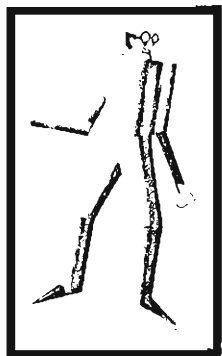
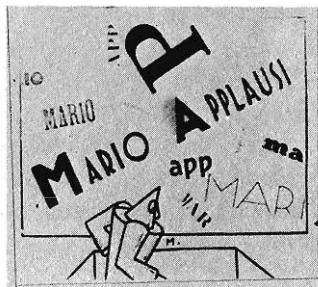


Copertina per *Anime sceneggiate* di Pino Masnata, 1930.



Ivo Pannaggi, costume per *L'angoscia delle macchine* di Ruggero Vasari, 1926.



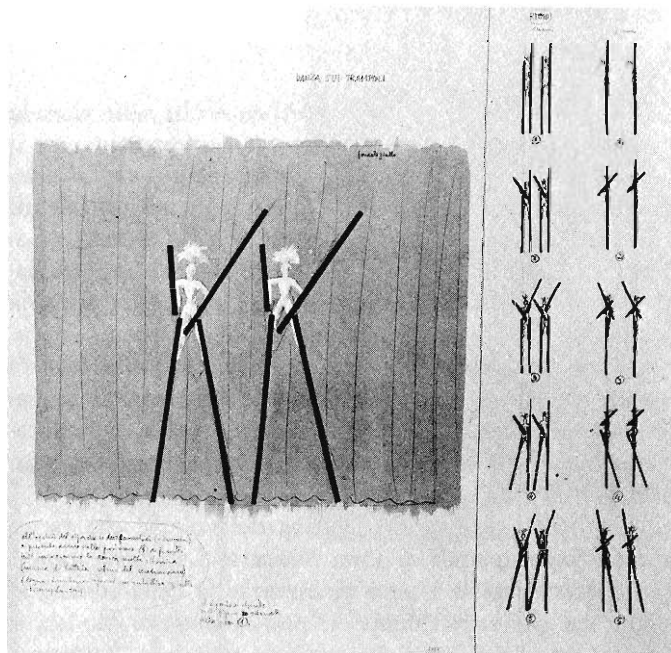
Disegno per *Il suggeritore nudo* di F. T. Marinetti, 1929.

1. - Come buona parte degli artisti coinvolti nelle vicende futuriste, Bruno Munari viene presto a contatto con il mondo dello spettacolo. Prepara, ventiduenne, alcuni disegni per *Il suggeritore nudo* — un soggetto teatrale di Marinetti — che vennero riprodotti nella rivista « Comœdia », appunto nel 1929. Tra le illustrazioni troviamo — oltre al ricordo degli automi nati dalla fantasia 'meccanica' di Depero o Pannaggi (e di questi si tengano presenti i costumi per *L'angoscia delle macchine* di Vasari, del 1926) — una tavola che ha elementi di parolibertà, ma già piegata all'interesse per la comunicazione grafica pubblicitaria, campo nel quale sarà esperto operatore il Munari più maturo.

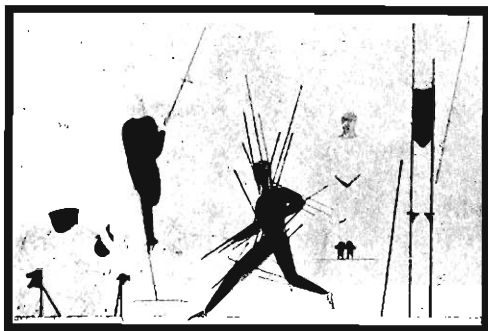
Nel 1930 disegna la copertina del volume che raccoglie tre pezzi teatrali di Pino Masnata, *Le anime sceneggiate*: è evidente la ricerca di essenzialità della comunicazione, ma allo stesso tempo si può notare che Munari si muove sin d'ora verso indagini in direzione 'astratta' — che culmineranno in *Anche la cornice*, del 1935 — come dimostra l'interesse per la reversibilità percettiva tra piani cromatici, sempre nel rispetto assoluto per una limpida comunicazione visiva.

