

1. - Abbiamo visto come la partecipazione di Munari al secondo futurismo gli abbia permesso molte aperture culturali: queste non si esauriscono nell'originale sintesi di alcuni temi futuristi e dadaisti, ma arrivano sino all'incontro con l'astrazione neoplastica.

In quegli anni avviene uno scambio di esperienze e un echeggiare di temi tra futurismo e prime ricerche astratte di natura geometrica — il cosiddetto « astrattismo lombardo » — proprio come succede tra il movimento di Marinetti e Prampolini e la metafisica e il surrealismo.

Nella chiusa atmosfera dell'autarchia economica e culturale era logico che le poche tendenze italiane a carattere europeo lavorassero comunemente in direzione di un'apertura della cultura italiana.

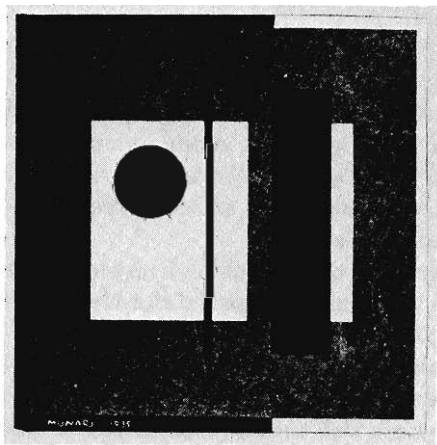
Sono gli anni in cui esce a Milano *KN*, il libretto di Carlo Belli che diventa quasi un manifesto degli astrattisti che si ritrovano attorno alla Galleria del Milione. Ricorda Munari:

Intorno agli anni Trenta si aprì, a Milano, davanti all'Accademia di Belle Arti di Brera, una piccola galleria che ha avuto una grande importanza culturale perché faceva conoscere, in quei tempi oscuri, quelli che oggi sono considerati i grandi maestri dell'arte moderna. Tutti i giovani artisti di allora facevano centro in questa galleria per poter conoscere e studiare Kandinsky, Klee, Mondrian e altri artisti d'avanguardia¹.

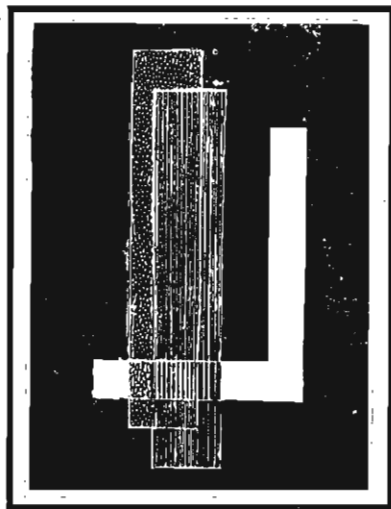
A questo proposito lo stesso Belli ricorda che « attorno al Milione circolavano in quegli anni 1928-1938, pur senza sentirsene impegnati, figure come Nizzoli e Munari »².

¹ B. Munari, *Artista e designer* cit., p. 58.

² C. Belli, *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, Scheiwiller, Milano 1978.



Anche la cornice, 1935.



Laszlo Moholy-Nagy, *Incisione su legno*, 1923.

È interessante notare che — secondo lo stesso Munari — il motivo del non « sentirsi impegnati » direttamente nel gruppo degli astrattisti, era dovuto al fatto che sia lui che Nizzoli puntassero già da allora più sul design che sulla pittura.

Nel libro di Belli troviamo affermazioni volte a liberare la pittura da preoccupazioni narrative:

Arte non è espressione di stati d'animo, non è interpretazione di una realtà visiva; non è traduzione, non è illustrazione, non è cronaca. Meno ancora può essere espressione di impressioni. [...] Quando il pittore fa il quadro della natura nega ineluttabilmente la natura del quadro³.

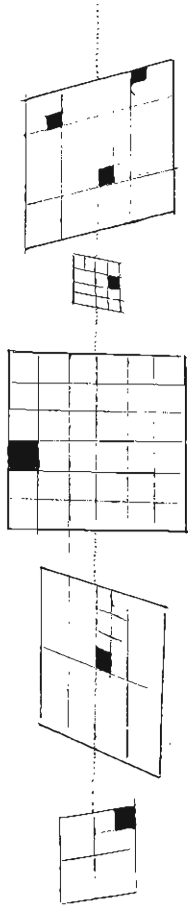
10 anni più tardi, in uno dei suoi *Teoremi sull'arte* — brevi poesie gnomiche — Munari afferma, con versi che imitano motivi Zen (è il tema della « natura inventata »):

L'usignolo canta
l'albero fiorisce
gli uccelli non imitano il gorgoglio dei ruscelli
gli alberi non imitano le nuvole
ma l'uomo
nelle sue manifestazioni artistiche
deve proprio imitare qualcosa?
l'usignolo canta
l'albero fiorisce
l'uomo inventa armonie
di suoni
di colori
di forme
di movimenti⁴.

