



Comunità

Rivista mensile di informazione culturale
fondata da Adriano Olivetti

Direttore responsabile **Renzo Zorzi**

Anno XVI n. 100 giugno 1962

Redazione

Pier Carlo Santini (Architettura
e Urbanistica), **Egidio Bonfante**,
Leda Di Malta



In copertina

Il centro di Stoccolma (foto Magnum). Al socialismo svedese e alle sue realizzazioni è dedicato in questo numero (pagg. 70-83) la prima parte di un'inchiesta di Hans Erich Lampi.

Un numero L. 400, arretrato L. 500.
Abbon. a 10 numeri L. 3000 Estero L. 6000.
Sostenitore L. 10000.
Spedizione in abbonamento postale gruppo III
c. c. postale 3/27095.

Redazione, e amministrazione Via Manzoni 12,
telefono 790.957.

Pubblicità: Via f.lli Gabba 9, Milano - tel. 804694
- Centro Sud: R. I. P., Via Po, 12 - Roma
tel. 846242 - 860900.

Per eventuali reclami si pregano gli abbonati
di rimandarci l'esatto indirizzo quale compare
sull'etichetta di spedizione.

Servizi fotografici

Pagg. 16, 28, 37, 70, Archivio rivista Comunità - Pagg. 34,
37, Foto Fritz Kühn - Pagg. 54-55, Studio 22, Milano -
Pagg. 84, Ghita Carelli, Roma - Pagg. 92-103, Foto Aldo
Ballo, Milano - Pagg. 104-120, Foto Bazzechi, Firenze;
Foto Sinigaglia, Milano - Pagg. 126, Archivio Feltrinelli -
Pag. 130, Alexander Hesler - Pag. 132, Johan Vachon.

Esclusiva per la distribuzione in Italia: STE Milano

Registraz. n. 2565 Tribunale di Milano 24-1-1952 - Proprietà
Edizioni di Comunità - Stampato dalla Soc. Edit. «Cremona
Nuova» - Cremona, Via Bergamo, 36c - Telefoni 215.75

Munari e la «fantasia esatta»

di Carlo L. Ragghianti

Sfortunatamente non posso affermare di conoscere (ricordi lontani e documentazione scarsa ed evasiva non aiutano a sufficienza) le opere astratte che Munari espose con i continuatori ed epigoni del futurismo alla Galleria Pesaro nel 1933, e le successive. Direi però che invece di condividere la velpittura, l'aerodinamica e l'aeropittura rivendicate come l'espressione artistica dell'attivismo fascista, Munari andasse a pescare, nei vecchi e già dimenticati archivi del movimento e nei suoi manifesti a getto continuo, spunti, incentivi, nuclei espansivi per l'immaginazione.

Ricordo il manifesto del '15 di Balla e Depero, dove si parla di semoventi, di complessi plastici girrevoli a velocità e in direzioni complesse, di scomposizioni, di trasformazioni a vista, di « miracoli » (apparizioni e scomparse), il tutto fatto con fili metallici, di cotone lana seta colorati, vetri carteviline celluloidi reti metalliche, trasparenti, specchi, lamine stagnole, congegni meccanici elettrotecnici, liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile, molle leve tubi.

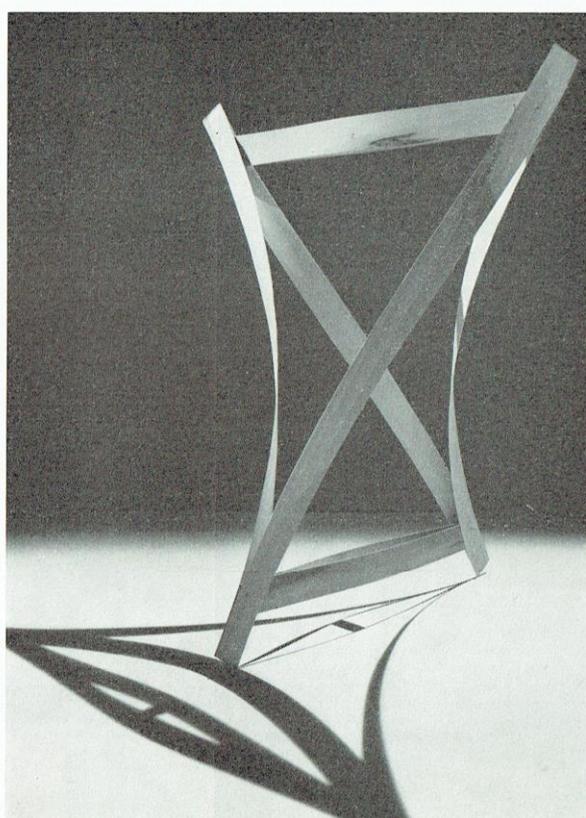
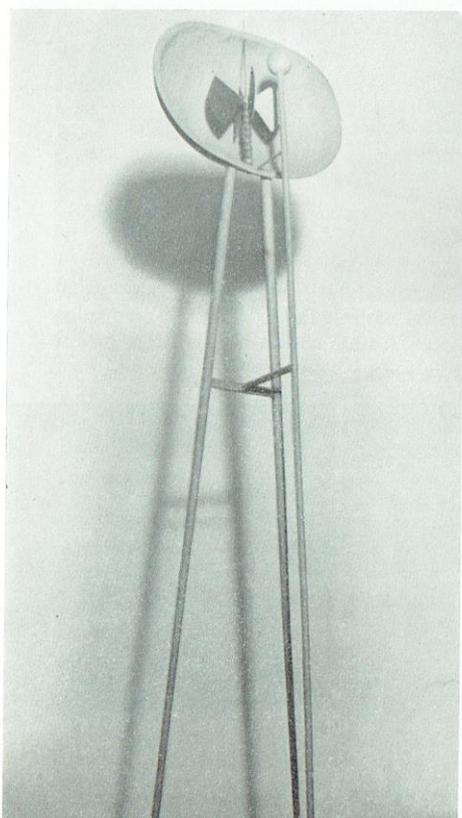
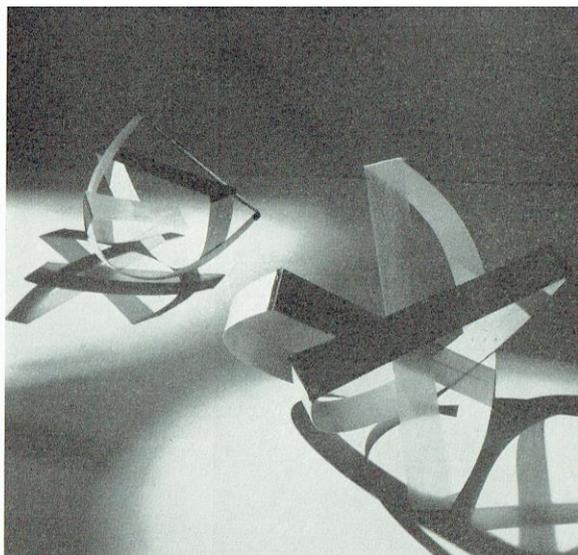
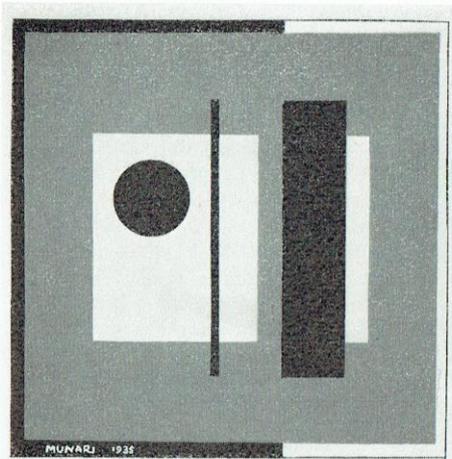
Nelle ricerche fatte e fatte fare preparando una mostra storica del futurismo che poi non si fece, dovetti non solo persuadermi che nulla più restava di opere del genere (e così di altre spavalde e purtroppo non scherzose del Marinetti), ma era plausibile invece più di un dubbio che quelle opere, ed egualmente i giocattoli futuristi, i paesaggi artificiali e gli animali metallici, non fossero mai uscite dal piano delle intenzioni e dei progetti, nati in conversazioni eccitate e sviluppati aggiungendo sempre nuove escogitazioni e combinazioni. Nessun giudizio ovviamente si può dare, e direi nemmeno un orientamento, perchè un'immaginazione, per quanto suggestiva possa apparire, un progetto, per quanto circostanziato, non è un'opera, e solo di un'opera effettuata si possono constatare e valutare i caratteri reali. Quel poco che è rimasto documentato fotograficamente, di scorcio o di lato, non fa presumere

che queste ricerche futuriste andassero oltre il desiderio e la volontà, che era propria anche di altre produzioni, di rinnovare l'urto di meraviglia che già il barocchismo aveva assegnato come fine all'arte.

Difficile ricostruirlo per l'assenza di documenti e di testimonianze, ma in questi progetti e, forse, in queste applicazioni aventi per tema il movimento (o la *velocità* del mito marinettiano) vi dovette essere anche un movente critico più o meno oggettivo: una reazione alla *fotodinamica* di Bragaglia ed alle trasposizioni pittoriche che ne aveva dato il Balla nel 1912, con uno stucchevole verismo ottico di rappresentazione che, in verità, gelava ogni potenziale cinetico o ritmico dell'immagine decomposta.