Al 1935 risalgono i primi progetti di interventi scenici munariani. Il primo ipotizza un balletto che rimanda a Oskar Schlemmer, maestro del Bauhaus: i danzatori avrebbero dovuto far uso di trampoli, in modo da stabilire, con movimenti 'meccanici', un rapporto interno tra l'uomo e lo spazio. Come afferma lo stesso Schlemmer (che ebbe comunque punti di contatto importanti con i futuristi¹). « L'uomo naturale si configura in relazione allo

¹ Cfr. a questo proposito Giorgio Pellegrini, *Fortunato Depero e il teatro*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere, Cagliari 1973.



Disegno per *Danza sui trampoli*, 1935.



Oskar Schlemmer, *Uomini sui trampoli*, 1927 ca.

spazio astratto ed a misura di esso » e, più in là, « un superamento parziale del limite corporeo, pur sempre però nell'ambito organico, è consentito dall'acrobazia »².

Il secondo progetto riguarda un allestimento quantomeno originale anche in quegli anni di ardite sperimentazioni sceniche. Ma è necessario fare un passo indietro, precisamente al 1933, anno in cui l'artista milanese illustra il marinettiano *Manifesto del teatro totale delle masse*, pubblicato in quell'anno nell'*Almanacco letterario Bompiani*. Marinetti contesta « il palcoscenico fisso o girante dei teatri contemporanei » che evoca « la gabbia dei merli, imprigionati dal fondale e illusoriamente liberi dalla parte anteriore »³.

Forse Munari si ricorda di questa affermazione quando progetta di chiudere il proscenio con delle sbarre, facendo inoltre indossare un costume (rosa scuro sul dorso e verde smeraldo davanti) agli attori-acrobati, il cui compito sarebbe dovuto essere quello di saltare da una altalena all'altra, simili a pappagallini giganti chiusi in gabbia.

Anche questo progetto rimane sulla carta.

2. - « È dunque con la luce che il poeta musicista compone il suo quadro, non sono più i colori immobili a figurare la luce, ma la luce ad appropriarsi di quanto, nel colore, si oppone alla sua fluidità »⁴. Questa frase di Adolphe Appia è emblematica delle teorizzazioni sul « riscatto estetico della luce » in teatro. Con lo scenografo svizzero ha inizio la ricerca sull'uso delle fonti luminose, mirante a sottrarre l'espressività specifica alla tirannia del fondale dipinto ed agli scopi naturalistici.

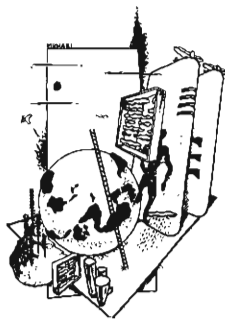
² AA.VV., *Il teatro del Bauhaus*, Einaudi, Torino 1975, p. 12.

³ In L. Scrivo, *Sintesi del futurismo*, Bulzoni, Roma 1968, p. 199.

⁴ In U. Artioli, *Teorie della scena dal naturalismo al surrealismo*, Sansoni, Firenze 1972, p. 273.



Schizzo per *Acrobati musicali in gabbia*, 1935.



Teatro totale delle masse, disegno, 1932.