Il libro di Belli rappresentò certo un punto importante nella formazione 'astratta' di Munari, e sarebbe

³ C. Belli, *KN*, Milano 1935, nuova ed. Scheiwiller, Milano 1972, pp. 32-4.

⁴ B. Munari, *Teoremi sull'arte*, Scheiwiller, Milano 1961.



Disegno per *Macchina inutile invisibile*,
plastica trasparente incolore con quadrati
rossi, 1948.

interessante verificare consensi e dissensi tra i due: ne verrebbe fuori probabilmente la sintesi della differente parabola compiuta dagli astrattisti rispetto all' 'anomalo' Munari. Ci limitiamo a riportare un passo da *KN*, svolto sotto forma di dialogo:

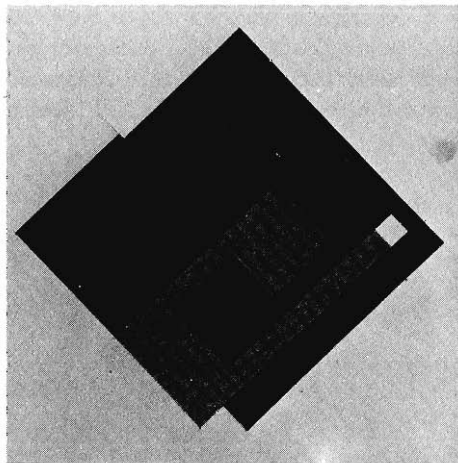
- Levo il soggetto del quadro — dicevo.
- Rimarrà l'oggetto.
- No, voglio levare anche quello.
- E che ti resta?
- Pensai. — La cornice — dissi con stizza.
- E il quadro?
- Il quadro è la cornice.

Ossia: « La forma è la forma [...] senza nessun altro significato »⁵.

Munari assume largamente questa posizione, ma sa evitarne il potenziale pericolo di « ipostasi formale », proprio in quell'anno 1935, con un dipinto che è soprattutto una dichiarazione di poetica: *Anche la cornice*. L'annessione della cornice — l'elemento che separa sia materialmente che simbolicamente il quadro dalla fluidità fenomenica — al quadro equivale alla distruzione della sua funzione separatrice: se il disporre linee, forme, colori su una tela, il fare pittura, è operazione « alta », quella distruzione è da un lato desacralizzante (e quindi autoironica) e dall'altro lato è necessaria per immettere l'arte nel « flusso fenomenologico » dell'esistenza, perché diventi una attività verificabile.

Nel 1935 è già nota in Italia l'attività dei principali artisti razionalisti, come è dimostrato da questo dipinto: all'ironia concettuale dell'inserimento della cornice si unisce infatti l'essenzialità della ricerca pittorica. Come in

⁵ C. Belli, *KN* cit., p. 179.



Positivo-Negativo, 1950.

Albers o in Moholy-Nagy, *Anche la cornice* realizza uno spazio plastico integrale, concreto, dove tutto concorre a realizzare un'ambiguità percettiva per l'effetto di profondità-emergenza che ottiene « una animazione di spessori e di tensioni che non sono più opposte tra loro ma contigue, continue, che si rimandano, implicano, alterano a vicenda in irrequietezza, come il tutto nella sua fragranza fenomenologica, colta in punti diversi »⁶.

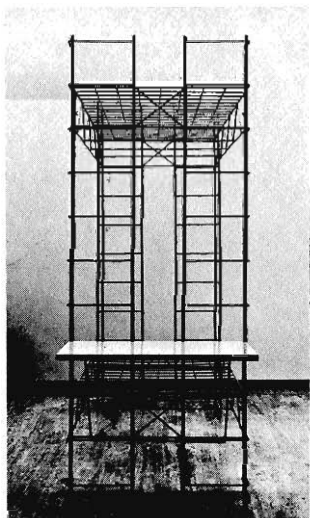
Del resto, la prima personale di Munari risaliva a due anni prima; aveva presentato le *Macchine inutili*, in cui lo spazio plastico si avvale anche del movimento, che ne arricchisce la complessità e l'autonomia di linguaggio.

