degli organismi con dei pezzi di legno, tela, carta, piume e inchiostro, i quali lasciati cadere da una torre alta 37 metri e 3 centimetri, descrivono cadendo a terra una certa linea più o meno rara »<sup>18</sup>. Eliminando la cerebralità che la proposta comporta, rimane il massimo di casualità, cioè il dada propositivo.

Marcel Duchamp accoglie la proposta, ma la rovescia di senso, creando il suo metro: tra l'assurdo di Corra e Settimelli e quello di Duchamp c'è infatti differenza, in quanto per il francese il puro assurdo « è l'astensione da ogni volontà fattiva: il contrario del caso-energia del futurismo »<sup>19</sup>.

Nel 1969, a Como — in occasione della manifestazione « Campo urbano » — Bruno Munari lascia cadere dall'alto di una torre (con la collaborazione del pubblico presente) alcune « Forme rivelatrici d'aria ». Riportiamo per esteso le « istruzioni per l'uso »<sup>20</sup>:

istruzione per l'uso di forme rivelatrici  
da lanciare dall'alto di una torre

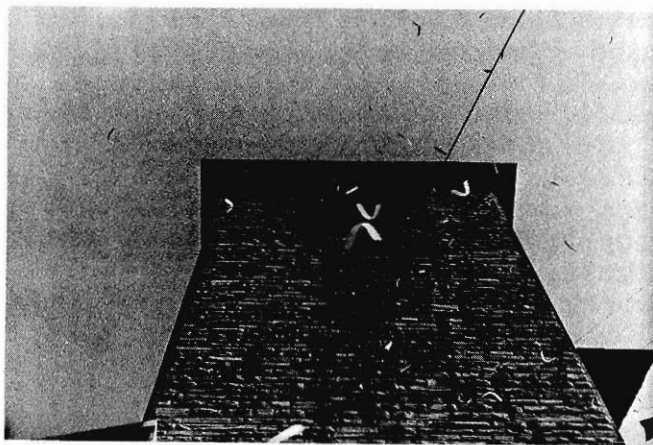
A - Una striscia rettangolare di carta da disegno  
di cm. 3 x 30, leggermente curvata  
nel senso della lunghezza

<sup>17</sup> F. T. Marinetti, *Supplemento al Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), cit. in M. Calvesi, *L'arte moderna*, Fabbri ed., vol. V, p. 230.

<sup>18</sup> B. Corradini e E. Settimelli, *Pesi, misure e prezzi del genio artistico* (1914), cit. in M. Calvesi, *Le due avanguardie* cit., vol. I, p. 161.

<sup>19</sup> M. Calvesi, *L'arte moderna* cit., vol. V, p. 232.

<sup>20</sup> B. Munari, *Codice ovvio* cit., p. 108.