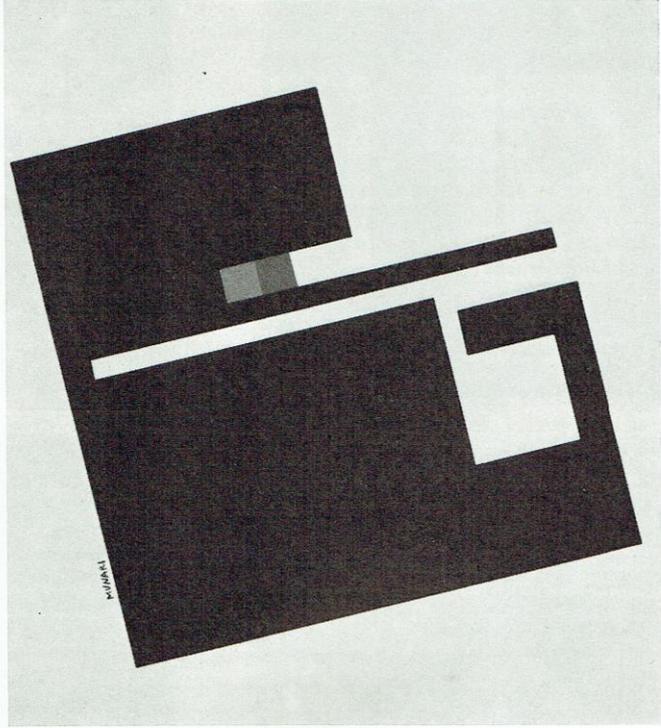
Il cinema era in atto, ma non pose per allora un problema di connessione, o di distinzione, riguardo alla pittura, alla scultura, alla architettura, alle arti insomma secondo le determinazioni tradizionali. Il « teatro sintetico futurista » di Marinetti non innovò niente di sostanziale nella redazione dello spettacolo. Il manifesto per una nuova scenotecnica del Prampolini del 1915, che propone la scena mobile, fatta di architetture dinamiche « elettromeccaniche » e di piani plastici in azione animati dalle proiezioni luminose e in particolare dagli effetti trascoloranti della fluorescenza, senza dubbio intende a uno spettacolo che combina diverse modalità di movimento, anche se, con la solita disinvoltura dei futuristi, il Prampolini si guarda bene dal ricordare, o dal sapere, che la scena mobile era un fatto storico acquisito, e così il collegamento tra scena mobile e azione, almeno dallo spettacolo brunelleschiano, fino alle ricerche di Appia e ai suoi *dessins de rythmique*, anteriori al 1909, e ben noti. Quanto, infine, al manifesto per una cinematografia futurista

Nella pagina di fronte. In alto, a sinistra: *Dipinto*, 1935. In alto, a destra: *Prove di strutture per allestimenti*, 1949. In basso, a sinistra: *Macchina inutile*, 1933-34. In basso, a destra: *Prova di struttura con materiali fragili*, 1949.

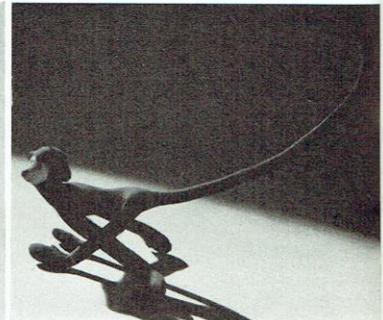




A sinistra, sopra e sotto: *Prova di aritmia*, 1952. Qui sotto: *Negativo-positivo*, 1952.



Sotto: *Giocattolo articolabile in gomma piuma*, 1953.



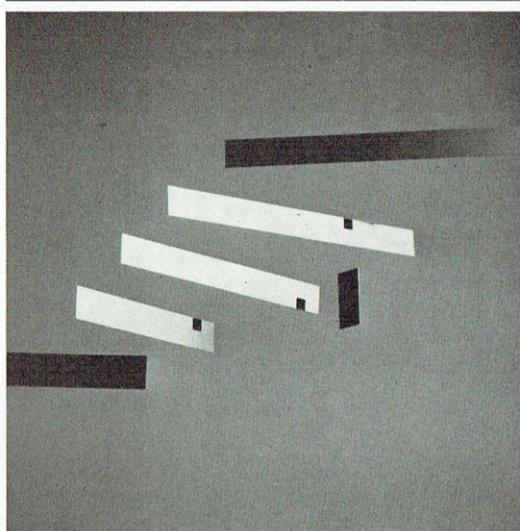
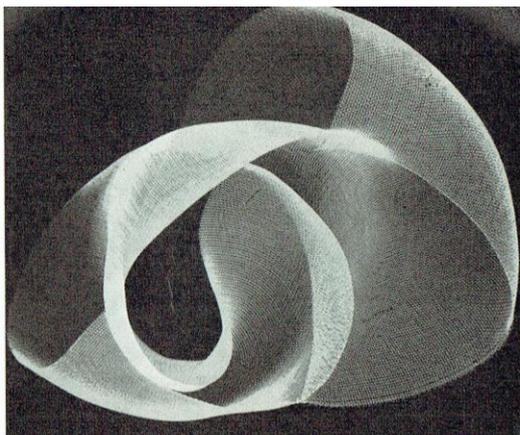
del 1916, se si guarda alle indicazioni concrete il nuovo strumento non propone più che analogie, equivalenze, contrapposizioni di immagini aventi significato letterario, descrittivo o narrativo, e non si accorge del tema fondamentale, l'immagine in movimento, s'intende in movimento non casuale o indeterminato, ma costruito.

La relazione tra pittura e cinema fu posta più rigorosamente, e per meglio dire in maniera più consequenziale, da Richter e da Eggeling negli anni 1919-1921, partendo dalla serie di variazioni dei « rotuli » per giungere all'animazione dell'immagine nel film astratto. Simili i tentativi e le ricerche condotte da Hirschfeld-Marks nella Bauhaus. Eggeling formulò forse con la maggiore precisione il problema, che era quello di forma come sintesi di spazio e durata, come immagine del divenire.

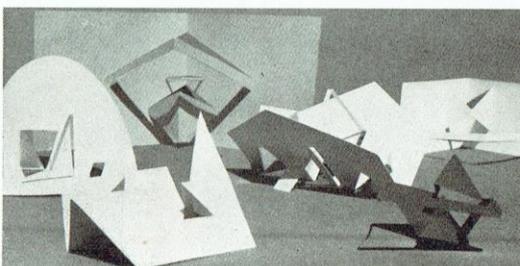
Malgrado ciò, sia teoricamente che pragmaticamente il problema della pittura e il problema del cinema restarono separati, e non si avvertì l'esigenza di relazionare o di mediare le due modalità espressive, e tanto meno di accertare se il principio creativo dell'arte figurativa e il principio creativo dello spettacolo fossero da identificare, e se questa identità potesse essere provata non solo sul piano estetico, ma sul piano storico. Così ancor oggi coloro che fanno ricerche d'arte in movimento si mantengono separati dai cineasti; e Munari, poniamo, studierà e articolerà la visione successiva secondo gli effetti della rotazione del polaroid, ma non sentirà che soluzioni, costruite, del medesimo genere ottiene col film disegnato, inciso e colorato ritmicamente, Norman McLaren.

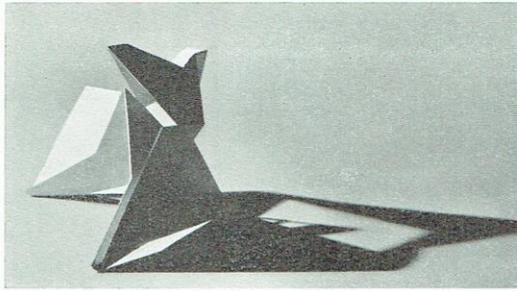
Naturalmente Munari anche allora avrà potuto avere nozione delle ricerche ed attuazioni successive di scultura in movimento nello spazio e di costruzioni cinetiche, da Rodchenko a Gabo alla Bauhaus a Bill e infine a Calder. E forse in seguito avrà paragonato le sue esigenze e realizzazioni a quelle di coloro che furono occupati o eccitati dal problema del movimento, quali Tatlin, Moholy Nagy, Man Ray, ed altri.

Come studioso e chiarificatore del problema storico degli *automi* e degli spettacoli automatici, da Erone di Alessandria al Brunelleschi ed oltre, non posso però condividere la ingenua, invero troppo

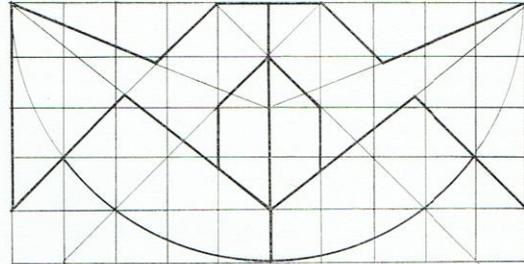
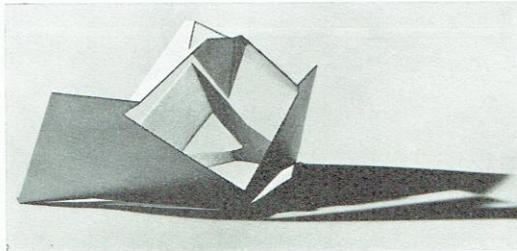


In alto: « *Concavo-convesso* », 1954. Plastico di rete di ferro smaltato bianco. Al centro: *Macchina inutile*, 1957, in alluminio. Sotto: *Modelli di sculture da viaggio*, 1956.