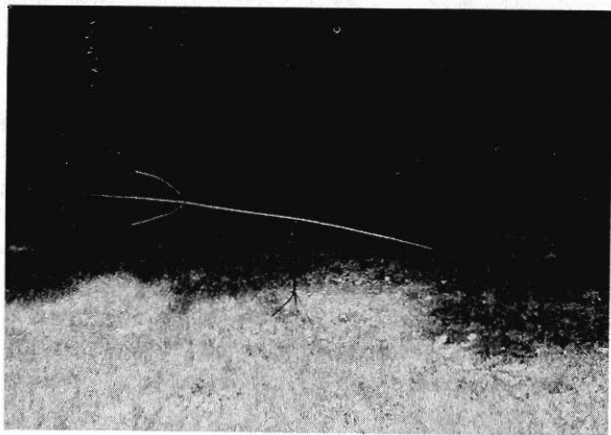
La ricerca diventa quasi sistematica in campo futurista o razionalista: la 'musica cromatica' di Ginna e Corra, l'esperimento di Balla per *Feu d'artifice* di Stravinskij realizzato da Diaghilev, il «teatro del colore» di Ricciardi, sono alcuni esempi dell'interesse profondo dei futuristi per i problemi dei rapporti tra luce e messinscena, luce e musica, luce e movimento.

Tra i funzionalisti, Moholy-Nagy afferma — a questo proposito — che «si chiarirà la configurazione tipica del teatro se si ricercherà l'essenza dei suoi mezzi specifici»⁵. Uno di questi elementi è la luce, che dovrà valere per le sue possibilità di 'azione scenica'.

Queste ricerche, variamente indirizzate, coprono il primo quarto del nostro secolo. Nel 1914 il compositore russo Alexander Scriabin compone la sinfonia *Prometheus* (o *Poema del fuoco*), che prevede una partitura cromatico-luminosa legata ai valori espressivi della musica. Nel marzo del 1980 Munari, Castiglioni e Mosconi — basandosi sui manoscritti originali di Scriabin — allestiscono la partitura coloristica del *Prometheus*. L'allestimento accompagna la musica, ma gode di vita autonoma, evitando le tentazioni sinestetiche o il ruolo subalterno di sottolineatura del brano musicale.

Questo esperimento si inserisce senz'altro nel panorama — peraltro eterogeneo — delle ricerche che abbiamo più su delineato. Ma, al di là di queste indicazioni ipotetiche, si osserva, in questo spettacolo di luci, un carattere tipicamente munariano, ed è l'assoluta 'naturalità' con cui le luci vengono ottenute. I tre allestitori si sono infatti preoccupati di usare fonti luminose (luci alogene, fili a incandescenza, luci al vapore di sodio, luce di Wood) che fanno a meno dei filtri colorati: in scena, per 19 minuti, è il colore della luce naturale.

⁵ In AA.VV., *Il teatro del Bauhaus* cit., p. 44.



Oggetti naturali girevoli al vento, 1955.

CONCLUSIONI

Nel mondo mutabile e leggero
costanza è spesso il variar pensiero.

T. Tasso

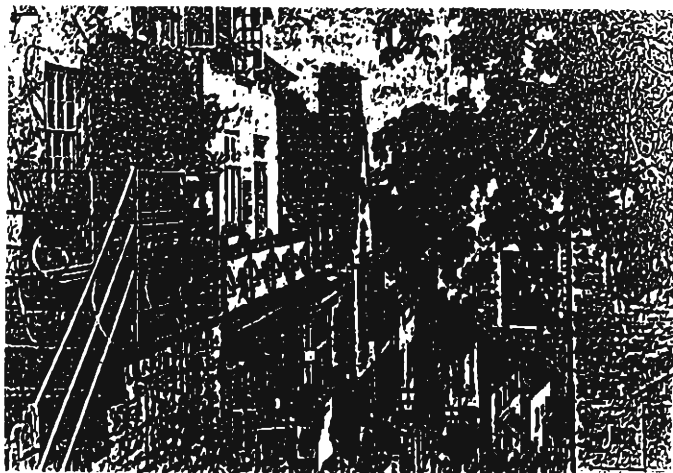
1. - Abbiamo visto che il metodo di Munari si basa sull'opposizione di coppie, spesso anzi alla scoperta di una regola prepara subito l'eccezione ironica. Anche per questo è difficile parlare di uno stile di Munari — perlomeno in termini strettamente formali — visto che la sua ricerca ha per campo la norma: cioè l'ovvio che nessuno vede, eccetto lo sguardo acuto dell'artista che « penetra le cose che la natura gli pone già formate sotto gli occhi » (Klee), l'ovvio che appare, una volta rimossa la visione abituale o convenzionale, come deviazione, come scarto, quando invece è semplicemente un codice svelato, una norma più profonda.