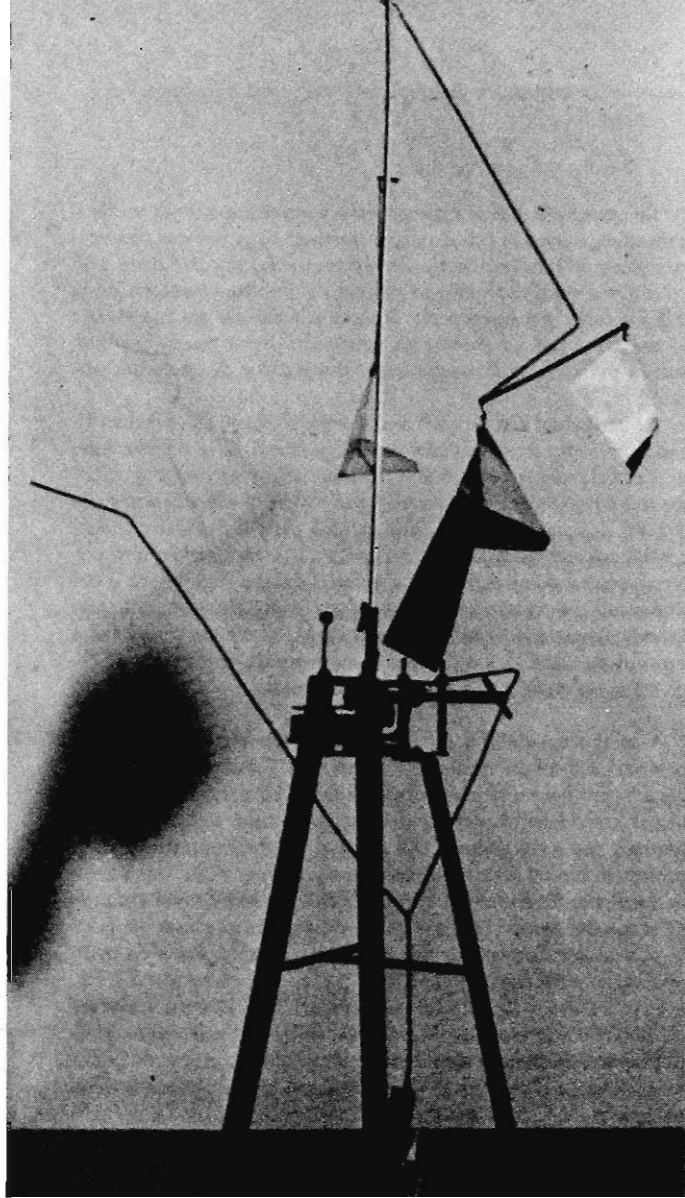
*Aria*, 1969.

può essere appoggiata sull'aria ma subito si capovolge  
e ruota come se fosse infilata  
in un asse longitudinale  
creando un volume virtuale  
determinato dal movimento dell'aria in quel momento  
e dalla forma della striscia di carta  
che si sposta nell'aria, sale, si allontana  
scende dolcemente.

- B - Un triangolo rettangolo di carta da disegno  
della misura di cm.  $9 \times 18 \times 20,2$   
appoggiato sull'aria si muove disordinatamente  
durante la caduta.  
Il suo peso non è ugualmente distribuito sull'aria  
e si crea un asse di ribaltamento  
che imprime a questa forma un movimento  
irregolare ma costante.
- C - Un quadrato di carta da disegno  
di cm. 13 di lato  
piegato verso l'alto, secondo le diagonali  
e piegato verso il basso secondo le perpendicolari medie  
dà una forma di piramide capovolta  
a base stellare a quattro punte.  
Questa forma scende rapida e verticale come una pietra.
- D - Chiunque può fare questo esperimento  
la carta da disegno è dal cartolaio  
le forbici ci sono le istruzioni pure  
anche le mani, provate.
- E - Provate anche a fare altre forme.
- F - Ancora (poiché le precedenti non andavano bene).
- G - Queste sì.

Questa proposta ci permette di vedere riuniti quasi tutti gli elementi del mondo munariano: e non per caso l'operazione si intitola *Far vedere l'aria*.

Se il punto di partenza è il caso-energia dei futuristi, questo attraversa le unità di misura duchampiane e arriva a mostrare, con estrema leggerezza, un equilibrio raggiunto, la saggezza del e nel caso; l'operazione unisce l'aspetto



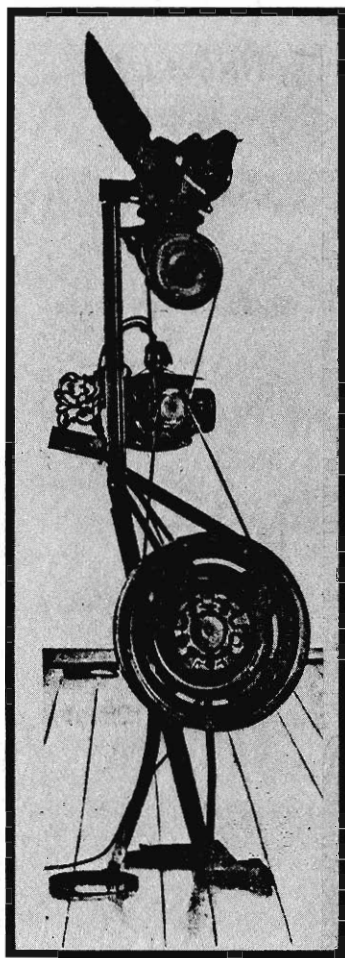
*Aritmia meccanica*, 1951.

ludico, il fare e ri-fare collettivo, un design semplice e ironico, precisi rimandi culturali, l'uso di materie umili e l'indicazione di aspetti nascosti nel quotidiano.

