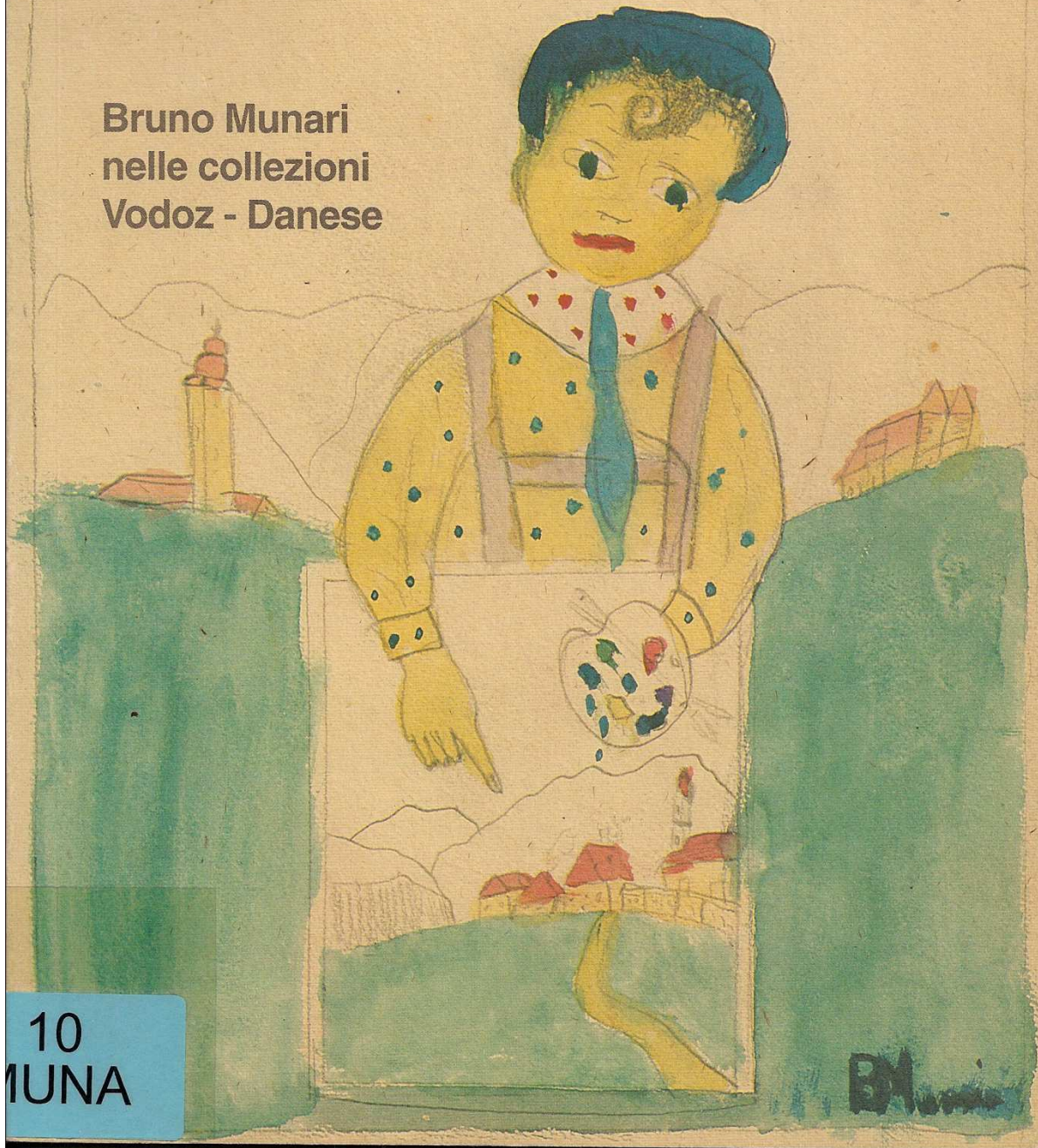
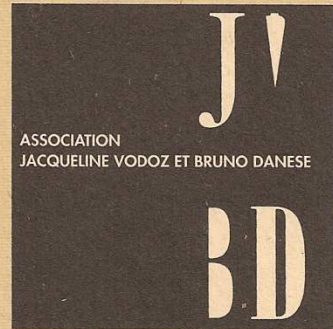


2

**Ricostruzione
teorica
di un artista**

**Bruno Munari
nelle collezioni
Vodoz - Danese**



**Ricostruzione
teorica
di un artista:
Bruno Munari
nelle
collezioni
Vodoz - Danese**

ASSOCIATION JACQUELINE VODOZ ET BRUNO DANESE

J'
BD

A cura di:

Bruno Danese

Marco Ferreri

Marco Romanelli

Jacqueline Vodoz

Progetto grafico:

Itaio Lupi

con Silvia Kihlgren

Fotografie:*

Roberto Marossi per

Archivi Vodoz - Danese

In copertina:

Bruno Munari, *Autoritratto*

acquerello e matita su cartoncino,

cm 21x31h,

1916 (all'età di 9 anni)

BRUNO MUNARI
I mezzi di espressione artistica pagina 4

MARCO ROMANELLI
*Bruno Munari:
Bruno Munari pittore* pagina 6

LISA PONTI
Dialogo fra L. P. e G. P. su B. M. pagina 8

GIULIO PAOLINI
"Se vi ho detto di sì..." pagina 10

MANOLO DE GIORGI
Fossili del giorno dopo pagina 12

BRUNO MUNARI:
OPERE E DISEGNI
DAL 1927 AL 1990 pagina 17

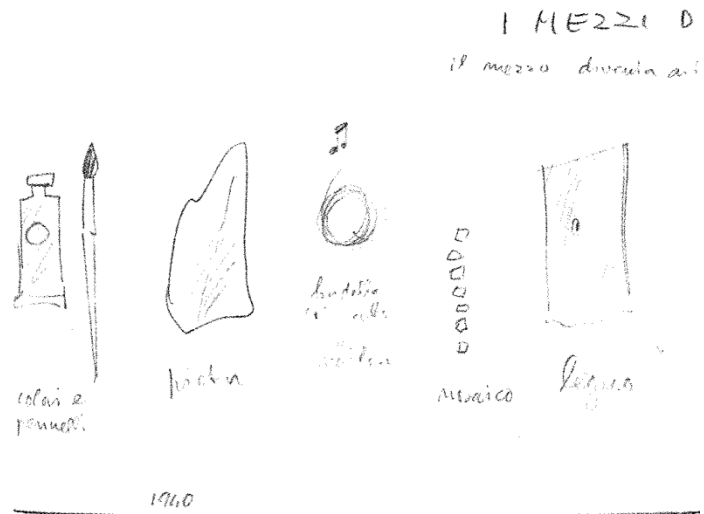
PAOLA PROVERBIO
Regesto pagina 57

MARCO ROMANELLI
*Ricostruzione teorica
di un artista* pagina 66

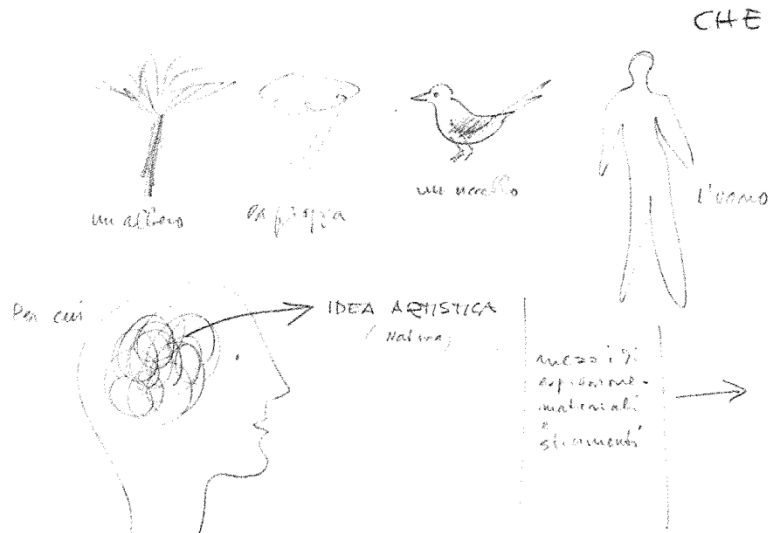
I mezzi di espressione artistica

BRUNO MUNARI

4



Bruno Munari, *I mezzi di espressione artistica*, matita su cartoncino, cm 46x28h, 1951



Media of artistic expression

Art springs from observations which the artist makes on nature. By nature is meant the natural environment that surrounds us and also the nature within us, in our sensorial organs. A curious person can see and understand the aspects of nature which others cannot see or which they perceive only partly. From this starts the formation of communicating objects that take shape

L'arte nasce da osservazioni che l'artista fa sulla natura. Per natura si intende l'ambiente naturale che ci circonda e anche la natura che è dentro di noi, nei nostri organi sensoriali.