Munari può far suo — e ricordiamo l'operazione *Far vedere l'aria* — questo verso di una antica poesia Zen: « Gli alberi mostrano la forma corporea del vento »¹. Senza gli alberi non potremmo vedere la forma del vento, senza una continua contrapposizione di opposti non avremmo una visione dinamica della vita. Dice Hui-Neng, maestro Zen: « a ogni domanda che ti si pone rispondi nei termini del suo opposto »². Così il solido e lo spazio, il suono e il silenzio, la figura e lo sfondo sono inseparabili; interdipendenti, « scambievolmente generati ».

Ed ecco allora che la ricerca 'seria' genera ironia, il casuale può generare una regola, un quadro *Positivo-Negativo* non ha né figura né sfondo, « non dà luogo ad ambi-

¹ In A. W. Watts, *op. cit.*, p. 131.

² Ivi, p. 107.



Xerografia, 1967.

Quintavalle: « L'aura che circonda gli oggetti detti artistici è un modo per separarli dal contesto, non per sperimentarli ma per escluderli »⁵. È un tema che Munari agita fin dai suoi esordi. Eppure con le *Xerografie originali*, fa capolino una sottile opposizione: una macchina pensata per rifare passivamente delle immagini viene usata per produrne di nuove, diverse dall'immagine di partenza, diversità ottenuta con un gesto della mano che muove l'immagine durante i 5 secondi di lettura per la riproduzione.

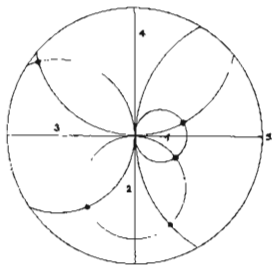
Temi-base in Munari: un uso 'inutile' e improduttivo della macchina, la sua 'distrazione', l'indicazione di strumenti creativi alla portata di tutti. Ma questa volta « ogni *Xerografia originale* non è riproducibile, perché per riprodurla occorrerebbe rifare il procedimento creativo », cioè riprodurre la regola produttiva inventata durante la produzione, il che, se è praticamente impossibile per un quadro di Raffaello, lo è altrettanto per queste *Xerografie originali*, perché « farne una xerocopia vuol dire annullare tutte le più sensibili sfumature »⁶.

Munari, in questo caso, nega la riproducibilità e reintroduce il pezzo unico, ormai privato però — ed è importantissimo — della sua 'aura', divenuto sperimentabile, non più escluso.

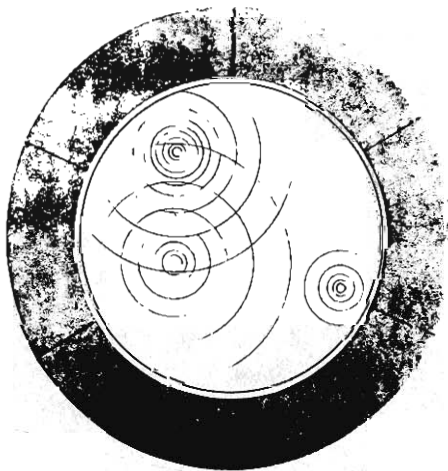
2. - C'è una pagina di Munari, in appendice ad *Arte come mestiere* (1966), che è quasi l'unica spia autobiografica che troviamo nei suoi scritti; non solo, ma è l'unica spia che indichi alcuni suoi personali archetipi: si intitola, indicativamente, *Le macchine della mia infanzia* e si rife-

⁵ A. C. Quintavalle, *Pubblicità. Modello, sistema, storia*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 8.