La serie delle *Macchine inutili* è l'esperienza dell'artista milanese emblematica del suo modo di operare e concepire l'arte; infatti, funzionano come il suo mondo, formano un sistema nel quale l'eliminazione di un elemento provoca la rottura dell'equilibrio delicatissimo, ottenuto bilanciando gli elementi in rapporti armonici tra loro; negano la fissità e la cornice, possono richiedere l'intervento del fruitore consentendogli una verifica; non rappresentano nulla eccetto se stesse e lo spazio che creano attraverso il loro pacifico moto; non producono niente, eccetto piacere estetico; si possono fare in serie (rifare: Munari rivela il procedimento); possono funzionalmente ritornare alla bidimensionalità e allo spazio minimo di partenza, ottenuto con un modulo: proprio loro che avevano negato le due dimensioni del quadro.

Con le sue macchine, afferma Ballo, « Munari ha reso aereo in Italia il ritmo plastico »⁷ e si è inserito — demitizzandola e rinnovandola — nella storia dell'arte con-

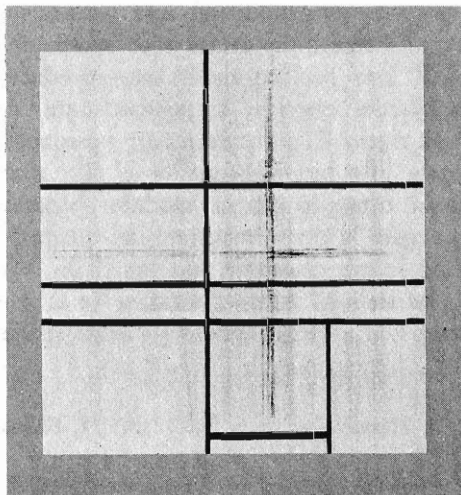
⁶ P. Fossati, *Design in Italia 1945-75*, Einaudi, Torino 1975, p. 85.

⁷ Ballo, *La linea dell'arte italiana*, Mediterranea, Roma 1964, p. 44.



Abitacolo, 1971.

L'ortogonalità nasce da esigenze funzionali nel design di Munari e da esigenze strutturali nei quadri di Mondrian.



Piet Mondrian, *Composizione* (incompiuta), 1936-44.

temporanea. Munari stesso racconta la genesi delle *Macchine*:

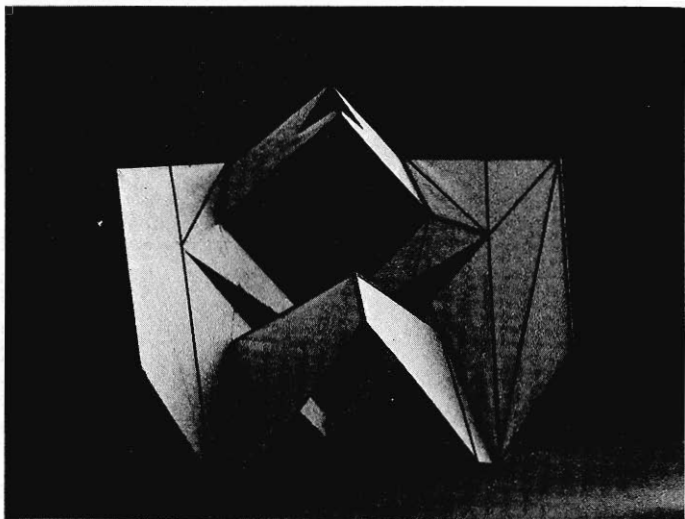
Nel 1933 si dipingevano in Italia i primi quadri astratti che altro non erano che forme geometriche o spazi colorati senza alcun riferimento con la natura esteriore [...]. Personalmente pensavo che, invece che dipingere quadrati o triangoli o altre forme geometriche dentro l'atmosfera ancora verista (si pensi a Kandinsky) di un quadro, sarebbe stato interessante liberare le forme astratte dalla staticità del dipinto e sospenderle in aria, collegate tra loro in modo che vivessero con noi nel nostro ambiente, sensibili all'atmosfera vera della realtà [...]. Non so se Calder partì dallo stesso principio, fatto sta che ci trovammo assieme a confermare un passaggio dell'arte figurativa da due, o tre, dimensioni alla quarta dimensione: il tempo⁸.

2. - Munari poteva trovare punti di contatto con l'astrazione neoplastica — oltre che nell'ambiente del Milione — anche nel clima del secondo futurismo. Il maggior esponente di questo movimento, Enrico Prampolini, ancora una volta fa da tramite tra l'Italia e le esperienze europee. Secondo Courthion « Prampolini allai être en quelque sorte le pont, entre le Futurism et les théories de Mondrian »⁹. Ed è l'artista olandese ad avere fondamentale importanza per la formazione di Munari. Mondrian ha in comune col futurismo la critica alla staticità cubista e quindi la componente ritmico-dinamica che « riaffiora nitidamente nell'estremo messaggio del "Victory boogie woogie" »¹⁰. Probabilmente le affinità si fermano qui, come potrebbe dimostrare questo brano scritto da Mondrian nel 1921:

⁸ B. Munari, *Arte come mestiere* cit., pp. 10-1.