Come in Duchamp, l'idea iniziale è accidentale, ma da questa deriva un lavoro accuratamente pianificato che in entrambi segue — e non può essere altrimenti — una logica interna: ma Munari ha mentalità da designer e prosegue la sua indagine diversamente dal metafisico Duchamp. È in entrambi la convivenza strutturale tra una sottilissima ironia e una serissima ricerca: la differenza risiede nella ricerca della regola, da una parte (la temporalità e conseguenzialità di Munari); nella ricerca del gioco dall'altra (l'atemporalità di Duchamp)<sup>21</sup>.

Pensiamo a comuni assunti paradossali: la « fisica divertente » o « da viaggio » del francese e il « lato termico della geometria » — certo non euclidea — dell'italiano; ma la prima è solo parafrasi ironica delle regole della fisica « seria », e fa riferimento a un altro mondo di segni — la seconda rimane invece all'interno delle regole del suo campo di segni, pur sconvolgendole. Non è comunque un caso che entrambi propongano una propria topologia, che è per definizione la « geometria su un foglio di gomma », e che nasce dall'idea che non vi siano corpi rigidi, per cui ogni cosa può mutare in grandezza, forma e posizione.

<sup>21</sup> Esistono punti di contatto non superficiali tra l'artista francese e l'italiano — oltre a quelli già presi in esame — come la desacralizzazione dell'oggetto artistico e le ricerche di ambiguità nel linguaggio. Ricordiamo alcuni *Disturbi semantici* (1968) di Munari: *Il nullatenente non era nemmeno sottufficiale*; *Un passero saltellava tra i merli del castello, nel cantiere vicino una gru lentamente girò e poi andò via* (in *Codice ovvio* cit., pp. 106-7); e alcuni di Duchamp-Rose Selavy: *Orchidee fixe* o *Un mot de reine: des maux de reins*. È diverso il tipo di procedimento: ricerca di ambiguità polisemiche in Munari, di omonimia fonica in Duchamp, ma è identico il fine di straniamento e rilevazione di ambiguità.



Jean Tinguely, *Samurai*, scultura mobile, 1963.

Gli *Esercizi di topologia sperimentale* si collegano del resto alle altre operazioni munariane; il tema del casuale sin qui esaminato secondo derivazioni assunte dall'avanguardia si riconnette al sistema d'intervento nel fenomenico tipico dell'artista milanese:

In natura troviamo strutture continue di vari tipi [...] / può essere interessante cercare di capire / questo aspetto della natura / come si formano queste strutture / come crescono come si deformano / poiché una componente casuale non ancora ben identificata / modifica queste strutture mentre si formano<sup>22</sup>.

È la premessa alla costruzione delle *Strutture continue*, costituite da moduli e modificabili a piacere. Se quindi la sua « topologia sperimentale » sembrava essere operazione gratuita, concettuale, le *Strutture continue* sono un risultato concreto del tema del casuale, che è poi — più ampiamente — il tema della trasformazione casuale e quindi dell'uso della categoria temporale.

5. - Il tema più noto del futurismo è certo quello della macchina<sup>23</sup>, di cui il dadaismo dà versioni ironizzanti e corrosive: pensiamo alle macchine di Picabia e soprattutto, ancora, a Duchamp.

Argan sottolinea due temi dell'artista francese:

Primo, lo scetticismo e l'ironia radicali, per cui rifiuta di vedere nella tecnologia industriale una 'rivoluzione' destinata a mutare la faccia del mondo [...]. Secondo: la tecnologia industriale,

<sup>22</sup> B. Munari, *Codice ovvio* cit., p. 76.