⁶ B. Munari, *Codice ovvio cit.*, p. 97.



Fontana 5 gocce, schema dei punti di caduta delle 5 gocce sul piano dell'acqua della vasca circolare. Le onde concentriche si intersecano tra loro ottenendo mutevoli effetti, Tokio 1964.



risce al 1924. Munari ricorda le visite fatte da ragazzino, con gli amici, a un vecchio mulino abbandonato, sull'Adige:

Io ero là, vicino alla Grande Ruota, con l'acqua del fiume che passava continuamente sotto le assi sulle quali ero appoggiato, come sospeso per aria, ad ammirare lo spettacolo continuo dei colori, delle luci, dei movimenti della Grande Ruota.

In queste poche righe emergono motivi e suggestioni dell'arte di Munari: il nodo arte-natura-macchina, l'attenzione al movimento cromatico, il continuo variare casuale dello spettacolo, con esiti anche surreali e perfino comici:

La Grande Ruota era uno spettacolo continuamente variato: con una calcolata lentezza estraeva dal fiume meravigliose alghe ed erbe acquatiche verdi come di vetro morbido, le faceva brillare al sole, le alzava fin che poteva e poi le abbassava sempre lentamente immergendole di nuovo in uno scintillio di gocce con rumore di pioggia rada e continua che faceva come da fondo sonoro agli altri rumori del mulino [...]. E ogni tanto la grande ruota pescava [...] qualche penna di gallina o pezzo di carta [...] per variare le sue composizioni vegetali.

Il tema del fiume e dell'acqua: con la macchina, ormai 'inutile', che lascia scorgere, ad uno sguardo attento, il suo funzionamento, secondo ritmi determinati, e che crea una variatissima e casuale quantità di forme con il suo inserimento nel pieno della natura.

L'inafferrabilità di Munari è analoga a quella dell'acqua del fiume, che scorre imprevedibile tra i ciottoli, che viene dall'ignoto e va verso l'ignoto, e appartiene allo scorrere della vita e della natura senza misteri o angosce. Munari è convinto, come i maestri Zen, che nell'universo non ci sia nulla di cui impossessarsi, nulla che valga la pena di catturare, eccetto forse il ritmo del fluire — che pure ha regole segrete e casuali —: questa transitorietà è oppres-

siva solo per chi cerca di bloccarla non per chi scorre con essa.

È chiaro a questo punto che Munari, accettando il fluire e la mutazione di tutte le cose, mira a un equilibrio dinamico, verificato sempre dalla sua ironia, equilibrio basato su coppie antinomiche che finiscono per assumere « il significato di fondamenti primi del vitale, di principi formativi che nelle loro reciproche, infinite combinazioni costituiscono l'essenza stessa del reale »⁷, che Munari ha saputo far giungere — per riprendere le metafore kleeiane — dalle radici sino al fogliame degli alberi comunicando con la sua arte — « art léger comme une musique [...] un air à variations à la fois riche e simple, à la manière de Mozart »⁸ — la sua battaglia per un'arte di tutti.

Per le note bibliografiche rimandiamo all'esauriente catalogo *Bruno Munari*, Feltrinelli 1979, curato dal dipartimento Progetto del Centro Studi ed Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma. Il catalogo costituisce un contributo fondamentale per chi si voglia occupare dell'opera di Bruno Munari.

⁷ F. Menna, *art. cit.*

⁸ Seuphor, *Bonjour Munari*, nel catalogo *Bruno Munari cit.*, Milano 1979.

INDICE

Introduzione	6
Munari e la critica	11
Metodo e teoria in Munari e Klee	31
Ironia e umorismo	57
Munari e le avanguardie: Futurismo e Dadaismo	73
La linea aniconica	101
Esperienze sceniche (1929-1980)	127
Conclusioni	133