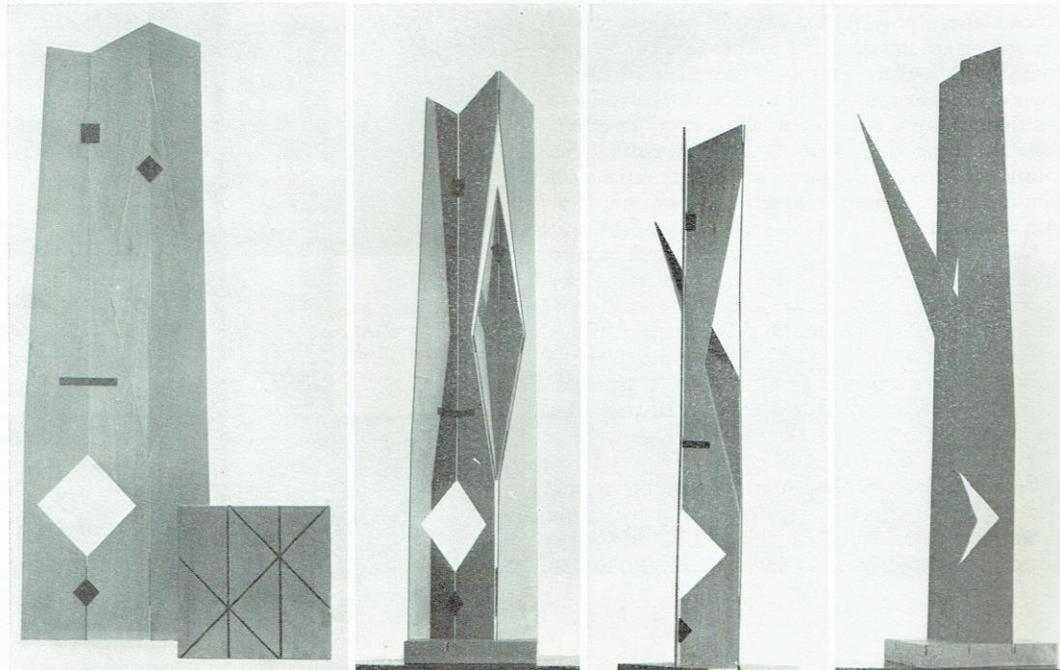




A sinistra: *Scultura, ottone, 1958*. A sinistra, sotto: *Scultura, ottone, 1958*. Sotto: *Schema per la scultura pieghevole, 1958*.



Sotto: *Scultura pieghevole, 1959*. È costruita in legno di pero con cerniere in fibra sintetica (alt. cm. 90). La prima foto a sinistra mostra la scultura piatta, aperta e il suo basamento con le incisioni in cui si infila la parte inferiore della scultura ottenendo così diverse posizioni tra cui quelle che figurano nelle altre foto.

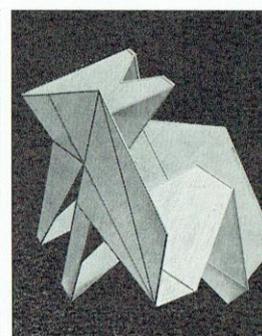
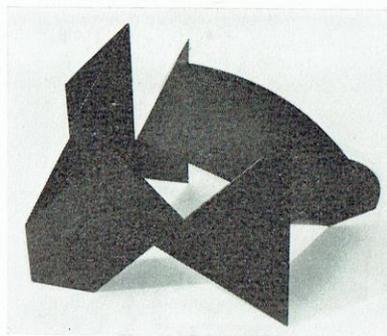


sprovveduta opinione — peraltro la sola diffusa — che attribuisce alle moderne « avanguardie » la scoperta del *mobile* a motore od a colpo di mano, a oscillazione libera od a periodo ritmico, a cicli chiusi od a cicli aperti. Si potrà dire, a rigore, che i *mobiles* di Calder si informano a una poetica di *vers libre* invece che, come gli antichi automi, a una poetica disciplinare implicante prosodia, metrica, rima; ma la struttura ritmica del discorso, diversa, non modifica nè lede il principio creativo, che è identico.

Caro Munari, il *mobile* è quasi tanto antico come quel quadrato della sua simpatia estetica, di cui ci ha dato una vicenda così fervida, a partire dalla preistoria per arrivare agli antichi egizi ed ai protocinesi... perchè l'esigenza fantastica dell'immagine in movimento è stata sempre propria dell'uomo vivo e l'ha tentato o sedotto, anche come danza o rito, e non ha atteso che lo sviluppo tecnico consentisse la moderna fissazione dell'immagine in moto successivo periodato, che si chiama cinema.

Munari è nel pieno della sua energia d'invenzione fantastica, e la sua stessa fertilità inesauribile (macchine inutili, giocattoli in gomma piuma armata, libri illeggibili, sculture da viaggio, ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari, auto-fontane d'acqua circolante, pittura a piacere di collages per rotazione del polaroid, strutture continue, alfabeti geometrici, forme per distorsione, reti curvate, lampade cubiche...) richiama, polarizza l'attenzione sulla nuova idea, e magari sull'attesa della prossima, ed ovviamente non persuade a una ricerca sulla formazione e lo sviluppo di una personalità artistica, che è già difficile da seguire nel suo movimento.

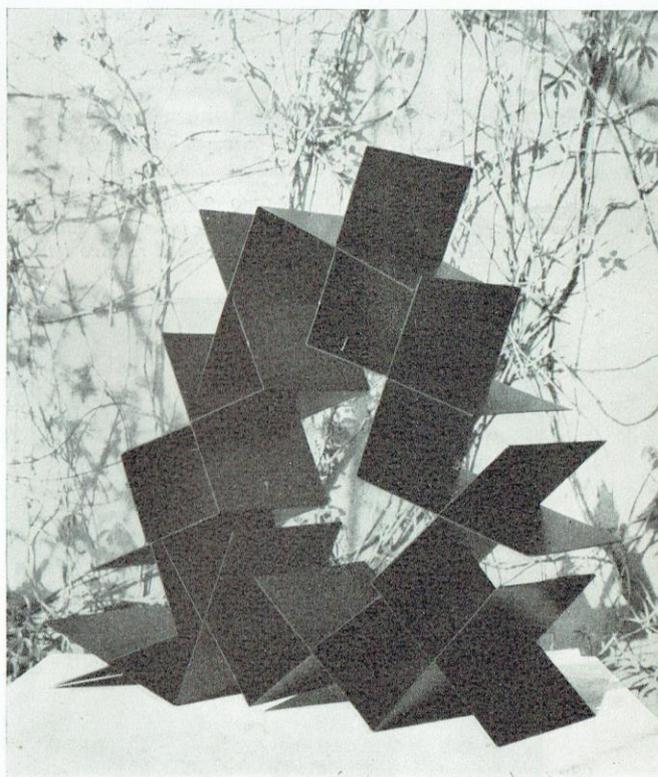
Eppure, solo da quel che frammentariamente so e da quel che si può presumere o indurre anche dall'opera ulteriore, ritengo che sarebbe tempo che un critico intelligente ed esperto ci desse una storia, una storia estetica s'intende, di Munari. Peccato: quella Biennale di Venezia del 1960, che poi finì tanto male, non realizzò nemmeno l'ampliamento di orizzonti e di interessi che mi era riuscito di fare accettare, comprendendo nella mostra ormai stanca di formula e di esecuzione l'architettura, l'industrial design, e insomma tutte e non solo le forme d'arte di tecnica tradizionale o storicamente limitata; e così non si fece quella mostra comprensiva proprio di