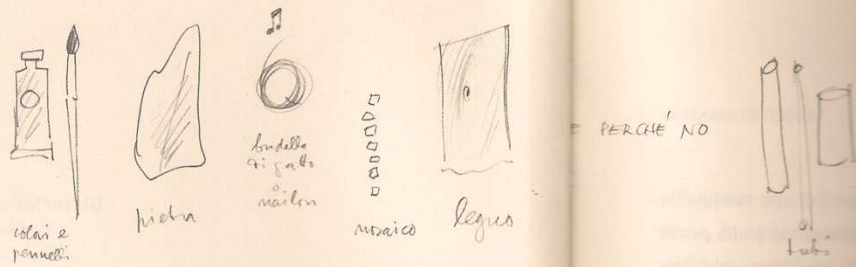
Una persona curiosa può vedere e capire gli aspetti della natura che altri non possono vedere o che percepiscono solo in modo parziale. Da ciò inizia il formarsi di oggetti comunicanti che prendono corpo secondo ciò che l'artista vuole comunicare, con disegni,

I mezzi di espressione artistica

BRUNO MUNARI

4

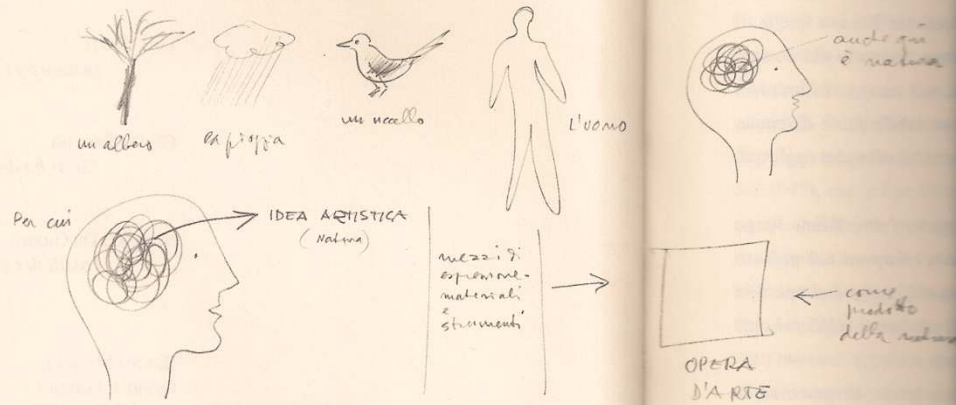
I MEZZI DI ESPRESSIONE ARTISTICA
 il mezzo diventa arte quando non lo si riconosce



1940

Bruno Munari, *I mezzi di espressione artistica*, matita su cartoncino, cm 46x28h, 1951

CHE COS'È LA NATURA



Media of artistic expression

Art springs from observations which the artist makes on nature. By nature is meant the natural environment that surrounds us and also the nature within us, in our sensorial organs. A curious person can see and understand the aspects of nature which others cannot see or which they perceive only partly. From this starts the formation of communicating objects that take shape

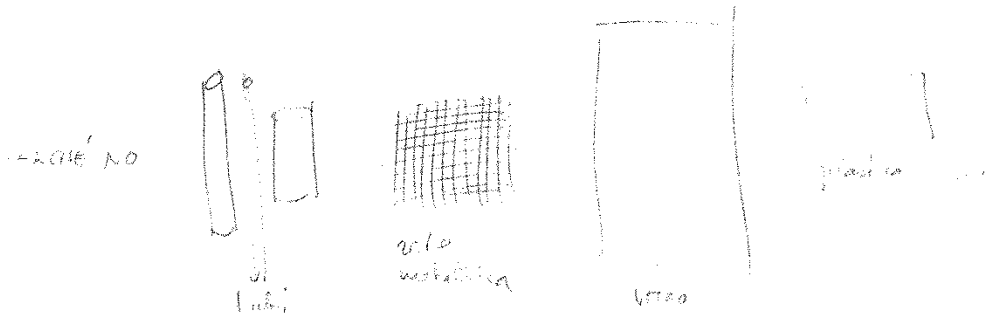
L'arte nasce da osservazioni che l'artista fa sulla natura. Per natura si intende l'ambiente naturale che ci circonda e anche la natura che è dentro di noi, nei nostri organi sensoriali. Una persona curiosa può vedere e capire gli aspetti della natura che altri non possono vedere o che percepiscono solo in modo parziale. Da ciò inizia il formarsi di oggetti comunicanti che prendono corpo secondo ciò che l'artista vuole comunicare, con disegni,

pitture, scultura e altre inventate.

Un metodo progettuale realizzare l'oggetto o l'immagine che la percezione non sia un messaggio visivo col massimo con il massimo di stimolazione

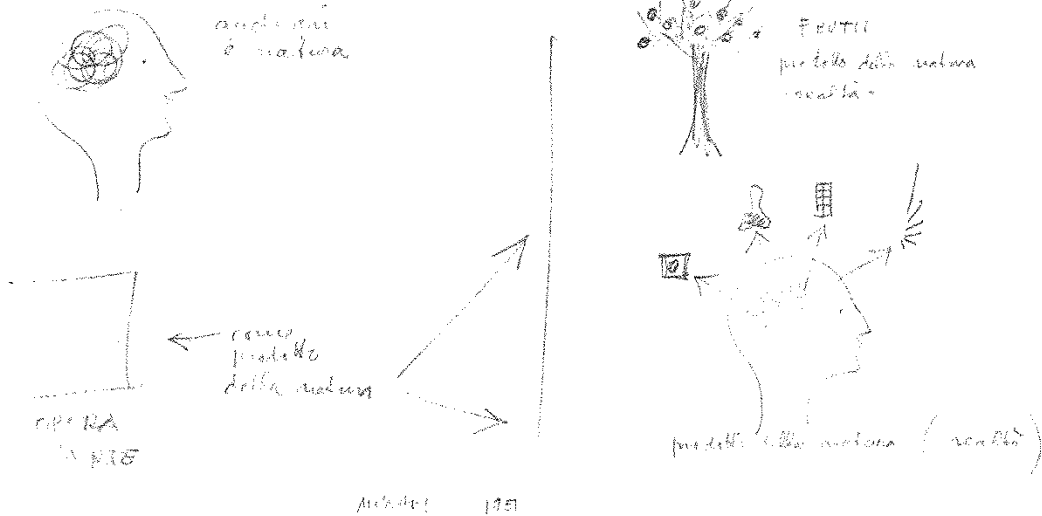
ESPRESSIONE ARTISTICA

senza mai limiti, ricercando più come processo.



5

COS'È LA NATURA



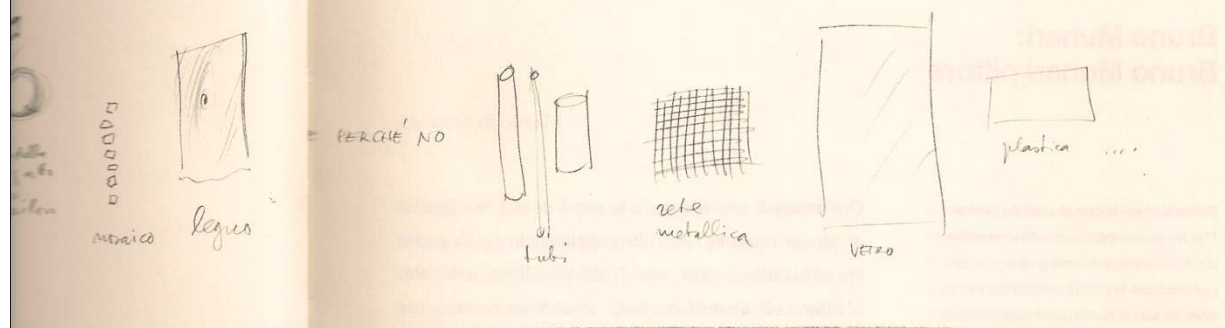
pittura, scultura e altre tecniche appositamente inventate.

Un metodo progettuale molto rigoroso, aiuterà a realizzare l'oggetto o l'immagine comunicante in modo che la percezione non sia confusa ma che comunichi il messaggio visivo col massimo della precisione oppure con il massimo di stimolazione sensoriale.

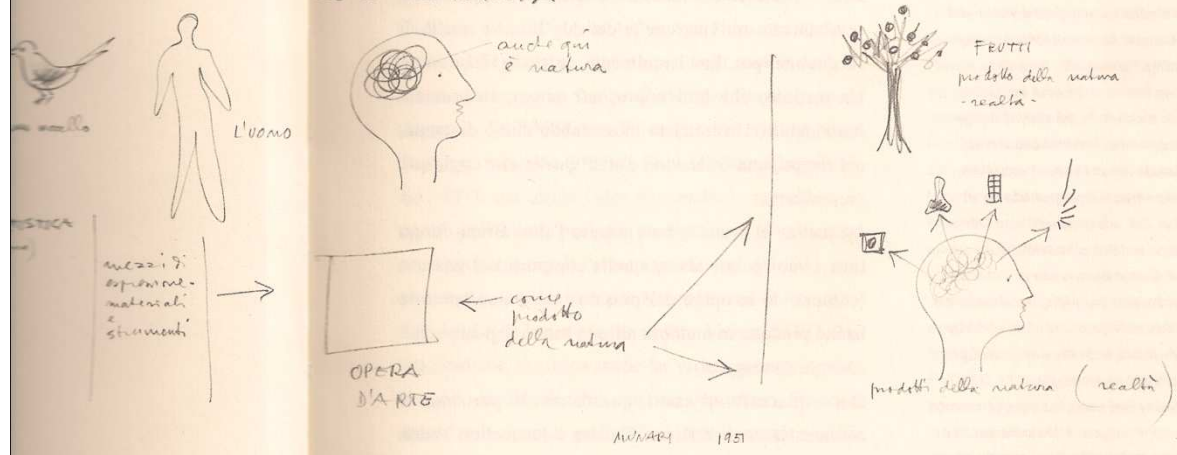
according to what the artist wishes to communicate, with drawings, paintings, sculpture and other specially invented techniques. A very strict design method will help to create the communicating object or image in such a way that its perception will not be confused but will convey the visual message with the maximum of precision or with the maximum of sensorial stimulation.

