

Catalogo della mostra Tinguely e Munari – Opere in azione, La Spezia, CAMEC – Centro Arte Moderna e Contemporanea, 2004

TINGUELY E MUNARI di Bruno Corà

Nel corso di tutto il XX secolo, il sentimento del tempo più diffuso tra le coscienze degli artisti, ma anche dell'intera popolazione del pianeta, è stato certamente l'ansia del movimento, della velocità, dell'instabilità. Non che vi sia stato solo questo tipo di sensibilità influente sopra ogni altra, poiché, a ben guardare, assai grande invece è stata anche l'attitudine alla staticità, all'immobilismo, all'equilibrio. Ma si può ritenere che, nella nostra epoca, proprio l'accentuazione dell'antitesi inerzia/moto, in misura sempre crescente, fino al punto da mettere in crisi l'equivalenza di quell'arcaico supposto dualismo, si sia risolta a favore di un'evidente accelerazione dell'intera esistenza, rendendo definitivamente palese che – come già avevano intuito i futuristi – la vita è dinamismo totale.

Con l'espressione iniziale “tutto si muove”, nel 1959 Jean Tinguely, a soli cinque anni dall'inizio della sua incredibile avventura estetica, diffonde il suo manifesto *Für Statik* stampato in 150.000 esemplari e lanciato in forma di volantino dall'alto di un aereo sulla periferia di Düsseldorf. Oggi, a distanza di quasi cinquant'anni, in questa mostra dedicata a Tinguely e Munari, che segna l'inizio dell'attività di un Centro di arte del nostro tempo a La Spezia, s'intrecciano numerosi elementi e dati sorprendenti, in parte risultato di scelte critiche compiute consapevolmente e perseguite con tenacia, in parte esito di imponderabili concatenazioni casuali, dovute a coincidenze e sincronismi che in arte non guastano mai.

Non è inutile, infatti, ricordare che nel 1933 l'ideatore del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, esegeta e cantore della velocità, proprio alla Spezia, componendo l'*Aeropoema del Golfo* celebrava la percezione e la visione dinamico-spaziale simultanea aerea così vicina ai gesti successivamente reinterpretati e coniugati a una mobilità tanto ubiqua quanto “inutile”, ideata dagli stessi Munari e Tinguely: “Il mio aeropoema parolibero del Golfo della Spezia nato dalla libera amicizia d'un rapidissimo motore aereo risponde a questo Manifesto futurista dell'aeropoesia. I caratteri dell'aviazione cioè lo slancio ascensionale la religione della velocità la sospensione senza contatto l'indispensabile salute del motore i pericoli e le sensibilità alari la fusione dell'uomo coll'apparecchio e la girante sferica prospettiva che nulla ha di comune colla linea d'orizzonte della vecchia poesia terrestre impongono all'Aeropoesia mezzi e principi assolutamente nuovi”¹. E proprio dalle fila di Marinetti aveva mosso i primi passi Munari, destinato nella nostra epoca, negli anni cinquanta, a divenire uno dei riferimenti illuminanti della ricerca dell'artista svizzero.

Un vistoso legame dunque unisce La Spezia al futurismo, all'inquietudine marinettiana, di cui in modo singolare, diverso e dialettico, sia Munari sia Tinguely possono considerarsi autentici eredi. La relazione Tinguely-Munari peraltro, mai prima d'ora sottolineata in modo così diretto e contestuale, nasce invece dall'osservazione elementare dei rapporti intercorsi tra i due artisti, sia in termini linguistici ed estetici che di semplice, esplicita corrispondenza esistita tra loro. Uno dei tanti aspetti che pur in anni diversi “iniziano” ciascuno dei due artisti all'arte è la passione per il movimento delle ruote dentate dei mulini ad acqua di cui sia Munari che Tinguely evocano episodi significativi².

Ma prima ancora di motivare con tale riscontro il progetto di questa mostra, altre ragioni ne hanno suscitato il desiderio. Tra esse un lontano incontro di chi scrive con Tinguely stesso, a metà degli anni sessanta, a Milano, durante la mostra personale presso la Galleria Jolas, in cui – come un “governatore” dell'arte in quella città – giunse a salutare l'amico svizzero, Lucio Fontana in persona. Giorno memorabile per me, allora agli inizi di un percorso ancora pieno di sorprese e mai scontato.