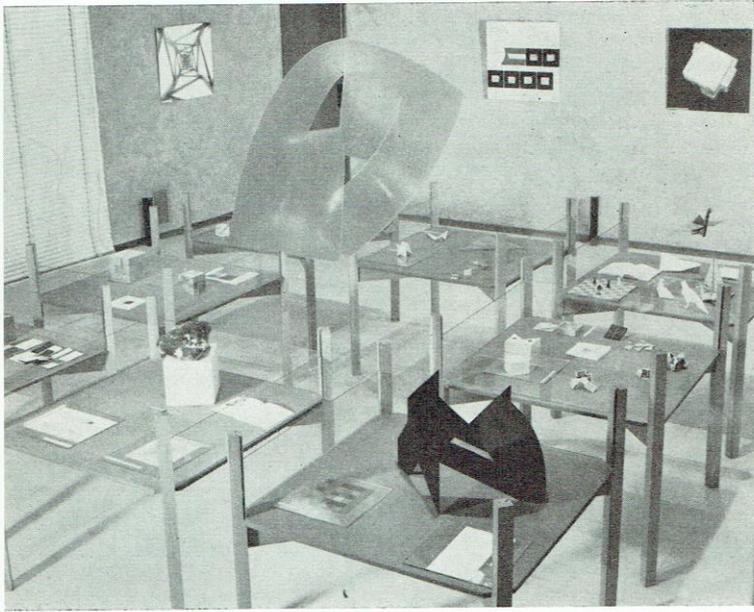


Sopra, a sinistra: *Scultura pieghevole in ferro nero, 1958.*

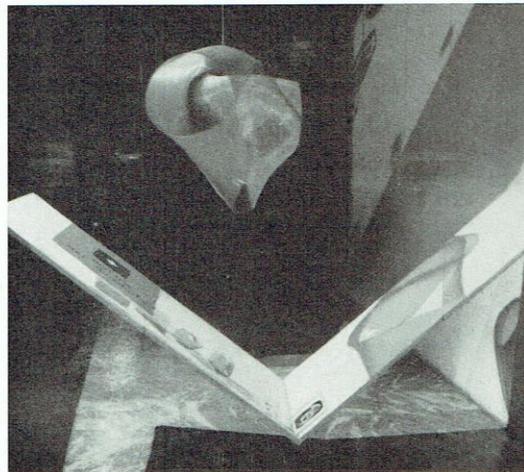
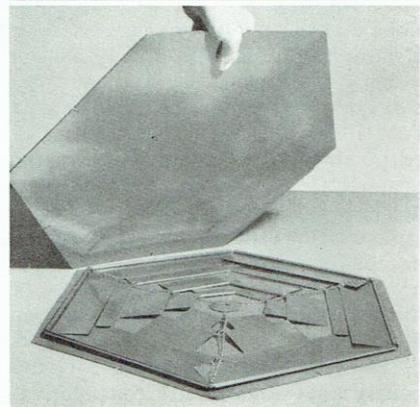
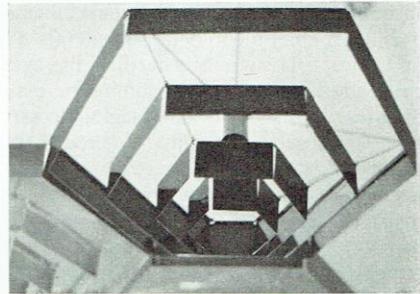
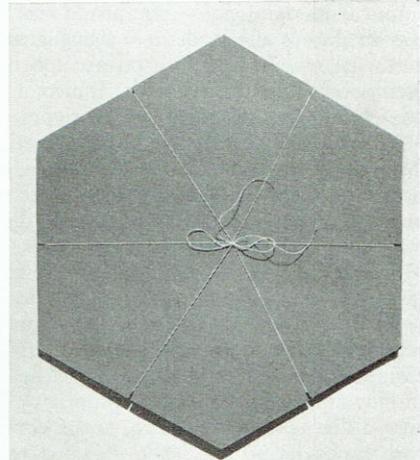
A destra: *Scultura pieghevole in fibra sintetica e legno, 1959.*

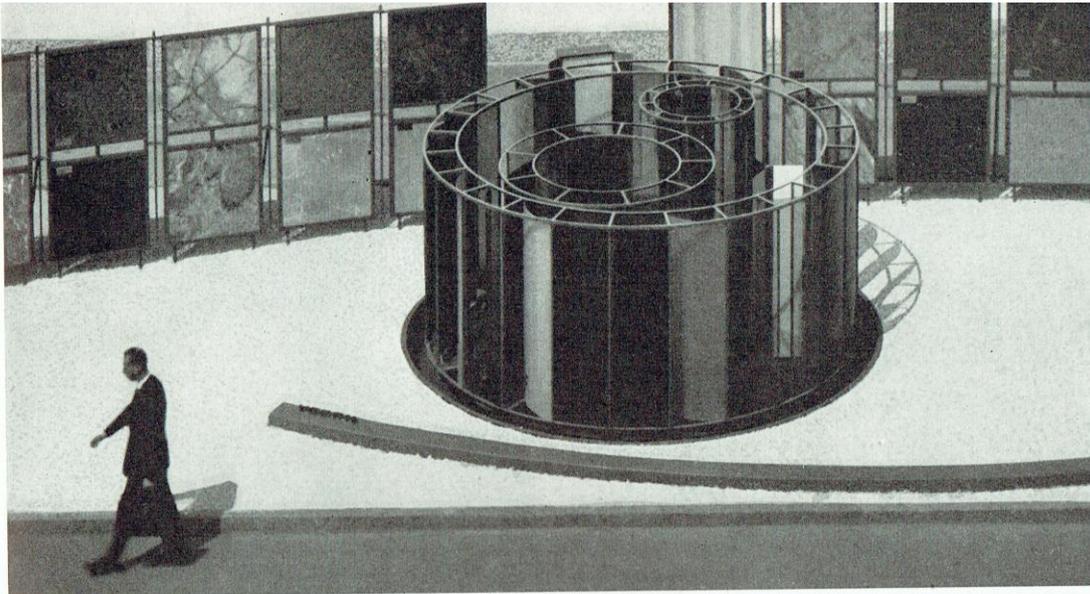
Sotto: *Struttura continua in alluminio nero, 1960.*





Sopra: *Mostra del quadrato*, 1960. Sotto: *Mostra del quadrato*; la vetrina. A destra: *Lampada esagonale* in alluminio anodizzato a velature di vari colori, con il relativo imballo chiuso e semiaperto. Prod. Danese.





Fontana a tre cilindri alla Fiera di Milano, 1961. Diametro del cilindro massimo: 4 metri; altezza 2 metri. I tre cilindri si muovono determinando mutevoli combinazioni di colori.

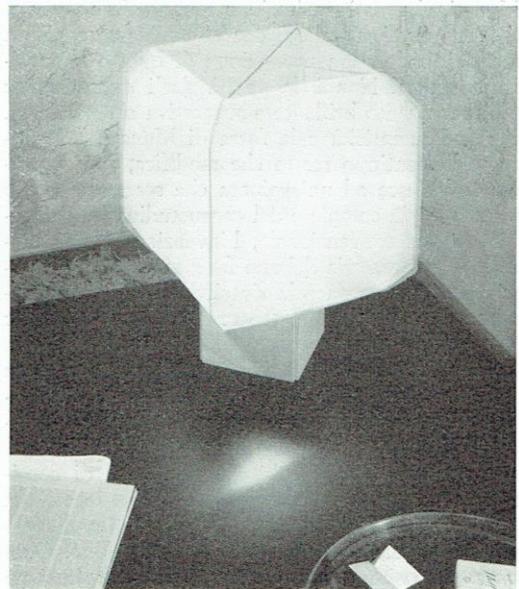
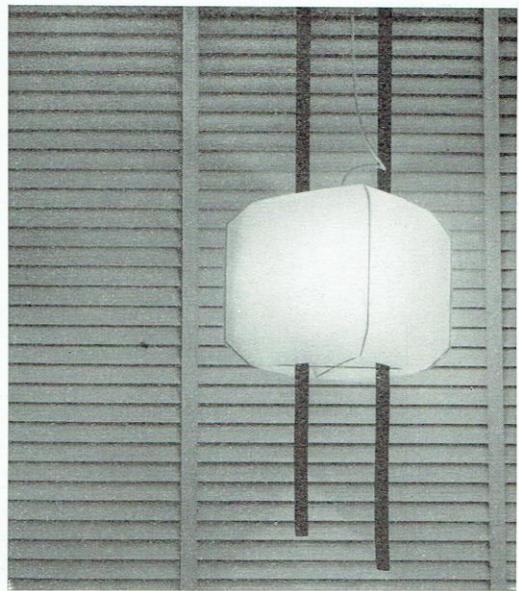
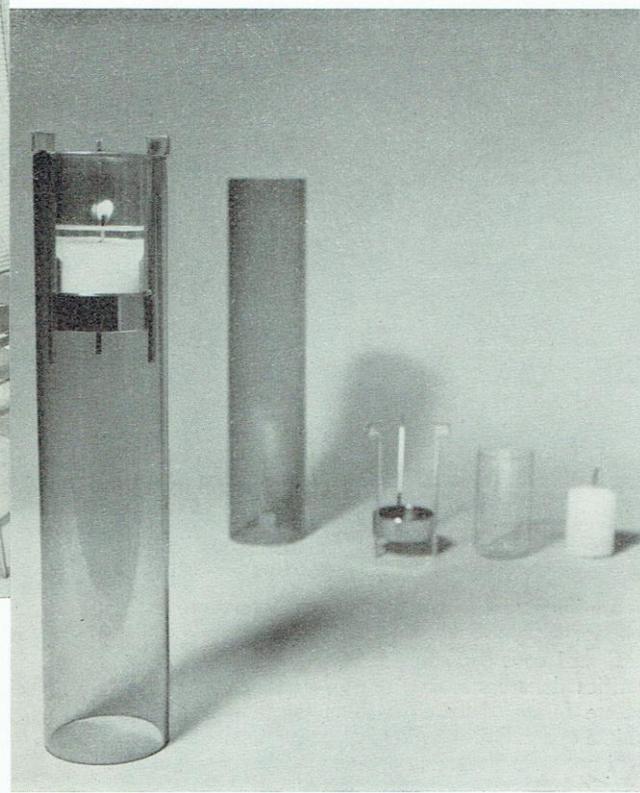
Munari, che restò aspirazione consegnata a verbale.