I MEZZI DI ESPRESSIONE ARTISTICA

il mezzo diventa arte quando non lo si riconosce più come mezzo.



CHE COS'È LA NATURA



1951 1951

l'artista fa sulla natura.
ambiente naturale che ci
è dentro di noi, nei nostri
vedere e capire gli aspetti
possono vedere o che
parziale. Da ciò inizia il
anti che prendono corpo
comunicare, con disegni,

pitture, scultura e altre tecniche appositamente inventate.

Un metodo progettuale molto rigoroso, aiuterà a realizzare l'oggetto o l'immagine comunicante in modo che la percezione non sia confusa ma che comunichi il messaggio visivo col massimo della precisione oppure con il massimo di stimolazione sensoriale.

according to what the artist wishes to communicate, with drawings, paintings, sculpture and other specially invented techniques. A very strict design method will help to create the communicating object or image in such a way that its perception will not be confused but will convey the visual message with the maximum of precision or with the maximum of sensorial stimulation.

Gennaio 1996

Bruno Munari:

Bruno Munari pittore

MARCO ROMANELLI

6 Bruno Munari: Bruno Munari the painter

This is not an exhibition: it is the story of a life (Munari's) spent, among other things, painting (from his earliest work dated 1914, when he was 7, to the penultimate, of 1996. The latest will come). But it is also the story of an encounter, in 1955, between Bruno Munari himself and Jacqueline Vodoz and Bruno Danese. An encounter that changed many things: to start with, three lives, those of the two Brunos and that of Jacqueline, and then, incidentally, the story of design. An encounter that with time became an unshakeable friendship. An unshakeable friendship which in time grew into an art collection. The one presented here today. Jacqueline and Bruno have followed every step in the other Bruno's career, including those of the past (by buying the works of the past). They have produced other works by him in multiples, and others they have given away as travel sculpture gifts.

After exactly forty years this year, of common endeavour, the home of Bruno Danese and Jacqueline Vodoz (and, consequently, the Association that bears their names) is home to an extraordinary collection with one main character in it: Bruno Munari. We have chosen to show only a part of this collection: the part concerned with the so-called major arts (painting and sculpture), as they were called when their adepts were known as painters and sculptors. Why this choice? because we wanted to affirm loud and clear, quite apart from the will of Munari himself (an anti-specialist), the place occupied by Bruno Munari in the history of contemporary art. His place as an indisputable master, though this

Questa non è una mostra: è la storia di una vita (quella di Munari) passata, tra l'altro, dipingendo (dalla prima opera sua datata 1914, anni 7, alla penultima, del 1996. L'ultima verrà), ma è anche la storia di un incontro, nel 1955, tra lo stesso Bruno Munari e Jacqueline Vodoz e Bruno Danese. Un incontro che ha cambiato molte cose: intanto tre vite, quelle dei due Bruni e quella di Jacqueline, poi, incidentalmente, la storia del design. Un incontro che è divenuto, nel tempo, un'amicizia inossidabile. Un'amicizia inossidabile che è divenuta, nel tempo, una collezione d'arte. Quella che oggi, qui, presentiamo.

Jacqueline e Bruno hanno seguito l'altro Bruno lungo tutti i suoi passi, anche quelli compiuti nel passato (comprando le opere del passato). Altre sue opere le hanno prodotte in multipli, altre le hanno regalate come sculture da viaggio.

Dopo quarant'anni esatti, quest'anno, di percorso in comune, la casa di Bruno Danese e Jacqueline Vodoz (e, conseguentemente, l'Associazione che porta il loro nome) è il luogo di una collezione straordinaria con un protagonista principale: Bruno Munari. Abbiamo scelto di presentare una parte sola di questa collezione, quella relativa alle cosiddette arti maggiori (pittura e scultura), così le chiamavano quando chiamavano i loro adepti pittori e scultori. Perché questa scelta? perché volevamo, con voce alta e ferma, al di là della stessa volontà dello stesso Munari (anti-specialista), affermare il posto di Bruno Munari nella storia dell'arte contemporanea. Il suo posto di maestro indiscutibile, ma questo in fondo

ci interessa meno, il suo posto soprattutto di sperimentatore, di eterno antesignano. Suoi i primi mobiles ("le macchine inutili", dal 1932), sua l'idea che il quadro e il muro insieme creino lo spazio dell'opera ("i negativi-positivi", dal 1949), sua l'idea che la tecnologia dell'oggi, che oggi è ieri, andasse istantaneamente conservata ("i fossili del 2000", dal 1959), sua l'idea che l'arte si possa anche piegare e portare con sé di casa in casa, di stanza d'albergo in stanza d'albergo ("le sculture da viaggio", dal 1958), sua l'idea che la scrittura possa diventare racconto artistico ("le scritture illeggibili", dal 1947), sua infine l'idea che anche le macchine, se accese dall'artista, possono produrre arte (il proiettore per diapositive con le "proiezioni dirette" dal 1951, ma, soprattutto, la macchina per fotocopie con le "xerografie" dal 1964). Insomma far vedere Munari PITTORE, tutto insieme, significa anche far vedere quanto Munari, che si è nascosto dietro il suo contemporaneo, favoloso, essere al contempo grafico/designer/illustratore, abbia pesato sulla formazione e sulle esperienze di molti altri artisti che solo l'artista hanno scelto di fare. Far vedere Munari PITTORE nelle collezioni private di Jacqueline Vodoz e Bruno Danese significa inoltre far vedere, o intravedere, un percorso completo che parte dal 1927 e che è ancora oggi in evoluzione.

Far vedere Munari PITTORE significa soprattutto, alla fine di questo secondo millennio, fermarsi un momento a riprendere fiato per il lungo millennio che di qui a poco arriverà.

is not really what we are interested in: what 7
interests us most of all is his place as an
experimenter, an eternal forerunner. His
were the first mobiles ("useless machines",
from 1932), his the idea that the painting and
the wall together create the work's space
(the "negative-positives", from 1949), his the
idea that today's technology, that today is
yesterday, should be instantly preserved
("fossils of the year 2000", from 1959), his
the idea that art can also be folded up and
carried around from house to house, from
hotel room to hotel room ("travel sculptures",
from 1958), his the idea that writing can
become an artistic story ("illegible writings",
from 1947), and finally, his the idea that even
machines, if turned on by the artist, can
produce art (the slides-projector with "direct
projections", from 1951, but, most of all, the
machine for photocopies with "xerographs",
from 1964). In short, to show Munari the
PAINTER, all together, also means showing
how much Munari, who has hidden behind
the fabulous fact of his being simultaneously
graphic / designer / illustrator, has influenced
the backgrounds and experiences of
numerous other artists that have chosen to
be artists only. To show Munari the PAINTER
in the private collections of Jacqueline Vodoz
and Bruno Danese means furthermore to
show, or to afford glimpses of a long journey
that started in 1927 and is still evolving.
To show Munari the PAINTER means above
all, at the end of this second millennium, to
pause for a moment to get our breath back
before the long millennium that will soon be
here.

Dialogo fra L.P. e G.P. su B.M. (1)

LISA PONTI

8

L. Che cosa pensi di Munari ?

G. (dal settimo cielo) Gli artisti io non li giudico, li amo.

L. So quanto lo amava anche Eames, nostro amico, genio americano, guardando da lontano.

G. Da lontano, un po' ci somigliamo.

L. Munari è un filosofo, diceva Picasso, continuando a dipingere. Munari dipinge la mente - si può dire ? Ha attraversato il passaggio a livello, in punta di piedi, è entrato nel circo della mente, e tutti i bambini lo seguono.

G. Quali bambini ? Noi.

L. C'è una fila di noi, dietro di lui. Munari è innamorato del sogno che tutti capiscano tutto... Mi ha raccontato Jacqueline che in una sua mostra a New York Munari aveva teso, attraverso la porta d'ingresso, un cordone, a trenta centimetri dal suolo - con due piantane come nei musei - e chi entrava doveva, e poteva, scavalcarlo. Facciamo noi pure così ? Entriamo e usciamo.

Munari entra ed esce di continuo dal cono di luce dell'arte.

G. Per guardare da fuori.

L. Guardare da fuori per chiamare dentro la gente. E' il miracolo critico dei comici ?

G. Ai comici, come agli acrobati, io dico per prima cosa "grazie".

L. Munari è acrobata, di teorema in teorema... Ma qual è l'opera sua che preferisci ?

G. Munari in sé. Ora, Munari dove è ?

L. Forse al di là dei teoremi. Con tutte le uova di Colombo che ha disseminato nel tempo, dietro di sé, dovremmo saperlo raggiungere...