1 F.T. Marinetti, *L'aeropoema del Golfo della Spezia*, Valsecchi, Firenze, 2002, p. 23.

2 Cfr. B. Munari, *Le macchine della mia infanzia* (1924), in *Arte come mestiere*, Editori Laterza, Bari, 1997, pp. 251-252; inoltre J. Tinguely, in P. Hulten, *Una magia più forte della morte*, cat. mostra (Venezia, Palazzo Grassi, 1987), Bompiani, Milano, 1987, p. 13.

Non di meno e al contrario, pur avendo vissuto e lavorato in luoghi frequentati da Munari, non si è mai presentata l'opportunità di un incontro col maestro, mancata occasione sublimata sempre dall'osservazione delle sue opere e dall'ascolto di vari testimoni autori di una vasta "mitologia" sviluppata attorno alla sua azione maieutica. In tutti i casi, i due artisti avevano dischiuso una promessa conoscitiva entro quegli studi allora da me iniziati a contatto della vita stessa e delle gesta di molti loro contemporanei.

Ancor prima dell'incontro con Tinguely, infatti, la visita alla mostra "arte programmata", organizzata da Munari e Giorgio Soavi e introdotta criticamente da Umberto Eco, presso i negozi dell'Olivetti a Roma nell'ottobre 1962, aveva prodotto in me una grande impressione spingendomi in seguito ad approfondire la conoscenza delle esperienze di taluni protagonisti di quell'evento, quali Gianni Colombo, Davide Boriani, Getulio Alviani e dell'intera vicenda del cinetismo. In anni successivi, la frequentazione di taluni protagonisti del Nouveau Réalisme, da Rotella a Christo, da Spoerri a Restany, e lo studio dell'opera di Yves Klein, avevano fortemente aumentato il bisogno di una verifica ravvicinata con l'opera di Tinguely per penetrarne la leggendaria carica di generosità ideativa e lo scatenante *humour* liberatorio.

Munari e Tinguely apparivano dunque come gli anelli di congiunzione di quella grande storia artistica che, con l'adozione di automatismi e macchine, dal futurismo al secondo dopoguerra giunge fino al nostro nuovo millennio, spalancato sugli sviluppi futuri dell'impiego della telematica in arte. Dalle loro concezioni e dai loro metodi operativi, ma anche dalle loro stesse opere, proviene una vitalità, una freschezza, un'ironia e una leggerezza poetica emblematiche per i processi formali messi in atto da altri artisti a loro successivi con attitudini e interessi tecnologici pur diversi, da Zorio a Fischli e Weiss.

Tracciare l'inizio di un percorso espositivo in un Centro aperto alle esperienze dell'arte di un secolo appena trascorso, ma anche al lavoro di artisti attivi a noi contemporanei, con una mostra dedicata a Tinguely e Munari significa sottolineare l'intenzione, ancora una volta, di voler considerare l'opera d'arte quale dinamo inesauribile capace di energia estensibile ben oltre i limiti anagrafici dei suoi autori. E significa altresì sottolineare la necessità di studio, attraverso la visione diretta e il confronto di opere problematicamente affini, di quei nessi tra loro esistenti ma attualmente ancora poco noti o inediti. Ancor più, un tale episodio d'avvio vuole affermare l'importanza della memoria storica dei fatti dell'arte, da cui non si può prescindere e che non possono essere né dimenticati né ignorati, se non si vuole rischiare – nella migliore delle ipotesi – la penosa circostanza della replica omologa inconsapevole. D'altronde un emblematico esempio di rispetto filologico nell'arte viene proprio da Tinguely, che in tutta la sua geniale azione non ha mai smesso di riconoscere sulla sua opera il valore e il peso dell'esperienza di alcuni tra i suoi maestri, da Malevič a Duchamp, da Munari a Calder, e ciò senza complessi, con orgoglio di appartenenza, con la felicità dell'erede attivo e potentemente capace di spendere e innovare una tradizione e un patrimonio, portandoli a conseguenze imprevedibili per intensità poetica.

Di Tinguely e Munari, peraltro, si può risalire la vena rivoluzionaria dell'ideazione e dell'immissione della macchina nell'opera d'arte o della stessa simbiosi opera-macchina a un albero genealogico europeo che da Archimede giunge a Brunelleschi e poi fino a Leonardo. Certo, fatta salva la grande differenza, oltre che di condizioni oggettive, delle situazioni temporali e della diversa coscienza critica rispetto alle esigenze storiche, degli stessi obiettivamente diversi calibri artistici. Ma con gli opportuni coefficienti di equilibrata messa in relazione dei due artisti, ad esempio con il sommo artefice multiforme di Vinci, è accertata la loro discendenza da una radice artistico-tecnologica.