Non vorrei, peraltro, che si equivocasse già in modo iniziale sulla produzione di questo straordinario artista. Non è la novità degli *oggetti* come tali, per quanto brillante e suggestiva sia anch'essa, che fa l'autenticità e la forza di Munari. L'invenzione, il continuo scatto che modifica, sposta, traspone e riesce ad un'aggiunta che scarta sempre e nel modo più completo dal consuetudinario, dall'acquisito, dal convenzionale, l'invenzione è una modalità connecessaria del suo fare, ma non lo esaurisce, e nemmeno da sola riuscirebbe a definirlo veramente. Del resto, a negare che si debba restar fermi alla « trovata » per quanto sorprendente o meravigliosa, basta l'osservazione che non si tratta mai di estri saltuari o di motivi sporadici e disparati. Si può capire, di fronte a un genere di produzione come questo, che l'osservatore non colga, o almeno non colga subito, il carattere di continuità, il nesso di coerenza profonda che lega l'una all'altra le opere di Munari, pur di tanto diverso obiettivo e di tanto diverso effetto possibile. Questo carattere è dato dalla *forma*, cioè dall'ispirazione

o sentimento dell'artista nel suo intervento nel mondo.

È anzi cosa che colpisce in modo particolare la verifica della sostanziale unità e fedeltà interna di questa forma, dalle « macchine inutili » fino alle ultime opere. C'è una disciplina costante che unifica ogni puntuale attenzione e fascino di problema, che recapitola in uno stile dominante il rigoglio delle emozioni, delle immagini, delle idee, delle destinazioni. L'unità, garanzia di voce autentica e di durevolezza, è nella persona artistica. Se la molteplicità delle eccitazioni, delle impressioni, degli impegni improvvisi e sorgivi restasse nella sua espansione quantitativa e non si mediasse in attiva dialettica, nel fare, con la fonte originale di visione e di concezione, sarebbe un lavoro disperso e d'indole e servizio pratico. È nell'acquistare forma, la loro forma, che la moltitudine delle invenzioni e degli oggetti diventa il discorso preciso, non fallibile, individuato che l'artista rivolge al mondo.

Richiamo l'attenzione sullo *stile* di Munari, proprio perchè trattandosi di oggetti « utili », comunque adoperabili e destinati, anche quando siano



Candeliere a cera liquida in vetro e metallo, 1961. A destra, sopra e sotto: Lampada cubica smontabile in due diverse versioni.

« macchine inutili », riesce di solito più facile, è più corvivo che si tenda a risolvere l'opera non nella sua identità di processo estetico, ma nel suo poter essere assunta come oggetto od assegnata a una finalità esterna. È un discorso che vale in generale per tutto l'industrial design, l'artigianato, e operazioni analoghe, ma anche per l'architettura, dove sfugge l'attività formale e più spesso domina l'interesse per la funzione.

100 Non credo che Munari sia facilmente arrivato a possedere quell'equilibrio sereno e consapevole che

può consentire la più avventurosa dedizione a stimolare occasioni di nuovo, per sé e per gli altri, la più aperta e curiosa propensione alla prova sperimentale, e in questa flessibilità e in questo movimento e quasi in questo permanente pullulare, a non tradire la propria ragione espressiva. Entrare nel mondo creato da Munari è come entrare in un piccolo universo condizionato, collegato anche in estensione, regolato nei passaggi, guidato nelle esperienze, un universo esatto e favoloso, dove l'umanità di ognuno può compiere una metamorfosi, duplicare la vita, aggiungere alle proprie facoltà e potenze note questa di una realtà estremamente mobile e duttile, fluente nelle sue nuove apparenze e determinazioni, perpetuamente emergente, di una realtà che è insieme animata dall'emozione instancabile che sostiene ogni scoperta, e chiara, di limpida conoscenza e coscienza, sicura, persino lieta; e senza alcuna polemica con i tanti mangiatori di angoscia, più o meno autentica. È peccato che certe costruzioni e certi ambienti così « climatici » di Munari abbiano avuto breve vita.

Non mi pare che mai alcuno abbia messo nel debito rilievo come una parte notevole dell'architettura moderna, e in specie certe sue manifestazioni più libere e pregnanti, sia stata realizzata per occasioni labili, e scomparsa con esse: proprio come l'antico spettacolo che non ha potuto sfuggire alla fugacità, sino al punto che oggi è difficile cogliere o ricostruire quanto lo spettacolo tramandato debba alla tradizione anteriore. Ebbene: tra i ricordi di pura suggestione estetica che porto nella mia memoria visiva, è un cielo nero, una sorta di vuoto cosmico inerte e infinitamente negativo, nel quale un filo fluorescente tracciava un percorso volante e vertiginoso, profilava un'anima inquieta, duttile, cercante; quasi una profezia del futuro allora ignoto e insuperabile. Era l'atrio della Triennale milanese del 1951, di Fontana. Perché quella visione non è stata conservata, perché deve restare soltanto come incentivo al ricordo assillante; mentre, ahimè, resta tanta sedicente architettura costruita e secolarmente durevole?

Mondrian non ha mai voluto confessare il fondamento della sua neoplastica sulla metafisica del bello e sulla mistica antica dell'armonia o simme-

tria (anche come asimmetria) e delle proporzioni, degli elementi e delle figure perfette; anzi ha piuttosto celato il suo esercizio sui canoni aurei, che non mi è stato facile di accertare, di recuperare e di evincere come fattore di spiegazione della sua forma astratta. Munari no: egli ha sempre tenuto ad affermare la sua filiazione dall'estetica classica, il credito al sostegno intellettuale che ha scelto per la sua forma. Già le « macchine inutili » erano « costruite secondo precisi rapporti armonici e matematici: elementi in progressione geometrica, oppure un rettangolo armonico tagliato in parti equilibrate e ricomposto unendo i pezzi con fili secondo le leggi dell'equilibrio ».

Ch'io sappia, l'adesione a una cultura di questo genere, a parte l'influenza del *modulòr* di Le Corbusier, non era molto facile né frequente: la trasmissione forse per Munari fu facilitata da un libro sottovalutato e troppo dimenticato, *Kn* di Carlo Belli, del 1935? o dai saggi un po' predicanti del Sartoris? o dalle discussioni acerbe dei primi astrattisti milanesi? Sarà utile precisarlo, sebbene Munari quel primo stimolo di origine futurista nel senso del movimento, della variabilità, della tramutazione caleidoscopica, della velocità, potesse correggerlo nelle sue soverchie inerenze fisiche e psichiche per un'esigenza interiore, poi avvalorata dalla cultura, di un ordine, di una regola, di una certezza, di un dominio non casuale sul transito ingovernato delle apparenze e degli eventi.

Perché il linguaggio di Munari appare non solo più pieno e denso, più individualmente marcato, più puro? Non è l'adozione delle « forme pure » che fa un linguaggio puro, cioè autenticamente artistico o espressivo. Anche Munari, trovatosi a formarsi ed a crescere in un carrefour storico in cui dominava l'estetica delle forme pure, le ha assunte, non so se, come è accaduto ad altri artisti, rendendosi conto pienamente che i termini di tale linguaggio formalistico od astratto erano il risultato di processi piuttosto intellettualistici che poetici. Ma, come la lingua filosofica, anzi gli stessi concetti filosofici non inficiano l'espressione poetica leopardiana, perché da astrazioni diventano soggetti o signori del sentimento della vita, così la lingua formale pura od astratta ha potuto, può e potrà essere soggettivata e trasfe-

rire la sua valenza dalla sfera riflessiva-oggettiva alla sfera espressiva-attiva.

E tuttavia quando vediamo le forme di Munari accanto a quelle presentate da molte pitture e sculture astratte, abbiamo l'impressione di una minore concretezza di queste ultime, di una minore gittata e conduzione ad empito poetico, di una loro tal quale gratuità e persino di un certo ozio di contemplazione di se stesse. Io credo di scorgere la differenza, e di capire le ragioni della differenza. In verità, assai spesso le pitture e le sculture astratte (delle più diverse confessioni) sono prodotte da artisti quasi interamente occupati dall'arte stessa, il cui contenuto umano si è contratto ad un gusto esclusivamente estetistico, mentre la loro partecipazione al reale umano o storico si avvera in forme comunali, convenzionali, e il loro rapporto col reale si verifica soltanto sotto il segno di una professione artistica che non ha passaggio se non in una cerchia chiusa e consenziente di adepti. D'altronde la loro continuazione delle modalità e delle tecniche del fare pittorico o scultorio tradizionale li declina quasi inevitabilmente nella polemica, che diviene elemento quasi intrinseco del loro fare, perchè non è superato tale interno dissenso.

Munari dal 1950 non dipinge più. Perchè? Non credo che ciò sia stato dovuto all'esigenza di affrontare la variazione e il movimento cui faceva ostacolo l'immobilità inevitabile del quadro, almeno non a quell'esigenza soltanto, perchè non si spiegano altri incontri ed altre appropriazioni di Munari artista, di materiali, di tecniche, di modalità e procedure operative e costruttive degli oggetti. Ha forse creduto, come tanti artisti hanno tante volte creduto, che i nuovi materiali e le nuove tecniche (nell'Ottocento: il ferro, il cemento armato; oggi: tutte le materie sintetiche, i composti) comportassero un rinnovamento artistico naturale? Forse, ma anche questo a mio avviso non basta a qualificare in modo soddisfacente le scelte di Munari.