⁹ Cit. in M. Calvesi, *Le due avanguardie* cit., vol. I, p. 147.

¹⁰ Ivi, p. 146.



Sculptura da viaggio, 1958.

Una decina d'anni fa Marinetti proclamò l'esigenza della velocità. Ci meravigliamo però che i futuristi italiani non abbiano applicato con ogni loro energia, né nella pittura né nella musica, questa verità dell'idea di velocità, che ha la sua espressione plastica nella linea retta. La velocità assoluta esprime nel tempo ciò che nello spazio si rivela come « linea retta »¹¹.

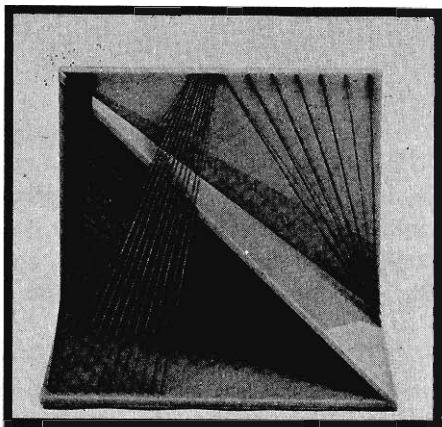
È questo rigore nella ricerca dell'autonomia linguistica che interessa il giovane Munari: una delle vie che lo porta alle *Macchine inutili* e ad *Anche la cornice*, dove le prime esprimevano, anche, la critica all'indecisione futurista riguardo il passaggio dalla rappresentazione del movimento al movimento puro; il secondo nasceva dall'esigenza di abbandonare il peso di un'interpretazione legata a motivi non strettamente analitici del quadro.

Non a caso Munari riconosce in Mondrian l'artista che arriva per primo « al colore ed alla forma che esprimono solo se stessi ». Un concetto dell'olandese interessa moltissimo l'artista italiano: « L'equilibrio dinamico è l'unificazione di forme od elementi formali attraverso un'opposizione continua »¹². Per questo la cifra formale di Mondrian che più ha colpito Munari è la rigorosa strutturazione ortogonale dello spazio, trasferita nel campo del design: tutti gli oggetti di Munari realizzano, nella sintesi — e nell'opposizione — di verticale e orizzontale, un'equazione spazio-oggetto, dove non c'è rimando ad altro che all'oggetto stesso ed alle sue funzioni.

La scelta dell'ortogonalità — in Mondrian — risponde all'osservazione contenuta in un suo scritto del 1917: « Nel naturale possiamo scoprire che ogni rapporto è dominato da un rapporto primordiale: quello degli estremi opposti [...] attraverso una dualità di posizioni ortogo-

¹¹ P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1975, p. 172.

¹² Ivi, p. 394.



Giacomo Balla, scultura in legno, cartone e fili (ricostruzione), 1914 (Roma, Galleria dell'Obelisco).

nali tra di loro »¹³. Da qui ricaviamo che strutturalità dell'operare artistico e concezione del mondo non si sovrappongono ma coincidono: dove il momento della riflessione filosofica trova quelle convergenze col pensiero Zen che abbiamo ritrovato anche in Klee e Munari.