G. Ma i geni non si fanno mai trovare. Quando poi arrivano alla grande età, all'età luminosa, amano depistare.

(1) LISA PONTI, GIO PONTI, BRUNO MUNARI

Lisa Ponti, *Pensare a Munari*,
biro e acquerello su carta, cm 21x29,7h, 1995

Dialogue between L.P. and G.P. on B.M. (1)

L. What do you think of Munari?

G. (*from the seventh heaven*)! I don't judge artists, I love them.

L. I know how much Eames too, our friend and American genius, loved him, looking from a distance.

G. From a distance, we are rather alike

L. Munari is a philosopher, Picasso used to say, continuing to paint. Munari paints the mind - can we say? He has crossed the level-crossing, on tiptoe, and gone into the Circus of the mind, and all the children follow him.

G. Which children? Us.

L. There's a line of us, behind him. Munari is in love with the dream that everyone can understand everything... Jacqueline told me about an exhibition of his in New York where Munari had stretched a rope across the entrance, thirty centimeters above the floor - with two posts like the ones in museums - and people coming in had to, and could, step over it. Do we do this too? Coming in and going out. Munari continually comes in and out of the cone of light of art.

G. To look from outside.

L. Looking from outside to call people in. Is it the critical miracle of humor?

G. The first thing I have to say to humorists and to acrobats, is "thanks".



L. Munari is an acrobat, from theorem to theorem... But which of his works do you prefer?

G. Munari in himself. Where is Munari, now?

L. Maybe beyond the theorems. With all the inventions he has scattered, in time, behind him, we ought to know how to reach him...

G. But geniuses can never be got hold of. And when they get to the great age, the luminous age, they like to leave red herrings.

LISA PONTI

(1) Lisa Ponti, Gio Ponti, Bruno Munari

Se vi ho detto di sì...

GIULIO PAOLINI

10 If I said yes to you...

If I said yes to you, if I have promised by now - dear Bruno and Jacqueline - then I must really get down to the task. A difficult and daring one it would be, if you had asked me to outline a historical and analytical judgement on the work of Bruno Munari, seeing that I do not possess the necessary knowledge to do so. Easy, positively congenial on the other hand, if I can take the liberty of talking about something I have always known but in my own way, I might say inwardly, seeing that it still accompanies me.


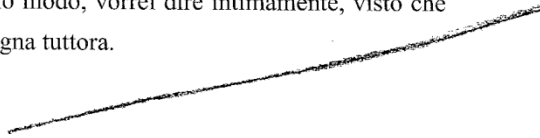
I know, I think I know, that unmistakable manner of his, that subtle and discreet, essential line. I share with him in short, the propensity for a certain kind of order, which is correct and legible though not for that reason obvious. On the contrary: which imposes itself on the eye thanks precisely to the transparency and simplicity which it manages every time to renew.

But let us come to the point, to the reason (having by now got to the fifteenth line of this manuscript) why I am going to proceed...

I owe a lot to Bruno Munari, to his acrobatic skill and capacity to move with elegance and rigour between painting and sculpture, graphic art, publishing and design, through

Se vi ho detto di sì, se ormai l'ho promesso - cari Bruno e Jacqueline - devo proprio affrontare il compito.

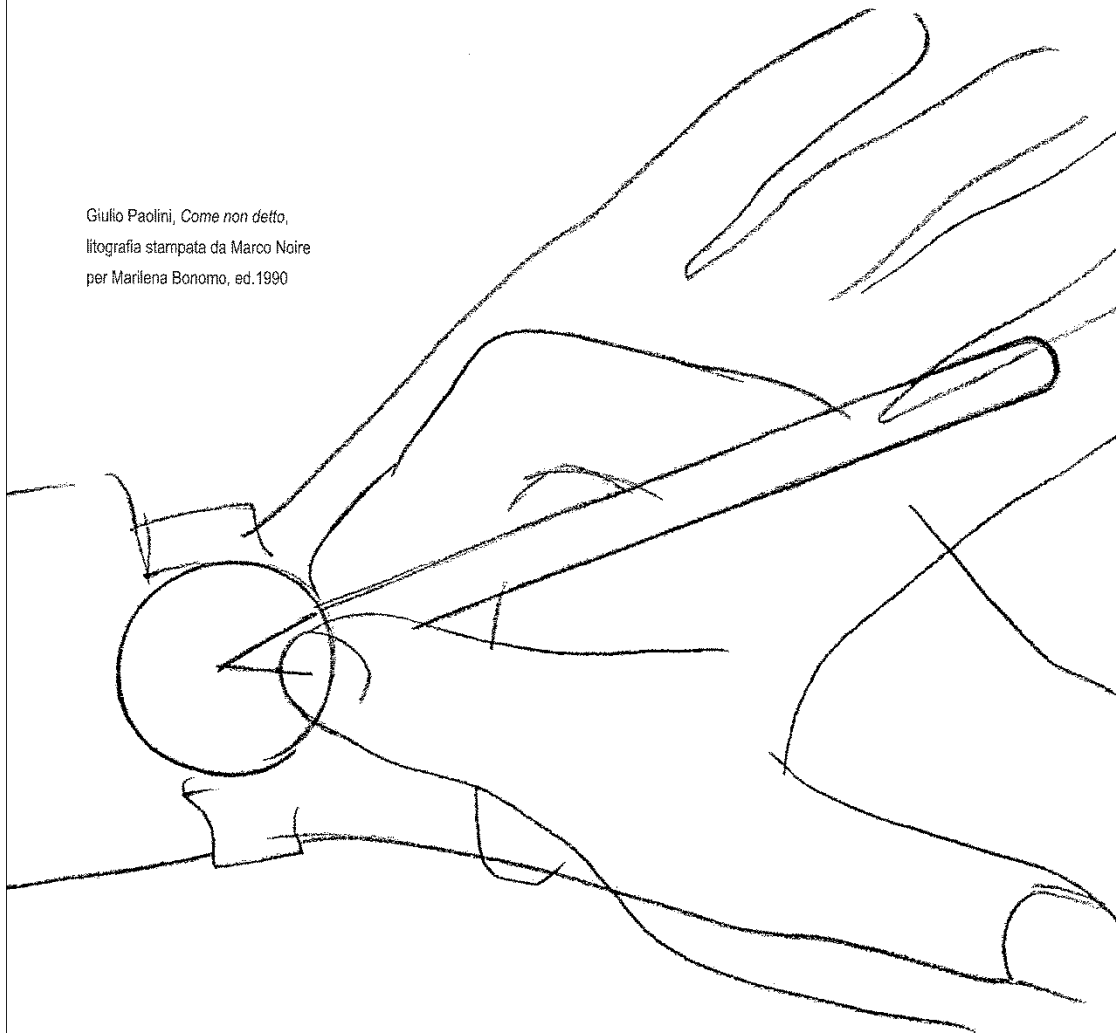
Difficile, spericolato se mi aveste chiesto di esporre un giudizio storico e analitico sull'opera di Bruno Munari, dato che non possiedo la conoscenza necessaria per farlo. Facile, addirittura congeniale invece, se posso concedermi di parlare di qualcosa che conosco da sempre ma a mio modo, vorrei dire intimamente, visto che mi accompagna tuttora.



Conosco, credo di conoscere quel suo modo inconfondibile, quel tratto sottile e discreto, essenziale. Condivido insomma con lui la propensione per un certo ordine corretto e leggibile ma non per questo scontato. Anzi: che si impone alla lettura proprio grazie alla trasparenza e alla semplicità che ogni volta riesce a rinnovare.

Ma veniamo al dunque, al perché (ormai arrivato alla quindicesima riga di questo dattiloscritto) sono intenzionato a procedere...

Giulio Paolini, *Come non detto*,
litografia stampata da Marco Noire
per Marilena Bonomo, ed.1990



Devo molto a Bruno Munari, alla sua sapienza acrobatica in grado di attraversare con eleganza e rigore la pittura e la scultura, la grafica, l'editoria e il design, territori apparentemente esclusivi ma tali soltanto per chi non sappia mescolare le carte.

Le sue impeccabili evoluzioni, il suo tocco aggraziato capace di semplificare la complessità, i suoi stupefacenti giochi di prestigio insegnano - non soltanto a me - come mantenersi "in forma".

territories that may seem exclusive but are only so for those unable to shuffle the cards.

His impeccable evolutions, his graceful touch and capacity to simplify complexity, his astonishing conjuring tricks, teach us - and not only me - to keep "fit".

Fossili del giorno dopo

MANOLO DE GIORGI

12 Fossils of the day after

With four years to go till 2000, an attempt could by now be made to sum up the contents of certain transparent brick-like objects, called "fossils" in 1959, and again re-christened "fossils" in other groups dated '79 and in '85. Were they an exact prophecy? Were they right? Is that how things turned out?

As the deadline approaches, the composition of those materials, with a long gaze into the future/present conceived forty-one years ago and buried in the density of acrylic resin, speak volumes about our end-of-the-century goods and chattels.

Set in those transparent bricks is a sample of what our most typically industrial civilisation produced, and of what might today have been lost; of what almost invisibly accompanied our daily material culture; and of what we perhaps too lightly regarded as a heritage within constant easy reach, always available. Which was not always to be the case.

When Munari first thought of putting all this into the hibernation of acrylic resin, many such concerns had not even been skimmed over, because such materials and products were in effect available. This is all the more significant considering the date: 1959! With Italy growing in 1959 at the rate of 7% a year and riding its exhilarating boom, who on earth would have felt like preparing a sort of

A quattro anni dal Duemila si potrà già azzardare un bilancio sul contenuto di certi mattoncini trasparenti detti "fossili del 2000" nel 1959 e ribattezzati così in altre serie nel '79 e nell'85. Sono stati un'esatta profezia? Hanno visto giusto? E' andata così?