Munari non fa oggetti qualsiasi, oggetti come oggetti, nemmeno quando sono libri illeggibili, che vogliono suscitare la capacità di emozione visiva del fanciullo secondo forme e non secondo ottica, nemmeno quando sono macchine inutili, che svegliano la coscienza del miracolo dello spazio, dell'atmosfera vivente, del potere della visione reviviscente il com-

plesso di relazioni che è stato posto e si svolge. Munari fa oggetti utili, destinati alla vita degli uomini, alla soddisfazione di loro bisogni non solo pratici, ma morali, intellettuali ed estetici. Come gli architetti di vocazione poetica, egli offre a noi la sua trasfigurazione della vita, per tutto quanto almeno lo abbia toccato o interessato. Ma resta in un circolo umano di relazioni, comunica, non è un appartato ed esoterico depositario di un messaggio non destinato alla gente, è un uomo tra gli altri uomini, che vive la vita di tutti, che sta nel mondo contrastato dei sentimenti, delle passioni, dei desideri, delle sofferenze, dei bisogni, dei miti, delle aspirazioni nostre. Non si stacca da questa comunione, che è rappresentata dalla destinazione pratica dei suoi oggetti, che vuol dire la loro potenziale condivisibilità su un piano che non ha bisogno di negare o di forzare o di vincolare l'umanità comune.

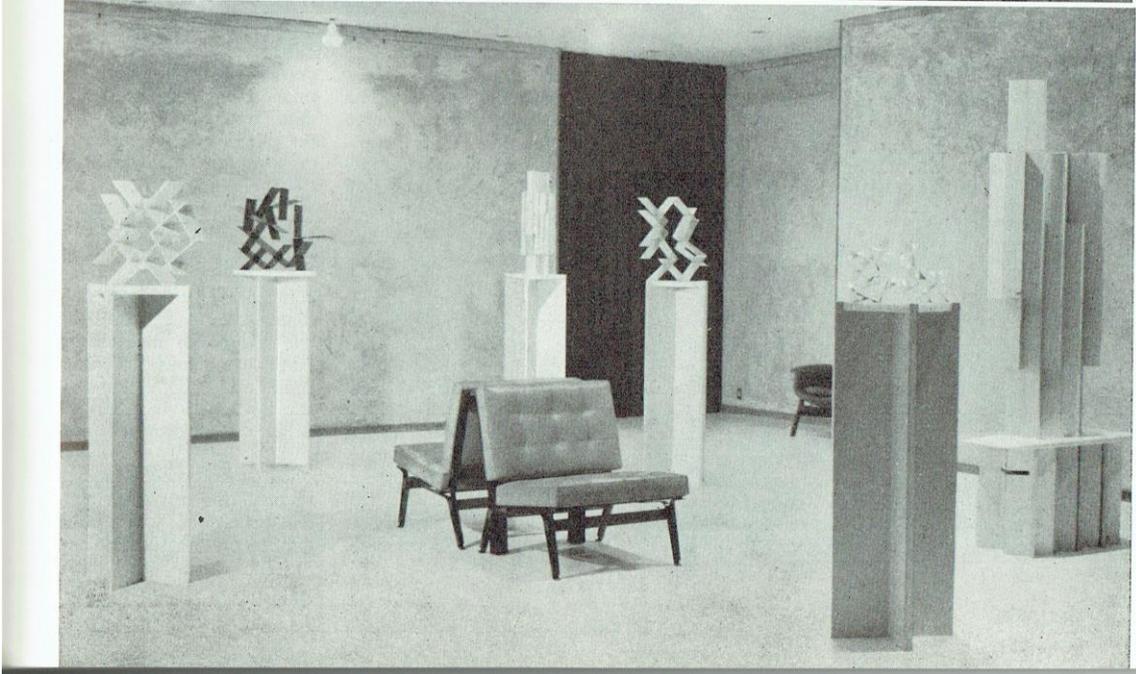
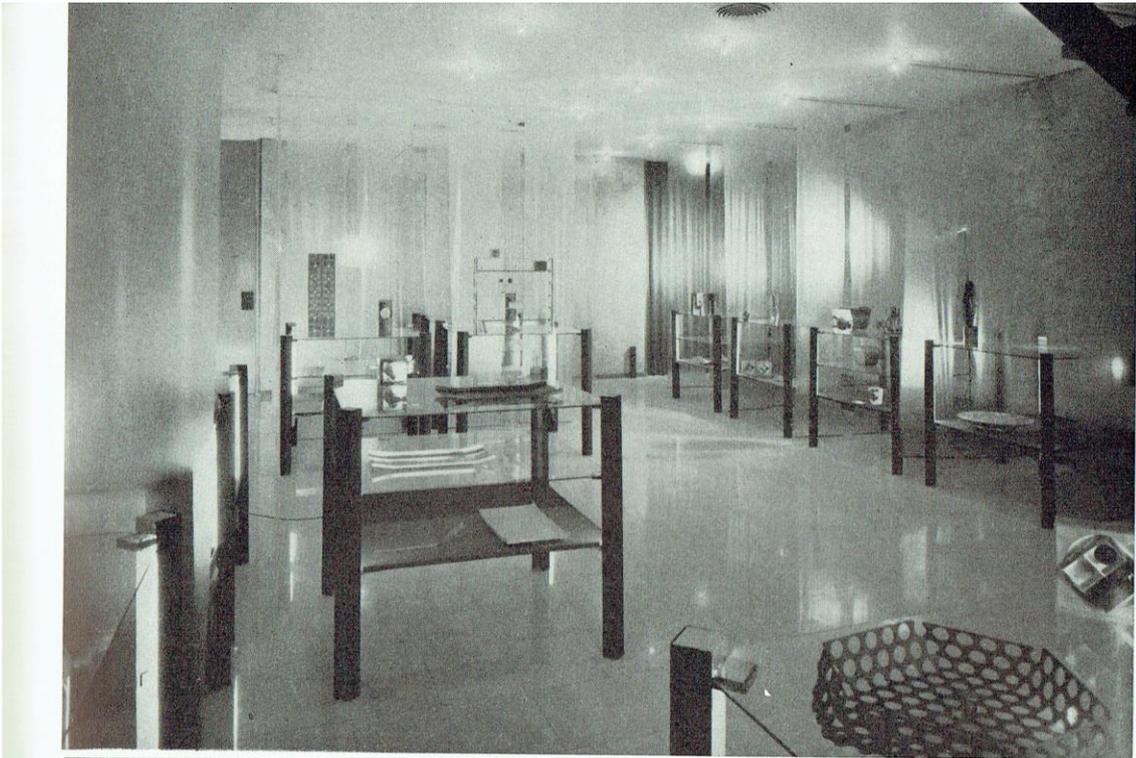
In buona sostanza, quindi, è questo profondo, radicale nesso umano di Munari e di tutti coloro che gli somigliano, è in questa sua cosciente separazione dall'illusione e dal limite dell'ermetismo per dominare con una forma così nitida tanti moventi e interessi della vita dell'uomo, che sta la sua forza singolare e, crediamo, la durevolezza della sua arte.

Una volta Goethe scrisse che il poeta forma « una fantasia esatta » (proprio nel senso di « scienza esatta »), cioè un fenomeno la cui struttura organica viene ad essere deducibile secondo una legge di necessità pari a quella che sistema ed ordina gli eventi naturali: un fenomeno il quale non è senza l'ispirazione, che consiste nell'espressione, la cui legge è d'essere unicamente precisa e irripetibile.

Piace assegnare la definizione di « fantasia esatta » (tra tante che si mostrano più improprie, approssimative o pregiudiziali) a questo tipo di produzioni, che non temono nè la scienza nè la società, nè la comunione col prossimo, nè il regime di produzione economica, ma sorgono, procedono e si concludono in osmosi fervida con la natura e con gli uomini, senza perdere la funzione di guida e di scoperta del visibile, che è il segno veridico di ogni creazione artistica.

Carlo L. Ragghianti

Nella pagina di fronte: *L'allestimento natalizio di Danese, 1961*, e (sotto): *Mostra di strutture continue, 1961*.



Comunità n. 100, 1962

MUNARI E LA «FANTASIA ESATTA» di Carlo L. Ragghianti

Sfortunatamente non posso affermare di conoscere (ricordi lontani e documentazione scarsa ed evasiva non aiutano a sufficienza) le opere astratte che Munari espose con i continuatori ed epigoni del futurismo alla Galleria Pesaro nel 1933, e le successive. Direi però che invece di condividere la velopittura, l'aerodinamica e l'aeropittura rivendicate come l'espressione artistica dell'attivismo fascista, Munari andasse a pescare, nei vecchi e già dimenticati archivi del movimento e nei suoi manifesti a getto continuo, spunti, incentivi, nuclei espansivi per l'immaginazione.

Ricordo il manifesto del '15 di Balla e Depero, dove si parla di semoventi, di complessi plastici girevoli a velocità e in direzioni complesse, di scomposizioni, di trasformazioni a vista, di "miracoli" (apparizioni e scomparse), il tutto fatto con fili metallici, di cotone lana seta colorati, vetri carte veline celluloidi reti metalliche, trasparenti, specchi, lamine stagnole, congegni meccanici elettrotecnici, liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile, molle leve tubi.