<sup>23</sup> B. Munari disegnerà e pubblicherà nel 1942 le sue *Macchine umoristiche* che sembrano un adattamento comico di quelle, già ironiche, di Picabia: e si ispira a Rube Goldberg, famoso caricaturista americano, collaboratore della rivista « New York Dada », pubblicata nel 1920 a New York proprio a cura di Duchamp.

malgrado il suo apparente razionalismo, realizza di fatto gli impulsi inconsci, i desideri inespressi della società<sup>24</sup>.

Munari medita queste posizioni estreme e ne trae una posizione interessante, che darà i suoi frutti soprattutto nel dopoguerra: accetta il mondo della macchina e della tecnologia « ma introduce, di fatto, in questa sua adesione fervente un elemento di distrazione nei confronti della funzionalità pura, in modo da porre l'accento sulla componente di una libera e gioiosa contemplazione-fruizione dell'oggetto »<sup>25</sup>.

Le ricerche di *Aritmia meccanica* sono del 1951, e sono « legate a energie [...] che si sprigionano da meccanismi a funzionamento regolare ritmico » e che servono a mantenere

l'andamento meccanico regolare, scaricando fuori dalla macchina l'energia eccessiva. Nelle mie ricerche di aritmia invece, cercai di far agire questa energia che si potrebbe dire casuale favorendo movimenti aritmici [...] così da rendere meno regolare il funzionamento di una macchina specialmente se il suo funzionamento è assolutamente inutile e improduttivo<sup>26</sup>.

Per far muovere le sue macchine Munari sfrutta sia energie 'naturali' (acqua, aria, vento) — e in questo caso il funzionamento è quasi sempre casuale — che energie meccaniche o elettriche, usate sia per un funzionamento regolare che per un funzionamento irregolare. È certo che le varie desinenze in cui si coniuga l'uso della macchina ne ha fatto sì un continuatore di assunti futuristi e dada, ma anche un precursore di varie tendenze più recenti: arte cinetica a parte, Munari afferma in un'intervista che Jean Tinguely si è mosso proprio dalle sue

<sup>24</sup> G. C. Argan, *L'arte moderna 1770-1970* cit., pp. 529-30.

<sup>25</sup> F. Menna, *art. cit.*

<sup>26</sup> B. Munari, *Codice ovvio* cit., p. 50.

*Aritmie* per la creazione delle sue « macchinette ». Del resto queste ricerche hanno la loro prima teorizzazione — in Munari — nel 1938, e precisamente nel *Manifesto del macchinismo*, dove tra l'altro si dice che gli artisti devono imparare a conoscere le macchine e a « distrarle facendole funzionare in modo irregolare ».

È abbastanza singolare leggere frasi simili a quest'ultima in uno dei teorici della Internazionale Situazionista, Pinot-Gallizio, il quale — nel 1959 — asseriva che « bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, anti-economico, artistico, per creare una nuova società anti-economica ma poetica, magica, artistica »<sup>27</sup>.

Quello che ci preme sottolineare non sono comunque precedenze cronologiche — vere o presunte —; ma la ricchezza di ispirazioni originali che Munari ha indagato nel corso del suo operare e che riecheggiano qua e là nella geografia dell'arte contemporanea.

Per concludere, potremmo affermare con Menna che l'artista milanese mantiene

un atteggiamento in cui il fervore esclusivo dei futuristi appare come alleggerito da una componente ludica che sembra derivare dalla astratta ironia metafisica di Duchamp: tra il tutto positivo dei primi e la negazione estrema del secondo, Munari cerca infatti di stabilire un nuovo equilibrio, in cui le opposte tendenze siano assunte assieme, ma liberate dalle loro caratterizzazioni estreme e avvicinate in un nuovo rapporto dialettico di accettazione e ironia, di serietà e di gioco, di 'positivo e negativo'<sup>28</sup>.

In sostanza, dopo l'esperienza futurista, Munari assimila la lezione di Duchamp ma la proietta, rovesciandola, in un'operatività che equilibra dinamicamente razionale e irrazionale.

<sup>27</sup> Pinot-Gallizio, *Manifesto della pittura industriale. Per un'arte unitaria applicabile* (1959), cit. in AA.VV., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, Il Mulino, Bologna 1979, p. 75.

<sup>28</sup> F. Menna, *art. cit.*