Con l'avvicinarsi della deadline la composizione di quei materiali e un lungo sguardo sul futuro/presente concepiti quarantun anni fa e annegati nello spessore di una resina acrilica dicono molto sul nostro armamentario di fine secolo.

In essi si trova immerso un campione di cosa abbia prodotto la nostra civiltà più tipicamente industriale e di cosa potrebbe oggi andare perso, di cosa abbia accompagnato in modo quasi invisibile la nostra cultura materiale quotidiana e di cosa forse troppo a cuor leggero abbiamo considerato come un patrimonio sempre a portata di mano, sempre a disposizione, il che, non sempre era.

Quando Munari ha pensato di ibernare tutto questo nella resina acrilica molte di queste preoccupazioni erano ben lontane dall'essere anche solo sfiorate perché materiali e prodotti erano effettivamente a disposizione. La cosa è tanto più significativa quanto più si guarda alla data: 1959!

Chi poteva aver voglia nel 1959 con l'Italia che cresceva al ritmo del 7% all'anno nella sua carica positiva da boom di pensare ad una sorta di pre-funerale estetico/industriale? Chi poteva preoccuparsi di raccogliere e di mettere in posizione interrogativa un materiale che si stava producendo dappertutto e che tutti i giorni si riversava in quantitativi massicci come una interminabile manna del mondo della riproducibilità? Chi poteva gettare un occhio sul fatto che anche quello un giorno si sarebbe comunque consumato?

Bisognava avere un'idea molto precisa sulla materia e

Bruno Munari, *Fossili del 2000*,
valvole termoioniche in
metacrilato trasparente,
cm 15x3,5x22h, 1979

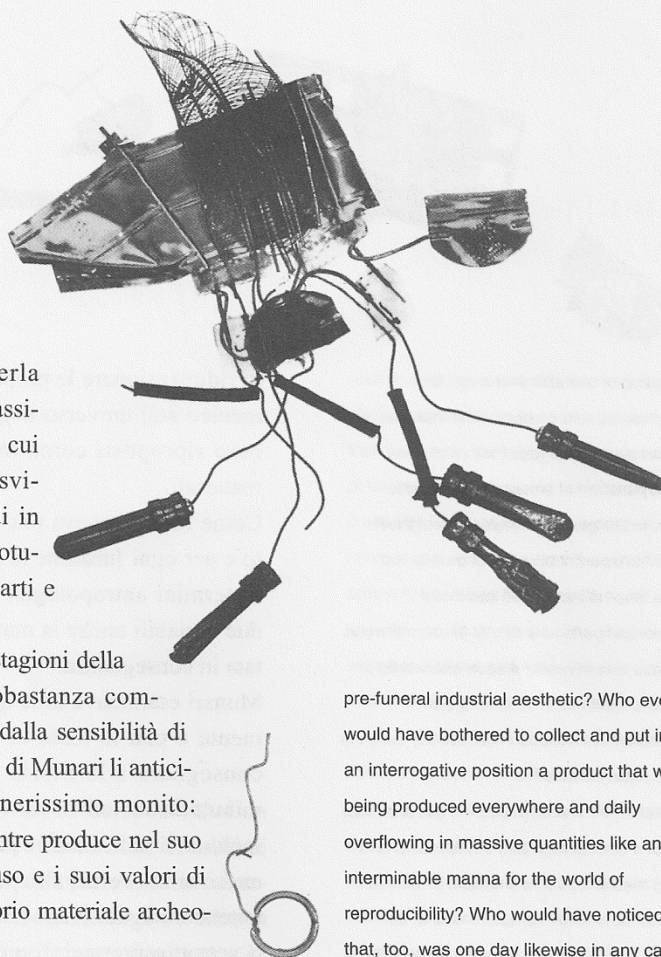
sul suo significato per poterla pensare in termini biologici assimilandola ad un organismo di cui osservavamo la crescita, lo sviluppo e i successi, ma di cui in proiezione avremmo anche potuto constatare l'atrofia delle parti e l'inesorabile declino.

Le stagioni della materia e le stagioni della produzione: concetti oggi abbastanza comprensibili, allora lontanissimi dalla sensibilità di produttori e progettisti. I fossili di Munari li anticipavano sotto forma di un tenerissimo monito: attenzione che ogni civiltà mentre produce nel suo slancio vitale i suoi valori d'uso e i suoi valori di scambio produce anche il proprio materiale archeologico.

Munari giocava, scherzava, manipolava al limite del calembour piccole parti di materiale metallico o plastico nella generale composizione di quei mattoncini, ma poi allo stesso tempo in quei componenti che appartenevano ad un mondo strettamente funzionale inoculava l'idea che potessero diventare di lì a poco vestigia simboliche della nostra civiltà. Una civiltà che si manifestava con segni di decadenza ?

No, tutt'altro. La civiltà in questione era quella della allora trionfante, onnipresente e imperante produzione meccanica e chimica, ma la materia per sua natura sarebbe stata comunque soggetta ad un ciclo vitale e di questo Munari si premuniva anticipando in qualche modo la sua storicizzazione.

Una "stagione dei materiali" si sarebbe verificata anche per questa civiltà, metalli e plastiche avrebbero visto l'avanzata di altri protagonisti, in parte avrebbero dovu-



pre-funeral industrial aesthetic? Who ever would have bothered to collect and put into an interrogative position a product that was being produced everywhere and daily overflowing in massive quantities like an interminable manna for the world of reproducibility? Who would have noticed that that, too, was one day likewise in any case doomed to be used up?

A very precise idea about the valve and its meaning was needed before it could be thought of in biological terms, while assimilating it to an organism whose growth, development and successes we observed, but the atrophy of whose parts and the inexorable decline of which could in projection also have been ascertained. Seasons of material and seasons of production: concepts that are today fairly comprehensible, were then very far removed from the sensitivity of manufacturers and designers. Munari's fossils anticipated them in the shape of a deeply tender warning: beware of the fact that every civilisation, whilst in the vitality of its impetus producing

14 its values of use and exchange, also produces its own archeological material. Munari played and joked with and even made puns out of small metal or plastic parts, in the general composition of those small transparent bricks. But then at the same time he inoculated into those component parts of a strictly functional world the idea that they might soon afterwards become symbolic remnants of our civilisation. A civilisation that already bore the signs of decadence?

No, not at all. The civilisation in question was that of a then triumphant, omnipresent and ruling mechanical and chemical production. But the material by its nature was at all events bound to have grown liable to a vital cycle, against which Munari took precautions to secure himself by somehow anticipating its historicization.

A "season of materials" would appear to have occurred for this civilisation too; metal and plastic were to witness the advance of other leaders, and would in part have to curb their ambitions of ecumenical control over the universe of goods, eventually having to reintroduce themselves as materials "on a par" with others. As Munari had frequently pointed out, "every object and every function has its proper material"; and since in anthropological terms, "object" and "function" are two variables, their related material would also be so in consequence.

Munari examined all these repercussions in

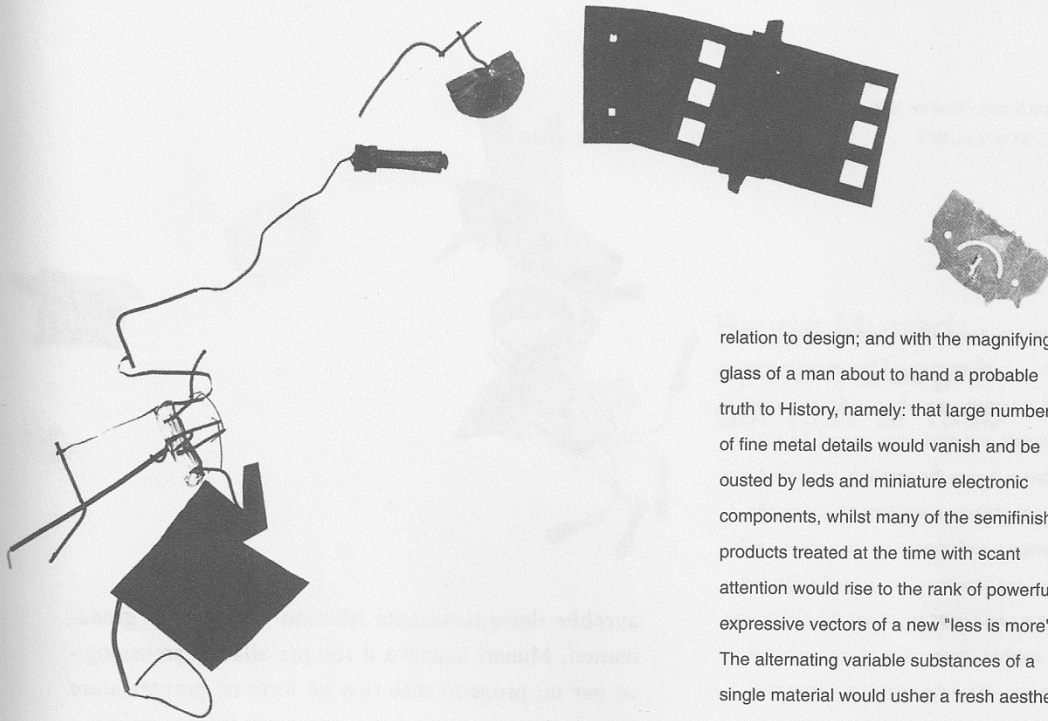
to ridimensionare le proprie ambizioni di controllo ecumenico sull'universo degli oggetti e alla fine si sarebbero riproposti come materiali "alla pari" con altri materiali.