Nelle ricerche fatte e fatte fare preparando una mostra storica del futurismo che poi non si fece, dovetti non solo persuadermi che nulla più restava di opere del genere (e così di altre spavalde e purtroppo non scherzose del Marinetti), ma era plausibile invece più di un dubbio che quelle opere, ed egualmente i giocattoli futuristi, i paesaggi artificiali e gli animali metallici, non fossero mai uscite dal piano delle intenzioni e dei progetti, nati in conversazioni eccitate e sviluppati aggiungendo sempre nuove escogitazioni e combinazioni. Nessun giudizio ovviamente si può dare, e direi nemmeno un orientamento, perché un'immaginazione, per quanto suggestiva possa apparire, un progetto, per quanto circostanziato, non è un'opera, e solo di un'opera effettuata si possono constatare e valutare i caratteri reali. Quel poco che è rimasto documentato fotograficamente, di scorcio o di lato, non fa presumere che queste ricerche futuriste andassero oltre il desiderio e la volontà, che era propria anche di altre produzioni, di rinnovare l'urto di meraviglia che già il barocchismo aveva assegnato come fine dell'arte.

Difficile ricostruirlo per l'assenza di documenti e di testimonianze, ma in questi progetti e, forse, in queste applicazioni aventi per tema il movimento (o la *velocità* del mito marinettiano) vi dovette essere anche un movente critico più o meno oggettivo: una reazione alla *fotodinamica* di Bragaglia ed alle trasposizioni pittoriche che ne aveva dato il Balla nel 1912, con uno stucchevole verismo ottico di rappresentazione che, in verità, gelava ogni potenziale cinetico o ritmico dell'immagine decomposta.

Il cinema era in atto, ma non pose per allora un problema di connessione, o di distinzione, riguardo alla pittura, alla scultura, alla architettura, alle arti insomma secondo le determinazioni tradizionali. Il "teatro sintetico futurista" di Marinetti non innovò niente di sostanziale nella redazione dello spettacolo. Il manifesto per una nuova scenotecnica del Prampolini del 1915, che propone la scena mobile, fatta di architetture dinamiche "elettromeccaniche" e di plastici in azione animati dalle proiezioni luminose e in particolare dagli effetti trascoloranti della fluorescenza, senza dubbio intende a uno spettacolo che cambia diverse modalità di movimento, anche se, con la solita disinvoltura dei futuristi, il Prampolini si guarda bene dal ricordare, o dal sapere, che la scena mobile era un fatto storico acquisito, e così il collegamento tra scena e azione, almeno dello spettacolo brunelleschiano, fino alle ricerche di Appia e ai suoi *dessins de rythmique*, anteriore al 1909, e ben noti.

Quanto, infine, al manifesto per una cinematografia futurista del 1916, se si guarda alle indicazioni concrete il nuovo strumento non propone più che analogie, equivalenze, contrapposizioni di immagini aventi significato letterario, descrittivo o narrativo, e non si accorge del tema fondamentale, l'immagine in movimento, s'intende in movimento non casuale o indeterminato, ma costruito.

La relazione tra pittura e cinema fu posta più rigorosamente, e per meglio dire in maniera più consequenziale, da Richter e da Eggeling negli anni 1919-1921, partendo dalla serie di variazioni

dei “rotuli” per giungere all'animazione dell'immagine nel film astratto. Simili i tentativi e le ricerche condotte da Hirschfeld-Mach nella Bauhaus. Eggeling formulò forse con la maggiore precisione il problema, che era quello di forma come sintesi di spazio e durata, come immagine del divenire. Malgrado ciò, sia teoricamente che pragmaticamente il problema della pittura e il problema del cinema restarono separati, e non si avvertì l'esigenza di relazionare o di mediare le due modalità espressive, e tanto meno di accertare se il principio creativo dell'arte figurativa e il principio creativo dello spettacolo fossero da identificare, e se questa identità potesse essere provata non solo sul piano estetico, ma sul piano storico. Così ancor oggi coloro che fanno ricerche d'arte in movimento si mantengono separati dai cineasti; e Munari, poniamo, studierà e articolerà la visione successiva secondo gli effetti della rotazione del polaroid, ma non sentirà che soluzioni costruite, del medesimo genere ottiene col film disegnato, inciso e colorato ritmicamente, Norman McLaren. Naturalmente Munari anche allora avrà potuto avere nozione delle ricerche ed attuazioni successive di scultura in movimento nello spazio e di costruzioni cinetiche, da Rodchenko a Gabo alla Bauhaus a Bill e infine a Calder. E forse in seguito avrà paragonato le sue esigenze e realizzazioni a quelle di coloro che furono occupati o eccitati dal problema del movimento, quali Tatlin, Moholy-Nagy, Man Ray, ed altri.

Come studioso e chiarificatore del problema storico degli *automi* e degli spettacoli automatici, da Erone di Alessandria al Brunelleschi ed oltre, non posso però condividere la ingenua, invero troppo sprovveduta opinione – peraltro la sola diffusa – che attribuisce alle moderne “avanguardie” la scoperta del *mobile* a motore od a colpo di mano, a oscillazione libera od a periodo ritmico, a cicli chiusi od a cicli aperti. Si potrà dire, a ragione, che i *mobiles* di Calder si *informano* a una poetica di *vers libre* invece che, come gli antichi automi, a una poetica disciplinare implicante prosodia, metrica, rima; ma la struttura ritmica del discorso, diversa, non modifica né lede il principio creativo, che è identico.

Caro Munari, il *mobile* è quasi tanto antico come quel quadrato dalla sua simpatica estetica, di cui ci ha dato una vicenda così fervida, a partire dalla preistoria per arrivare agli antichi egizi ed ai protocinesi... perché l'esigenza fantastica dell'immagine in movimento è stata sempre propria dell'uomo visivo e l'ha tentato o sedotto, anche come danza o ritmo, e non ha atteso che lo sviluppo tecnico consentisse la moderna fissazione dell'immagine in moto successivo periodato, che si chiama cinema.

Munari è nel pieno della sua energia d'invenzione fantastica, e la sua stessa fertilità inesauribile (macchine inutili, giocattoli in gomma piuma armata, libri illeggibili, sculture da viaggio, ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari, auto-fontane d'acqua circolante, pittura a piacere di collages per rotazione del polaroid, strutture continue, alfabeti geometrici, forme per distorsione, reti curvate, lampade cubiche...) richiama, polarizza l'attenzione sulla nuova idea, e magari sull'attesa della prossima, ed ovviamente non persuade a una ricerca sulla formazione e lo sviluppo di una personalità artistica, che è già difficile da seguire nel suo movimento.

Eppure, solo da quel che frammentariamente so e da quel che si può presumere o indurre anche dall'opera ulteriore, ritengo che sarebbe tempo che un critico intelligente ed esperto ci desse una storia, una storia estetica s'intende, di Munari. Peccato: quella Biennale di Venezia del 1960, che poi finì tanto male, non realizzò nemmeno l'ampliamento di orizzonti e di interessi che mi era riuscito di fare accettare, comprendendo nella mostra ormai stanca di formula e di esecuzione l'architettura, l'industrial design, e insomma tutte e non solo le forme d'arte di tecnica tradizionale o storicamente limitata; e così non si fece quella mostra comprensiva proprio di Munari, che restò aspirazione consegnata a verbale.

Non vorrei, peraltro, che si equivocasse già in modo iniziale sulla produzione di questo straordinario artista. Non è la novità degli *oggetti* come tali, per quanto brillante e suggestiva sia anch'essa, che fa l'autenticità e la forza di Munari. L'invenzione, il continuo scatto che modifica, sposta, traspone e riesce ad un'aggiunta che scarta sempre e nel modo più completo dal consuetudinario, dall'acquisto, dal convenzionale, l'invenzione è una modalità connecessaria del suo fare, ma non lo esaurisce, e nemmeno da sola riuscirebbe a definirlo veramente. Del resto, a negare

che si debba restar fermi alla “trovata” per quanto sorprendente o meravigliosa, basta l'osservazione che non si tratta mai di estri saltuari o di motivi sporadici e disparati. Si può capire, di fronte a un genere di produzione come questo, che l'osservatore non colga, o almeno non colga subito, il carattere di continuità, il nesso di coerenza profonda che lega l'una all'altra le opere di Munari, pur di tanto diverso obiettivo e di tanto diverso effetto possibile. Questo carattere è dato dalla *forma*, cioè dall'ispirazione o sentimento dell'artista nel suo intervento nel mondo.