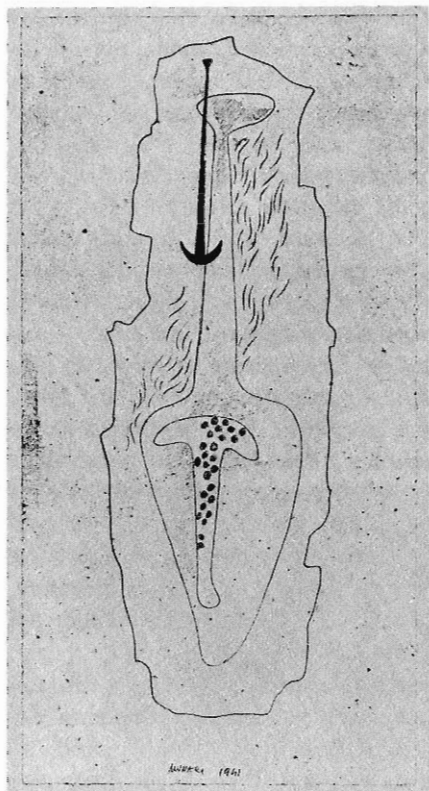
Mondrian ha avuto certo grande importanza nella formazione antiromantica del milanese, soprattutto sul piano strategico della funzione dell'arte, piano generato anche « dalla consapevolezza storica delle disarmonie del presente e dalla volontà critica di eliminarle »¹⁴. Questa volontà indica nella riconciliazione uomo-ambiente la finalità — necessariamente utopistica — dell'operare artistico, in una direzione che tende alla « scomparsa graduale del tragico », che è disarmonia e squilibrio. E se Mondrian ha seguito questa via grazie alla rigorosa ricerca sul piano delle strutture linguistiche, Munari ha proseguito in quella direzione arrivando — direi conseguentemente — alla progettazione, operando affinché « la vita stessa spinga l'arte nel precipizio » perché solo allora « l'arte si trasformerà, si realizzerà dapprima nel nostro ambiente tangibile, poi nella società »¹⁵.

Munari traduce lucidamente, all'interno della situazione italiana degli anni Trenta e sino alla ripartenza del dopoguerra, le posizioni di Mondrian e del De Stijl, legate ad una temperie culturale durante la quale il compito urgente era quello di partire dal « grado zero » raggiunto dalla decostruzione del linguaggio artistico, per creare *ex novo* sia una concreta autonomia di quel linguaggio (svincolandolo definitivamente dalle ultime remore referenzialiste del cubismo e del futurismo), sia una diversa figura dell'artista, che dovrà legare il problema visivo al problema sociale: compiti ancora più difficili vista l'emergen-

¹³ Ivi, p. 32.

¹⁴ F. Menna, Introduzione a Mondrian, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ P. Mondrian, *op. cit.*, p. 269.



Disegno, 1941.

za di settori nuovi (almeno apparentemente) nel territorio dell'arte occidentale e che andranno ad occupare l'ambito eterogeneo — nella pratica e nella teoria — dell'industrial design.

La progettazione, in Munari, risponde alle istanze morali dell'artista olandese, ma queste istanze in Mondrian sono già pratica visuale, e non risoluzioni a priori. Perciò, la battaglia combattuta da Mondrian contro il « barocco moderno » — l'espressionismo — è tradotta dal milanese nella ricerca del massimo di purezza e sobrietà dell'oggetto: questo è perciò autosufficiente e autosignificante, si inserisce nell'asse della concatenazione, sintagmatico: si presenta e non rappresenta, è intransitivo perché progettato secondo regole interne. Si può affermare che sia un « concetto tridimensionale », poiché è un luogo fisico comprensivo anche del metodo, cioè del « fare ».

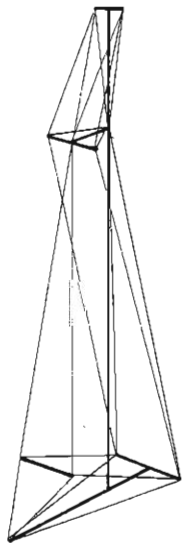
L'eccesso di espressione è un fenomeno di ridondanza in assenza di rumore di fondo, perciò inutile alla comunicazione del messaggio (alla fruizione dell'oggetto): per questo Munari parte spesso da qualcosa da correggere, da sfronciare, da ridurre all'essenzialità, sino a raggiungere il miesiano « less is more »:

Togliere invece di aggiungere: questa regola va intesa nel senso di arrivare ad una semplificazione, eliminando il superfluo per realizzare l'oggetto essenziale, tale che più semplice di così non si possa fare ¹⁶.

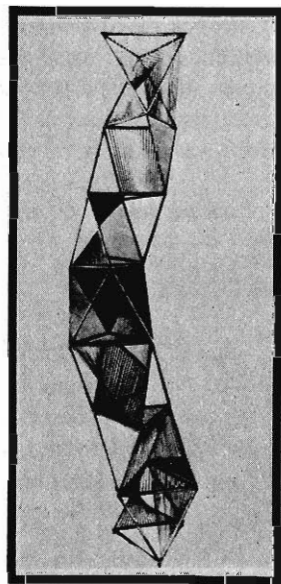
Per il maestro olandese — e il neoplasticismo in generale — il problema è quello di « ricostruire e rettificare il processo della percezione; correggere le storture di una falsa educazione visiva che a sua volta riflette la stortura di una falsa educazione morale » ¹⁷; problema ricorrente

¹⁶ B. Munari, *Arte come mestiere* cit., p. 131.