Infine, se la filologia vale per gli artisti, tanto più essa richiede l'osservanza da parte dei critici e degli storici d'arte. L'ultima grande mostra di Tinguely in Italia si deve a Pontus Hulten (1987)³. La mostra di Venezia fu un avvenimento straordinario che coinvolse Palazzo Grassi e la chiesa di San

3 P. Hulten, *Una magia più forte...*, cit.

Samuele con centinaia di opere.

L'evento espositivo "Tinguely e Munari", promosso per aprire il Centro d'Arte Moderna e Contemporanea della Spezia, non intende gareggiare né con quella né con altre importanti rassegne dedicate rispettivamente ai due artisti o in particolare con quelle ordinate per l'opera di Tinguely e spesso curate dal più antico sostenitore del maestro svizzero, Hulten, sin dai tempi immediatamente precedenti la divulgazione del *Manifesto giallo* scritto da Bordier, Vasarely e Hulten stesso (1955)⁴. Anzi, da quell'episodio veneziano la mostra odierna si diversifica, proprio in quanto sviluppa ed evidenzia, come mai prima d'ora, il rapporto tra le opere di Tinguely e quelle di Munari, di cui già a Venezia, nel catalogo di Tinguely, si evoca lo storico incontro: "A Milano, Tinguely incontra Bruno Munari, affascinante artista dell'Europa postbellica, definito da Picasso 'nuovo Leonardo'. È uno dei personaggi più influenti della vita artistica italiana. Due anni prima, nel dicembre del 1952, Munari aveva pubblicato un'intera serie di manifesti, tra cui: *Macchina-arte*, *Arte organica*, *Disintegrisimo*, *Arte totale*. Nel suo *Manifesto del macchinismo* scriveva: 'gli artisti sono i soli che possono salvare l'umanità da questo pericolo. Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio, devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro mezzi'. Nel 1954 faceva esperimenti con proiezioni di vario genere, quali giochi di ombre e di luce polarizzata, aveva inoltre creato una palla di gomma vivacemente colorata, odorosa, con un campanellino all'interno che suona ad ogni rimbalzo: era 'arte totale', cioè forma, colore, odore, movimento. L'acutezza di Munari e la sua concezione anticonformista dell'arte stimola fortemente Tinguely nelle sue ricerche, il quale lo va a trovare e dichiara di 'mettere in pratica le idee del macchinismo'. Munari regala a Tinguely due tra le più belle 'macchine inutili' create agli inizi degli anni trenta"⁵.

Ma, oltre alla relazione con Munari, questa mostra offre l'opportunità di sottolineare altresì come Tinguely abbia riscosso, sin dall'esordio del suo lavoro e negli anni successivi – analogamente all'amico Yves Klein e a molti artisti confluiti nel Nouveau Réalisme – una sensibile attenzione in Italia; a partire dalla sua mostra del 1954 a Milano, presso lo Studio d'Architettura B24 e in seguito nell'efficace fucina milanese animata da Enrico Castellani e Piero Manzoni che, nel n. 1 di "Azimuth" (1959) pubblicano e offrono, come gadget, la riproduzione di una "pittura" eseguita in collaborazione con la *Méta-Matic No. 12* di Tinguely da Eva Aeppli nel luglio 1959.

In concomitanza con l'espansione della proposizione nuovo-realista, la sua opera inoltre sarà ospitata prima presso la galleria Apollinaire (1960) (dov'era già passato Klein nel '57) e poi alla galleria Schwarz (1961). In tutti questi episodi milanesi, compresa la mostra presso la galleria Jolas (1966), Tinguely ha tra gli altri, quali naturali interlocutori, Munari, Fontana e certamente alcuni esponenti del milanese Gruppo T, oltre all'amico Restany.

Memorabile infine la sua partecipazione a Milano al decimo anniversario della fondazione del gruppo del Nouveau Réalisme. In quella occasione Tinguely costruisce una macchina a funzionamento autodistruttivo a base di fuochi artificiali, esplosioni e combustioni che demoliscono *La vittoria* (1970). Questo è il nome dell'enorme fallo, alto circa undici metri e costruito da Tinguely su di un palco alto tre metri a pochi passi dalla cattedrale, sul sagrato! In mostra, alla Spezia, un disegno di collezione privata ne ricorda l'episodio.