È anzi cosa che colpisce in modo particolare la verifica della sostanziale unità e fedeltà interna di questa forma, dalle “macchine inutili” fino alle ultime opere. C'è una disciplina costante che unifica ogni puntuale attenzione e fascino di problema, che ricapitola in uno stile dominante il rigoglio delle emozioni, delle immagini, delle idee, delle destinazioni. L'unità, garanzia di voce autentica e di durevolezza, è nella persona artistica. Se la molteplicità delle eccitazioni, delle impressioni, degli impegni improvvisi e sorgivi restasse nella sua espansione quantitativa e non si mediasse in attiva dialettica, nel fare, con la fonte originale di visione e di concezione, sarebbe un lavoro disperso e d'indole e servizio pratico. È nell'acquistare forma, la loro forma, che la moltitudine delle invenzioni e degli oggetti diventa il discorso preciso, non fallibile, individuato che l'artista rivolge al mondo. Richiamo l'attenzione sullo *stile* di Munari, proprio perché trattandosi di oggetti “utili”, comunque adoperabili e destinati, anche quando siano “macchine inutili”, riesce di solito più facile, e più corvivo che si tenda a risolvere l'opera non nella sua identità di processo estetico, ma nel suo poter essere assunta come oggetto od assegnata a una finalità esterna. È un discorso che vale in generale per tutto l'industrial design, l'artigianato, e operazioni analoghe, ma anche per l'architettura, dove sfugge l'attività formale e più spesso domina l'interesse per la funzione. Non credo che Munari sia facilmente arrivato a possedere quello equilibrio sereno e consapevole che può consentire la più avventurosa dedizione a stimolare occasioni di nuovo, per sé e per gli altri, la più aperta e curiosa propensione alla prova sperimentale, e in questa flessibilità e in questo movimento e quasi in questo permanente pullulare, a non tradire la propria ragione espressiva. Entrare nel mondo creato da Munari è come entrare in un piccolo universo condizionato, collegato anche in estensione, regolato nei passaggi, guidato nelle esperienze, un universo esatto e favoloso, dove l'umanità di ognuno può compiere una metamorfosi, duplicare la vita, aggiungere alle proprie facoltà e potenze note questa di una realtà estremamente mobile e duttile, fluente nelle sue nuove apparenze e determinazioni, perpetuamente emergente, di una realtà che è insieme animata dall'emozione instancabile che sottende ogni scoperta, e chiara, di limpida conoscenza e coscienza, sicura, persino lieta; e senza alcuna polemica con i tanti mangiatori di angoscia, più o meno autentica. È peccato che certe costruzioni e certi ambienti così “climatici” di Munari abbiano breve vita.

Non mi pare che mai alcuno abbia messo nel debito rilievo come da una parte notevole dell'architettura moderna, e in specie certe sue manifestazioni più libere e pregnanti, sia stata realizzata per occasioni labili, e scomparsa con esse: proprio come l'antico spettacolo che non ha potuto sfuggire alla fugacità, sino al punto che oggi è difficile cogliere o ricostruire quanto lo spettacolo tramandato debba alla tradizione anteriore. Ebbene: tra i ricordi di pura suggestione estetica che porto nella mia memoria visiva, è un cielo nero, una sorta di vuoto cosmico inerte e infinitamente negativo, nel quale un filo fluorescente tracciava un percorso volante e vertiginoso, profilava un'anima inquieta, duttile, cercante; quasi una profezia del futuro allora ignoto e insupponibile. Era l'atrio della Triennale milanese del 1951, di Fontana.

Perché quella visione non è stata conservata, perché deve restare soltanto come incentivo al ricordo assillante; mentre, ahimè, resta tanta sedicente architettura costruita e secolarmente durevole?

Mondrian non ha mai voluto confessare il fondamento della sua neoplastica sulla metafisica del bello e sulla mistica antica dell'armonia o simmetria (anche come asimmetria) e delle proporzioni, degli elementi e delle figure perfette; anzi, ha piuttosto celato il suo esercizio sui canoni aurei, che non mi è stato facile di accertare, di recuperare e di evincere come fattore di spiegazione della sua forma astratta. Munari no: egli ha sempre tenuto ad affermare la sua filiazione dall'estetica classica, il credito al sostegno intellettuale che ha scelto per la sua forma. Già le “macchine inutili” erano “costruite secondo precisi rapporti armonici e matematici: elementi in progressione geometrica,

oppure un rettangolo armonico tagliato in parti equilibrate e ricomposto unendo i pezzi con fili secondo le leggi dell'equilibrio”.

Ch'io sappia, l'adesione a una cultura di questo genere, a parte l'influenza del *modulòr* di Le Corbusier, non era facile né frequente: la trasmissione forse per Munari fu facilitata da un libro sottovalutato e troppo dimenticato, *Kn* di Carlo Belli, del 1953? o dai saggi un po' predicanti del Sartoris? o dalle discussioni acerbe dei primi astrattismi milanesi? Sarà utile precisarlo, sebbene Munari quel primo stimolo di origine futurista nel senso del movimento, della variabilità, della tramutazione caleidoscopica, della velocità, potesse correggerlo nelle sue soverchie inerenze fisiche e psichiche per un'esigenza interiore, poi avvalorata dalla cultura, di un ordine, di una regola, di una certezza, di un dominio non casuale sul transito ingovernato delle apparenze e degli eventi.

Perché il linguaggio di Munari appare non solo più pieno e denso, più individualmente marcato, più puro? Non è l'adozione delle “forme pure” che fa un linguaggio puro, cioè autenticamente artistico o espressivo. Anche Munari, trovatosi a formarsi ed a crescere in un *carrefour* storico in cui dominava l'estetica delle forme pure, le ha assunte, non so se, come è accaduto ad altri artisti, rendendosi conto che i termini di tale linguaggio formalistico od astratto erano il risultato di processi piuttosto intellettualistici che poetici. Ma, come la lingua filosofica, anzi gli stessi concetti filosofici non inficiano l'espressione poetica leopardiana, perché da astrazioni diventano soggetti o signori del sentimento della vita, così la lingua formale pura od astratta ha potuto, può e potrà essere soggettivata e trasferire la sua valenza dalla sfera riflessiva-oggettiva alla sfera espressiva-attiva.

E tuttavia quando vediamo le forme di Munari accanto a quelle presentate da molte pitture e sculture astratte, abbiamo l'impressione di una minore concretezza di queste ultime, di una minore gittata e conduzione ad empito poetico, di una loro tal quale gratuità e persino di un certo ozio di contemplazione di se stesse.

Io credo di scorgere la differenza, e di capire le ragioni della differenza. In verità, assai spesso le pitture e le sculture astratte (delle più diverse confessioni) sono prodotte da artisti quasi interamente occupati dall'arte stessa, il cui contenuto umano si è contratto ad un gusto esclusivamente estetico, mentre la loro partecipazione al reale umano o storico si avvera in forme comunali, e il loro rapporto col reale si verifica soltanto sotto il segno di una professione artistica che non ha passaggio se non in una cerchia chiusa e consenzienti di adepti. D'altronde la loro continuazione della modalità e delle tecniche del fare pittorico o scultorio tradizionale li declina quasi inevitabilmente nella polemica, che diviene elemento quasi intrinseco del loro fare, perché non è superato tale interno dissenso.

Munari dal 1950 non dipinge più. Perché?

Non credo che ciò sia stato dovuto all'esigenza di affrontare la variazione e il movimento cui faceva ostacolo l'immobilità inevitabile del quadro, almeno non a quell'esigenza soltanto, perché non si spiegano altri incontri ed altre appropriazioni di Munari artista, di materiali, di tecniche, di modalità e procedure operative e costruttive degli oggetti. Ha forse creduto, come tanti artisti hanno tante volte creduto, che i nuovi materiali e le nuove tecniche; (nell'Ottocento: il ferro, il cemento armato; oggi: tutte le materie sintetiche, i composti) comportassero un rinnovamento artistico naturale? Forse, ma anche questo a mio avviso non basta a qualificare in modo soddisfacente le scelte di Munari.

Munari non fa oggetti qualsiasi, oggetti come oggetti, nemmeno quando sono libri illeggibili, che vogliono suscitare la capacità di emozione visiva del fanciullo secondo forme e non secondo ottica, nemmeno quando sono macchine inutili, che svegliano la coscienza del miracolo dello spazio, dell'atmosfera vivente, del potere della visione reviviscente il complesso di relazioni che è stato e si svolge. Munari fa oggetti utili, destinati alla vita degli uomini, alla soddisfazione di loro bisogni non solo pratici, ma morali, intellettuali ed estetici. Come gli architetti di vocazione poetica, egli offre a noi la sua trasfigurazione della vita, per tutto quanto almeno lo abbia toccato o interessato. Ma resta in un circolo umano di relazioni, comunica, non è un appartato ed esoterico depositario di un messaggio non destinato alla gente, è un uomo tra gli altri uomini, che vive la vita di tutti, che sta nel mondo contrastato dei sentimenti, delle passioni, dei desideri, delle sofferenze, dei bisogni,

dei miti, delle aspirazioni nostre. Non si stacca da questa comunione, che è rappresentata dalla destinazione pratica dei suoi oggetti, che vuol dire la loro potenziale condivisibilità su un piano che non ha bisogno di negare o di forzare o di vincolare l'umanità comune.

In buona sostanza, quindi, è questo profondo, radicale nesso umano di Munari e di tutti coloro che gli somigliano, è in questa sua cosciente separazione dall'illusione e dal limite dell'ermetismo per dominare con una forma così nitida tanti moventi e interessi della vita dell'uomo, che sta la sua forza singolare e, crediamo, la durevolezza della sua arte.

Una volta Goethe scrisse che il poeta forma “una fantasia esatta” (proprio nel senso di “scienza esatta”), cioè un fenomeno la cui struttura organica viene ad essere deducibile secondo una legge di necessità pari a quella che sistema e ordina gli eventi naturali: un fenomeno il quale non è senza l'ispirazione, che consiste nell'espressione, la cui legge è d'essere unicamente precisa e irripetibile. Piace assegnare la definizione di “fantasia esatta”, (tra tante che si mostrano più improprie, approssimate o pregiudiziali) a questo tipo di produzioni, che non temono né la scienza né la società, né la comunione col prossimo, né il regime di produzione economica, ma sorgono, procedono e si concludono in osmosi fervida con la natura e con gli uomini, senza perdere la funzione di guida e di scoperta del visibile, che è il segno veridico di ogni creazione artistica.