¹⁷ G. C. Argan, *Studi e note*, Bocca, Roma 1955, p. 165.



Struttura, 1947.



Max Bill, Costruzione in ottone, 1938-39.

in tutti gli scritti di Munari e nella sua attività, che già attorno al 1933-34 sembra aver assimilato senza traumi ciò che di vitale era nel secondo futurismo, rivolgendosi verso la cesura operata da Mondrian nella teoria e pratica artistica.

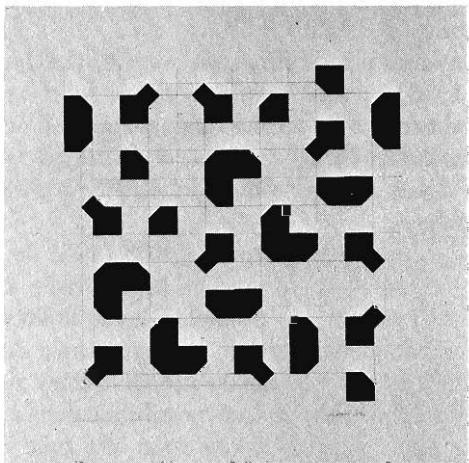
3. - Tre artisti europei, tutti a varie riprese emigrati negli USA, sono alla base delle rigorose ricerche di percezione visiva che Munari inizia a compiere, come abbiamo visto, attorno al 1935.

Se pensiamo alle *Sculture da viaggio*, che Munari realizza nel 1958, è facile accorgersi che le fonti sono — oltre naturalmente alla tecnica giapponese dell'origami — da una parte i 'giochi' di Balla, dall'altra gli esercizi didattici di Josef Albers, come Moholy-Nagy giovane maestro al Bauhaus.

La stessa serie dei *Positivi-Negativi* (1951) e in genere l'attività 'astratta' di Munari si avvale delle esperienze che Albers persegue sul problema della densità spaziale e della profondità del dipinto, indagato come campo percettivo. Al Bauhaus l'insegnamento di Albers riguarda le proprietà dei materiali, le loro possibilità di massima modificazione ed uso, principi che sono alla base della progettazione munariana.

« [Il fotogramma] vuol dire scrivere con la luce, farla parlare con il rapporto costante dei neri più profondi e dei bianchi più luminosi e con le modulazioni di passaggio sui grigi [...] è la concretizzazione dei fenomeni della luce »¹⁸, afferma Moholy-Nagy, sperimentatore dei problemi della luce e del movimento: se Munari trova nei futuristi l'interesse per la luce è tramite le ricerche dell'ungherese che

¹⁸ Sybil Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy la sperimentazione totale*, trad. it., Longanesi, Milano 1975, p. 38.



Relazioni tra le forme di Peano, 1974.

arriva alle sue *Proiezioni a luce polarizzata* (1952), che si lasciano alle spalle l'esperienza — ancora legata al surrealismo — dei fotogrammi del '32.

Il punto di partenza comune ai due è il rifiuto dell'astrattismo « lirico » di Kandinsky, che l'ungherese definisce un « mondo sottomarino »¹⁹ e l'italiano « nature morte di oggetti irriconoscibili naviganti in un'atmosfera vaga che faceva da sfondo »²⁰. Il problema è insomma quello dello sfondo, risolto da Moholy con i *Dipinti trasparenti* del 1921 e da Munari con le *macchine inutili*, anche se c'è da notare — riguardo a questo punto — che sul piano della strutturazione del quadro si stabilisce una linea che parte dall'astrattismo « con sfondo » di Kandinsky, arriva alla soluzione di Moholy da una parte ed all'uso del vetro con Duchamp (che notava come « la trasparenza del vetro è importante perché dà un effetto di profondità anziché quel noioso senso di fondo dei quadri »²¹). Munari segue invece la via indicata da Mondrian, cioè la totale valenza strutturale del quadro, dove — afferma Kepes — « nessun elemento può vivere solo »²².

L'attività didattica, la speranza progettuale, l'interesse per il cinetismo sono altri punti comuni all'italiano e all'ungherese: Munari sottoscriverebbe certo un brano come questo che asserisce che « l'analfabeta del futuro non sarà soltanto l'uomo incapace di maneggiare una macchina da presa, ma anche l'uomo che ignora i concetti di colore e di spazio »²³.