Come Munari aveva più volte ribadito "per ogni oggetto e per ogni funzione la sua materia giusta", e siccome in termini antropologici "oggetto" e "funzione" sono due variabili anche la materia relativa lo sarebbe diventata in conseguenza.

Munari esaminava tutte queste ripercussioni progettualmente e con la lente di ingrandimento di chi sta per consegnare alla Storia una probabile verità: molta minuteria metallica sarebbe sparita e avrebbe dovuto inchinarsi ai leds e ai piccoli componenti elettronici, molti semilavorati all'epoca vissuti nella disattenzione avrebbero avuto i numeri per elevarsi al rango di potenti vettori espressivi di un nuovo "less is more", l'alternanza di spessori variabili di uno stesso materiale avrebbe introdotto una nuova estetica nei principi di articolazione, connessioni insolite tra materiali avrebbero aperto ad una diversa sensibilità polimaterica, scarti e resti si sarebbero anche potuti ammantare nel tempo di una certa rarità.

Tutti questi sviluppi a venire venivano "fermati" e consegnati ai 3 cm di spessore dei mattoncini come se questi dovessero diventare l'equivalente contemporaneo di una pietra di silicio su cui si trovano condensate la maggior parte delle informazioni di cui disponiamo sull'Età della Pietra.

Con uno sguardo veramente lungo (ci vuole tutto l'irrazionalismo surrealista-dada per vedere certe cose) Munari comprendeva che anche la fagocitante cultura industriale degli anni Cinquanta-Settanta poteva venire smontata, rimontata e messa a nudo per vedere fino a



che punto avrebbero “tenuto” le sue componenti. Con la leggerezza del gioco, ancora una volta, Munari si sarebbe incaricato di condurre un’operazione estremamente seria sulla materia. D’altra parte il gioco serve a questo: a smontare e a rimontare le parti finché non se ne capiscono i principi organizzativi e i motivi strutturali.

Materia e produzione sarebbero state soggette a dei cicli, di qui la necessità di comprenderne genealogia, condizioni di opportunità, strategie e fisiologia come accade con qualsiasi organismo vivente.

Il materiale impiegato nella pasta che racchiudeva i fossili era un’ennesima conferma di questo principio biologico: siccome la resina acrilica neutra avrebbe virato nel tempo verso un’alterazione del suo colore di partenza perché non progettata direttamente in funzione del suo deperimento, e cioè giallastra? Rimanendo ancorato a questo naturalismo Munari ha visto giusto: anche la logica della produzione meccanica e della produzione chimica sui tempi lunghi non sarebbero state né eterne né infallibili. Mentre tutti banchettavano alla tavola della riproducibilità per la grande serie che

relation to design; and with the magnifying glass of a man about to hand a probable truth to History, namely: that large numbers of fine metal details would vanish and be ousted by leds and miniature electronic components, whilst many of the semifinished products treated at the time with scant attention would rise to the rank of powerful expressive vectors of a new "less is more". The alternating variable substances of a single material would usher a fresh aesthetic into the principles of articulation; unusual connections between materials would pave the way for a different polymaterial sensibility. Scrap and waste would also manage to cloak themselves in a certain degree of rarity.

All these developments to come were "halted", so to speak, and consigned to the 3 centimeter thickness of transparent bricks, as if these were to become the contemporary equivalent of a silex stone with most of our available information on the Stone Age condensed on it.

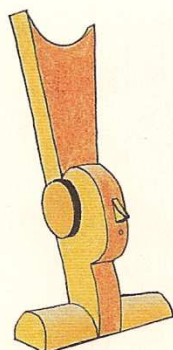
With a really long look ahead (it takes total surrealist-dada irrationalism to see certain things), Munari had grasped that even the all-engulfing industrial culture of the Fifties and Sixties could be dismantled, put together again and stripped bare, to see just how long its components would "last". With the lightness of a game, once again, Munari undertook to perform an extremely serious operation on material. In any case the game

Bruno Munari, *Fossili del 2000*,
cm 31x3,3x22,2h, 1979

16 served to dismantle and reassemble those parts - until their organizational principles and structuring motives could be understood. Materials and production were to be subject to cycles, hence the necessity to comprehend their genealogy, conditions of opportunity, strategies and physiology, as happens with any living organism. The material adopted for the paste used to capture the fossils was yet another confirmation of this biological principle. Since the neutral acrylic resin would in time have veered towards an alteration of its initial colour, why not design it directly in relation to its decay, i.e. yellowish? By remaining anchored to this naturalism, Munari's foresight was right: even the logic of mechanical and chemical production in the long term were to prove neither eternal nor infallible. While everyone was feasting at the table of reproducibility for a mass production that would bring permanent freedom of large numbers to design, Munari launched his archeological pre-alarm signal for a textural project that was neither strong nor evasive, where material would form the most intense link between us and evolution, between an ever changing culture of behaviour and a world of machines with wide margins of imperfection.

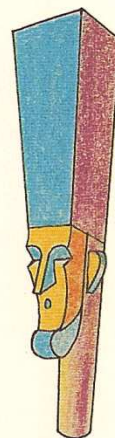


avrebbe definitivamente liberato il design ai grandi numeri, Munari lanciava il suo pre-allarme archeologico per un progetto materico né forte né prevaricatore dove la materia costituiva il nesso più intenso tra noi e il divenire, tra una cultura del comportamento sempre mutante e un mondo della macchina con larghi margini di imperfezione.



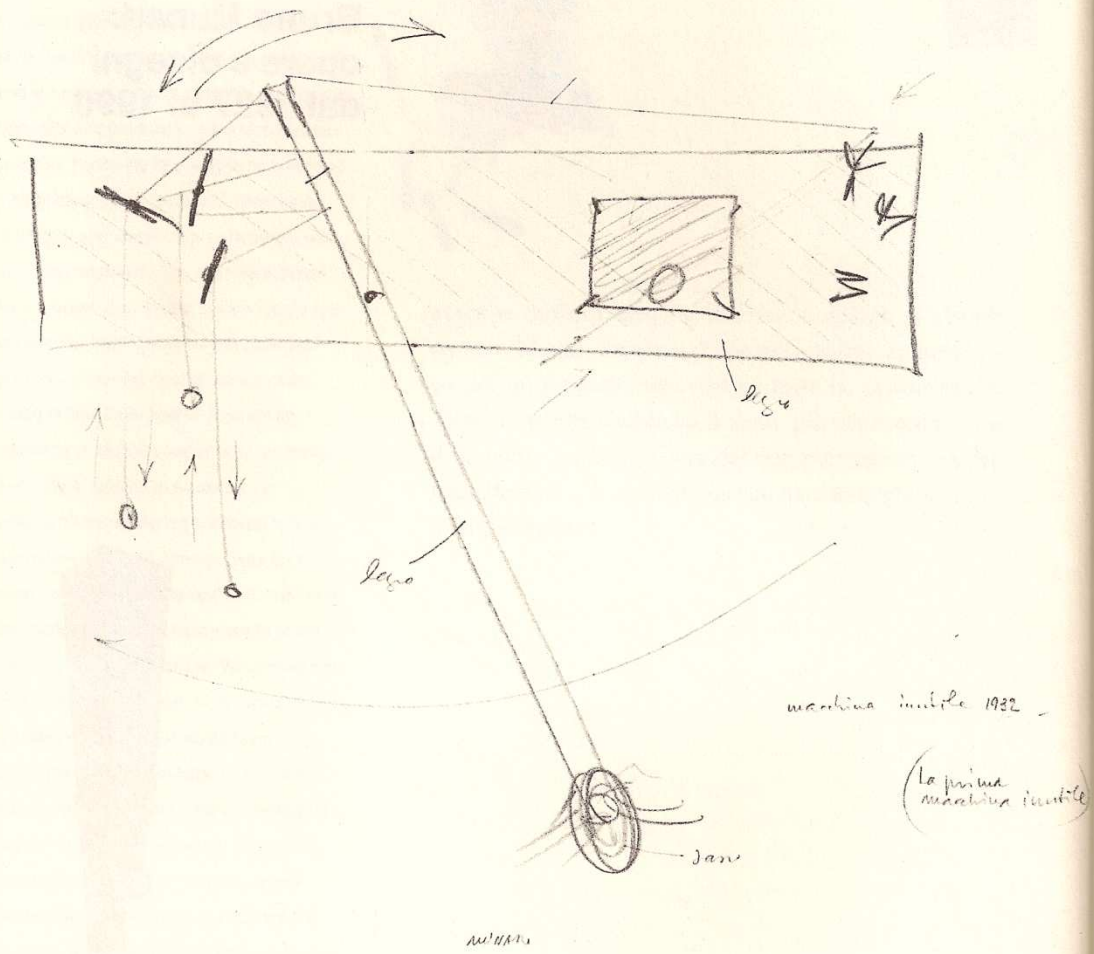
**Bruno Munari:
opere e disegni
dal 1927 al 1990**