Non diversamente, le mostre realizzate negli ultimi anni sull'opera di Munari, soprattutto quella postuma (1999) dedicatagli dalla Fondazione Bandera di Busto Arsizio, a cura di Alberto Fiz, e quella di Cavalese (2003) insieme alle opere di Luigi Veronesi, curata da Orietta Berlanda e Claudio Cerritelli, ma anche quella di Cantù (1995), oltre agli studi di Marco Meneguzzo⁶, avevano

4 Il *Manifesto giallo* è stato redatto e pubblicato in occasione della mostra "Le mouvement" apertasi presso la galleria Denise René a Parigi dal 6 al 30 aprile 1955 con opere di Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely. Esso reca contributi e testi di Pontus Hulten, Roger Bordier e Victor Vasarely ed è uno dei primi documenti teorici di arte cinetica.

5 P. Hulten, *Una magia più forte...*, cit., p. 17.

6 M. Meneguzzo, *Bruno Munari*, Laterza, Bari, 1993.

dimostrato, assieme all'importanza della sua opera, quanto il “caso” Munari tuttavia fosse rimasto ancora “irrisolto” o “indefinito”, non tanto dal punto di vista del riconoscimento, ormai ampio, quanto da quello del suo inquadramento nella storia dell'arte del XX secolo e del ruolo complessivo esercitato nel contesto delle arti figurative e contemporanee. Ho già avuto modo di affermare, durante gli anni trascorsi a Prato nella direzione del Museo Pecci⁷, dove Munari aveva avviato uno “storico” dipartimento di educazione all'arte dedicato ai bambini, quanto fosse necessario “rileggere” Munari e interrogarsi su chi egli veramente sia stato e a cosa mirasse l'esercizio del suo complesso e variegato “mestiere” artistico. “Munari – scrivevo – per sua stessa definizione (forse a causa delle stimate futuriste contratte in gioventù) è stato un anti-artista”. E, per certi aspetti, si potrebbe attribuire lo stesso carattere a Tinguely, se si considerano il suo gusto del paradosso, il suo congenito anticonformismo anarcoide, la sua refrattarietà a ogni forma di quiete canonica. Ma proprio a partire dalle “riserve” dei due artisti nei confronti dell'ufficialità dell'arte o delle sue, talvolta fatue, ritualità, si comprende bene quanto fossero invece radicali le loro esigenze di affermazione di una tensione rivolta esclusivamente alle “verità” individuate durante i processi cognitivi scaturiti dalle creazioni delle opere. Al punto che diviene più importante, nell'osservazione del lavoro, cogliere i felici momenti in cui lo stesso dispositivo meccanico predisposto nell'opera viene messo in crisi e preso in contropiede, quasi fatto inceppare, piuttosto che quando tutto funziona regolarmente. In quegli “scarti” deliberatamente concepiti, si rivela una vitalità unica e condivisa. In tal senso è tempestiva la segnalazione di Fiz allorché indica che “all'inizio degli anni cinquanta non vanno dimenticate le *Macchine aritmiche*, così importanti per la ricerca sviluppata in seguito dallo scultore svizzero Jean Tinguely. In questo caso Munari realizza ‘ricerche di aritmia meccanica legata a energie poco note, che si sprigionano da meccanismi a funzionamento regolare ritmico’, facendo funzionare la macchina in maniera irregolare in una sorta di progressiva umanizzazione dello strumento meccanico che tende ad antropomorfizzarsi”⁸.

Dai nuovi contributi critici di Pietro Bellasi e Alberto Fiz e nelle osservazioni di Giudo Magnaguagno e Marco Meneguzzo, presenti in altra parte di questo volume, a fronte delle opere dei due artisti compresenti alla Spezia, si apre un nuovo capitolo dichiarativo ed efficace per la verifica degli esiti e delle concezioni di questi due grandi maestri europei, pionieri e protagonisti di un'arte del movimento che da cinetica è divenuta telematica e che – secondo un loro auspicio di smaterializzazione – potrebbe divenire perfino telepatica!

7 Negli anni dal 1955 al 2002, alla direzione del Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato, ho curato i “Quaderni del Centro”, uno dei quali, il n. 1, è dedicato a Munari.

8 A. Fiz, *Bruno Munari tra spiazzamento e demistificazione*, in *Omaggio a Bruno Munari*, cat. mostra (Busto Arsizio, Fondazione Bandiera per l'Arte, 24 ottobre 1999 – 13 febbraio 2000), Mazzotta, Milano, 1999, p. 21.