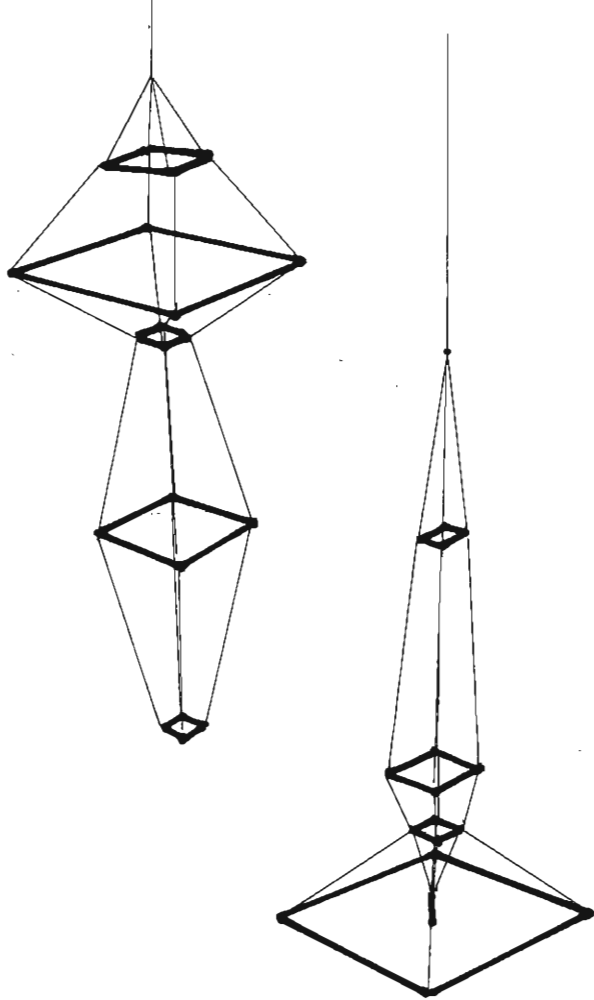
¹⁹ Ivi, p. 32.

²⁰ B. Munari, *Design e comunicazione visiva* cit., p. 25.

²¹ Cit. in A. Schwarz, *La sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*, Einaudi, Torino 1974, p. 152.

²² G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari 1976, p. 128.

²³ Cit. in Sybil Moholy-Nagy, *op. cit.*, p. 141.



Filipeš, strutture deformabili in acciaio e nylon, 1950.

Moholy chiamerà presso il New Bauhaus, la scuola che fonda a Chicago nel 1937, il connazionale Gyorgy Kepes, il quale pubblica nel 1944 un libro fondamentale per chi si occupa di ricerca visiva: *Language of vision*, tradotto in Italia nel 1971. Questo libro è una vera e propria « grammatica e sintassi della visione », scritta da un esperto visual designer, valido artista, analizzatore dei problemi della luce.

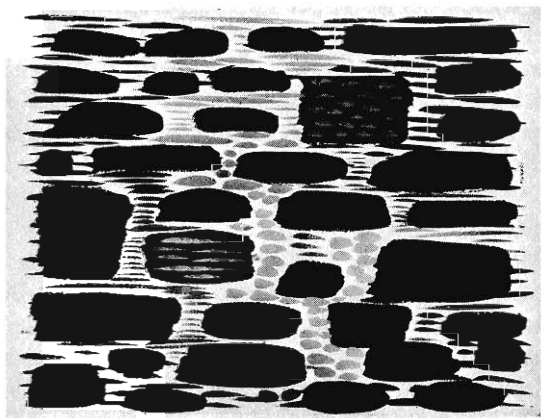
La lettura del libro, per quel che ci riguarda, potrebbe costituire una valida introduzione o perlomeno un accostamento utilissimo all'opera di Munari: « Vedere non è solo orientarsi sul piano fisico ma anche su quello umano. Il caos è insopportabile per l'uomo nella sua vita emotiva e intellettuale quanto nella sua esistenza biologica »²⁴.

4. - Matrici culturali analoghe a quelle di Munari sono presenti anche nell'opera del suo coetaneo Max Bill. Ricordiamo che lo svizzero fu allievo del Bauhaus, poté meditare l'opera di Klee e quindi rivolgersi decisamente verso una cultura neoplastica (per il tramite di Vantongerloo), per divenire poi uno dei più coerenti indagatori dell'arte concreta.

La *Combinatoria programmata* di Bill, il suo approccio matematico all'arte, sono una delle vie che portano Munari ad esperienze come le *Proposte cromatiche della curva di Peano* (1972) e all'arte programmata, che aveva le sue radici nell'originale concezione della macchina resa disponibile a funzioni e situazioni nuove e impreviste.

Bill entrò in contatto, dal dopoguerra, con i fondatori del Movimento arte concreta (Mac) — cioè Soldati, Dorflès, Monnet e Munari — contatto che diede i primi frutti con l'organizzazione, nel 1947 a Milano, di una

²⁴ G. Kepes, *op. cit.*, p. 18.