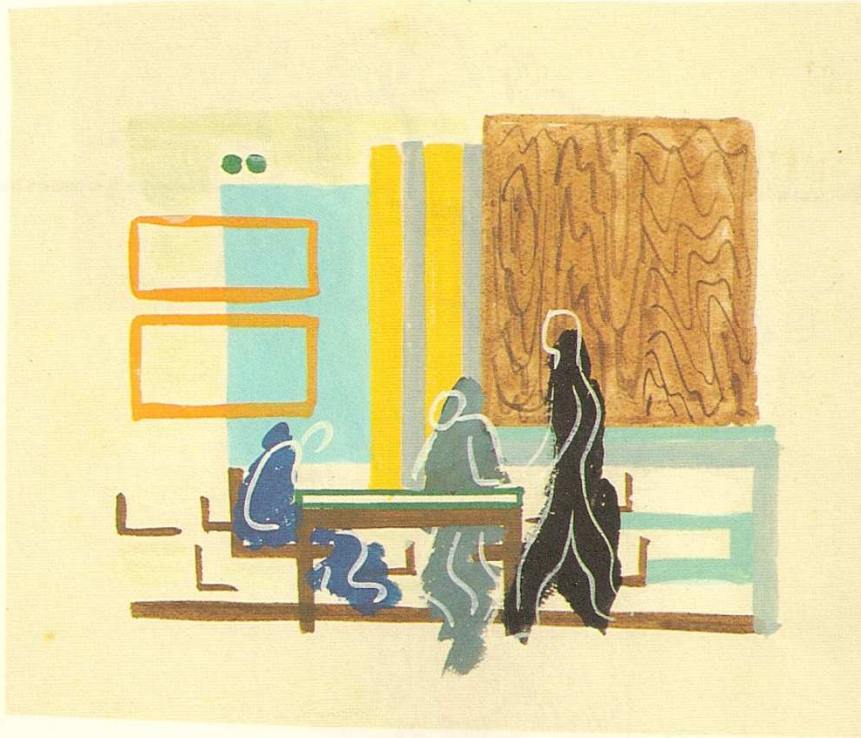
17



senza titolo, penna e pastello su carta, cm 8,5x10,5h, 1927

La prima macchina inutile, matita su carta cm 29,7x21h, 1932

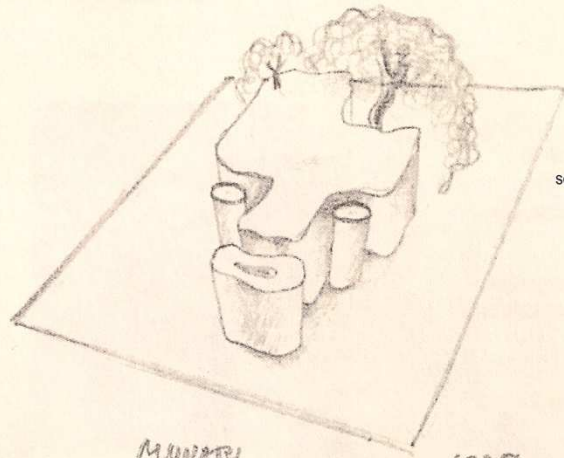




Amici al caffè Craja, tempera su carta cm 11x9,5h, 1931

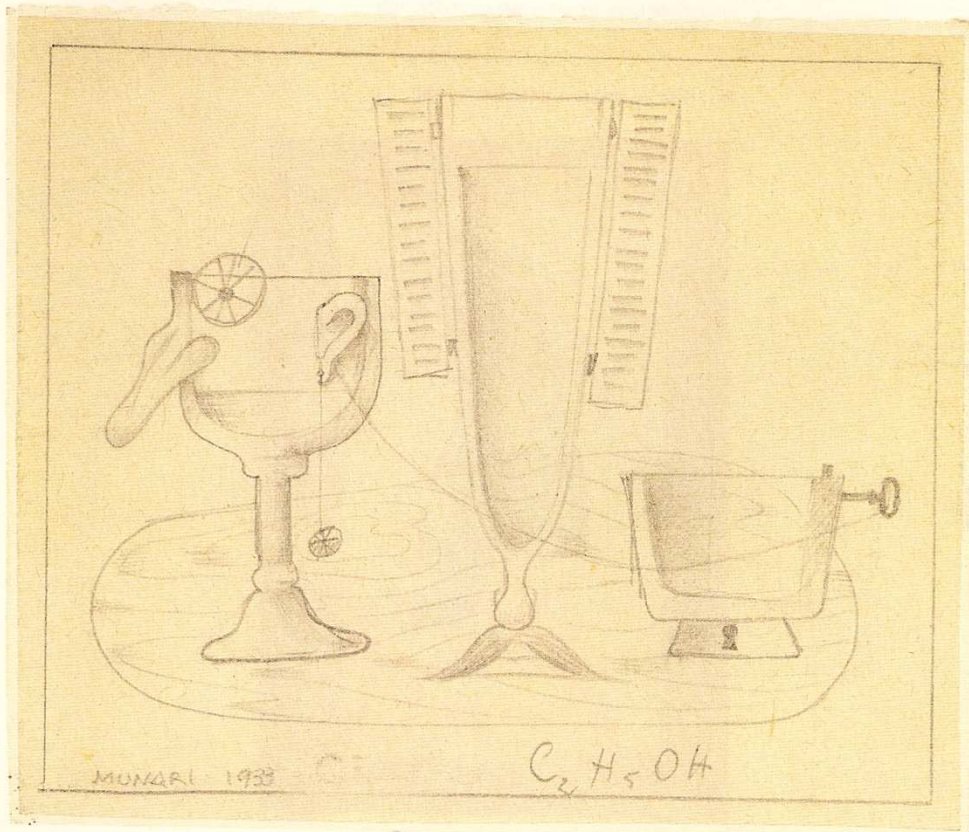
Torso femminile, tempera su carta cm 4x7h, 1934

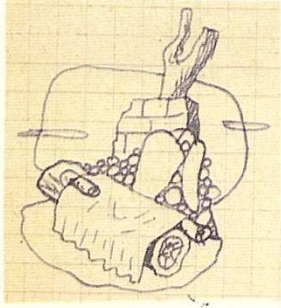




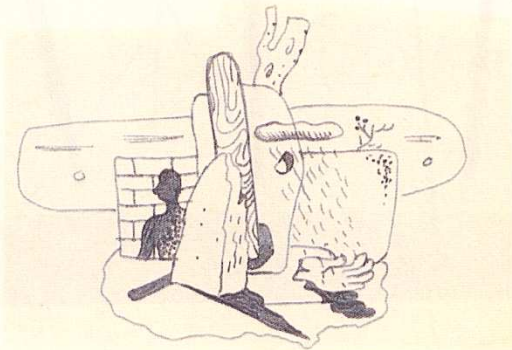
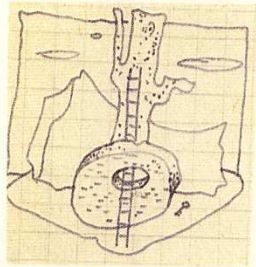
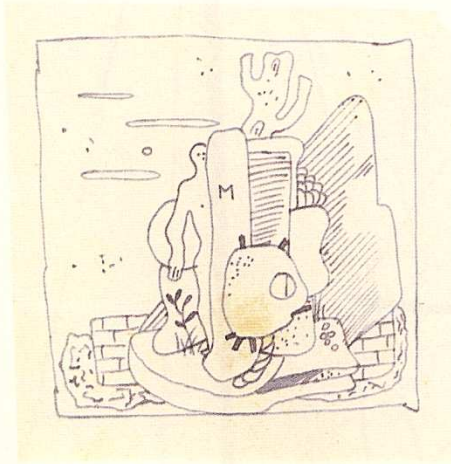
senza titolo, matita su carta cm 7x6h, 1935