Arcipelago, tempera, 1947.

grande rassegna di arte concreta. È da notare che assieme a Bill arrivò in Italia anche il suo connazionale Max Huber: i due indicheranno la via per una razionalizzazione della grafica in Italia, un settore nel quale Munari operava da anni.

Sia Bill che Munari « davanti al dilemma — oggi inevitabile — di esprimere il momento della crisi o quello della costruzione »²⁵, scelgono la seconda soluzione, scelta maturata consapevolmente in un periodo tragico per l'Europa, il dopoguerra.

Bill opera con piena fiducia nella scultura e nella pittura; Munari con maggior leggerezza e ironia e con strumenti più grafici che non plastici. Altro carattere comune è l'interesse per la topologia, che porta Bill a forme plastiche più monumentali di quelle munariane; ancora, il deciso rifiuto dello styling, cioè una sorta di cosmesi del design (e si trovano in entrambi caustiche considerazioni sullo stile aerodinamico, tipico caso di styling); l'attenzione ai rapporti forma-funzione e alla componente psicologica nell'attività progettuale.

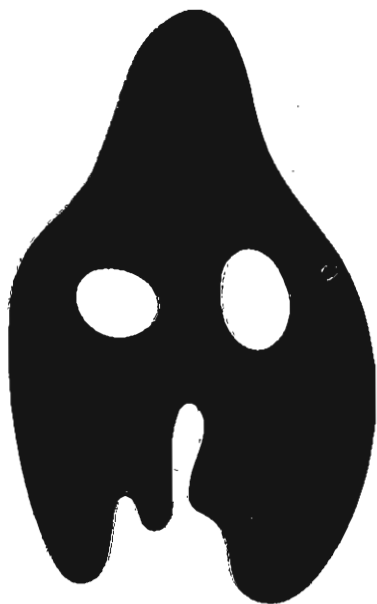
Sin qua si avverte come una delle caratteristiche di Munari agisca anche nei momenti di maggior impegno: l'adesione massima al « momento della costruzione » — cioè l'impegno progettuale negli anni Cinquanta-Settanta circa — ha richiesto anche il massimo di ironia, necessaria a fargli superare indenne l'attuale stagnazione (momentanea o meno) nei campi del design e dell'arte programmata.

Questo perché un ultimo punto di contatto tra i due, storicamente il più pregnante, sta in una comune battaglia persa da entrambi: infatti la *gute form*, il *good design* — nato come dissenso nei confronti dello styling e delle

²⁵ T. Maldonado, nel catalogo *Max Bill*, Università di Parma 1977, p. 33.



Ommaggio ad Arp; disegno, 1948.



Hans Arp, Uomo-bottiglia, 1928.

scelte industriali del dopoguerra — viene completamente assunto dal neocapitalismo, mettendo in evidenza, afferma Maldonado, « il reale limite del dissenso della *gute form* »²⁶.

Munari esce dall'*impasse* affievolendo l'attività di designer — per ciò che riguarda la produzione di oggetti, intendiamo — dalla fine degli anni Sessanta, dopo che l'inizio del decennio aveva alimentato le speranze di *boom* artistico oltretutto economico.

Libri come *Artista e designer* (1971) sembrano oggi, più che testi di divulgazione delle tesi munariane sul design, la testimonianza di una battaglia perduta, anche se forse non definitivamente.

Munari, benché definito anomalo o isolato perché non facilmente catalogabile, è un artista ricco di collegamenti con l'arte contemporanea e ha partecipato a momenti importanti della cultura di questi ultimi cinquant'anni.

Si può dire che Munari sia sopravvissuto a tutti i movimenti e periodi artistici ai quali ha partecipato, perché ne ha filtrato le motivazioni più valide, con una costante riduzione (operata attraverso l'ironia) di assunti teorici che pone l'accento sull'operatività quotidiana, liberata da aspettative messianiche di rinnovamento totale ma anche dal ripiegamento nell'individualità vista come monodimensionale.

Ha insomma prelevato da diverse linee dell'arte, quella 'funzionalista' (Bauhaus, Mondrian, Moholy-Nagy, Bill); quella 'dadaista' (Duchamp, Arp); il metodo di Klee; la nascita futurista, ma da futurista 'critico'; come si vede, nessun inquadramento possibile, nessuna ricerca predominante ma solo periodi dove si eleva un tasso d'interesse e di ricerca in un campo più che in un altro.

²⁶ T. Maldonado, *Disegno industriale: un riesame*, Feltrinelli; Milano, p. 80.