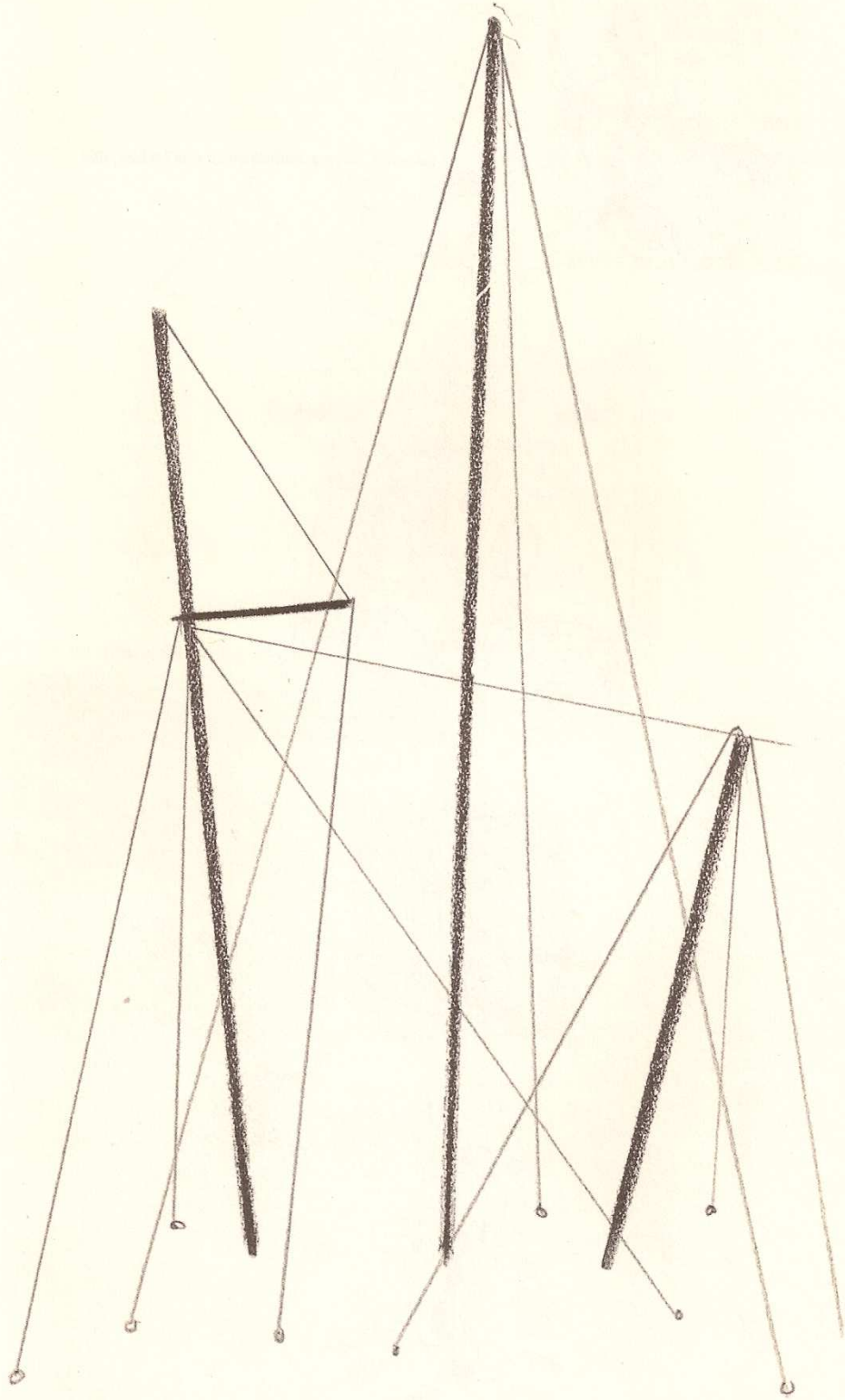
C_2H_5OH , matita su carta cm 11x9,3h, 1933



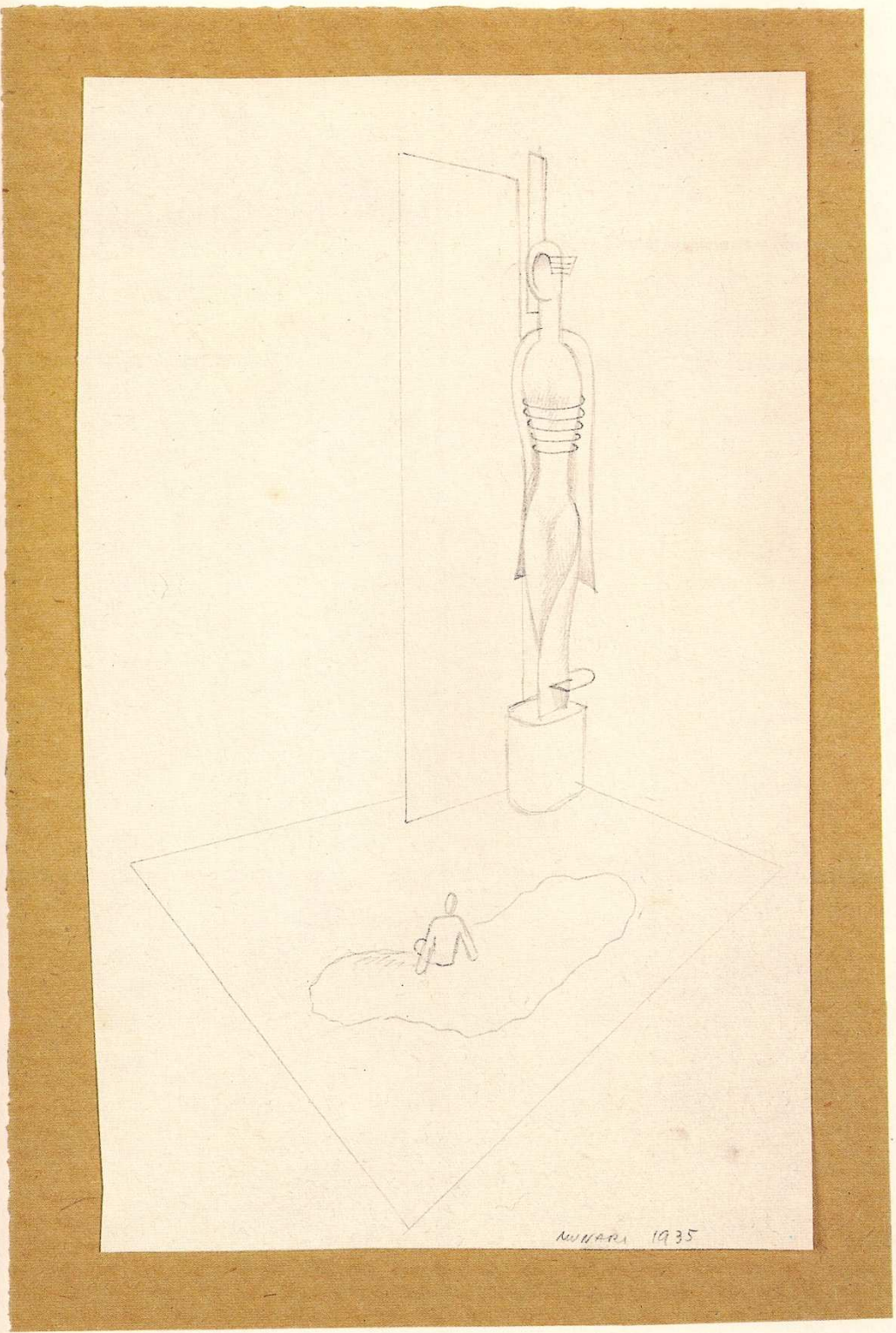


senza titolo, penna su carta, da cm 3,5 a cm 7 di base, 1934





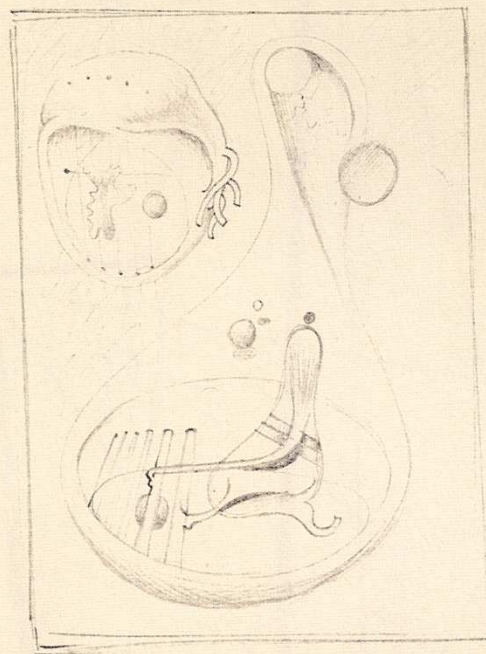
Tensioni, pastello cm 12x24h, 1935



In una galleria d'arte, matita su carta cm 12,5x19h, 1935

senza titolo, matita su carta cm 15,5x16,5h, 1938

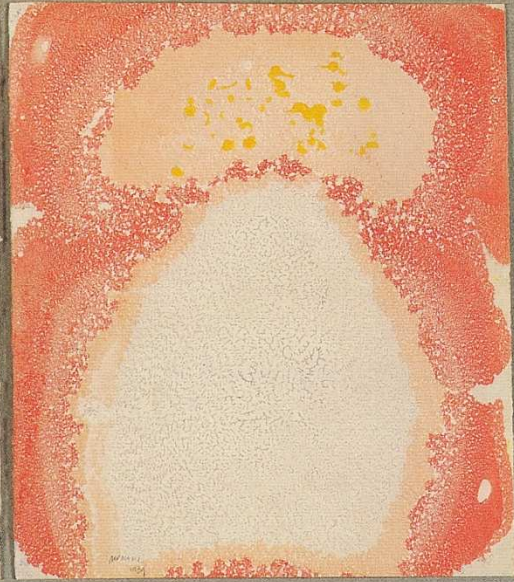
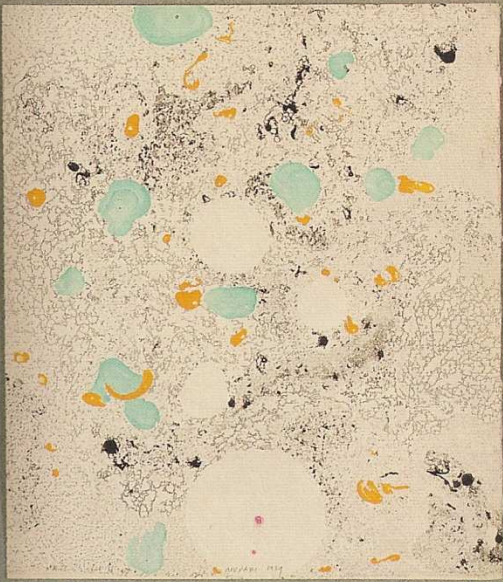
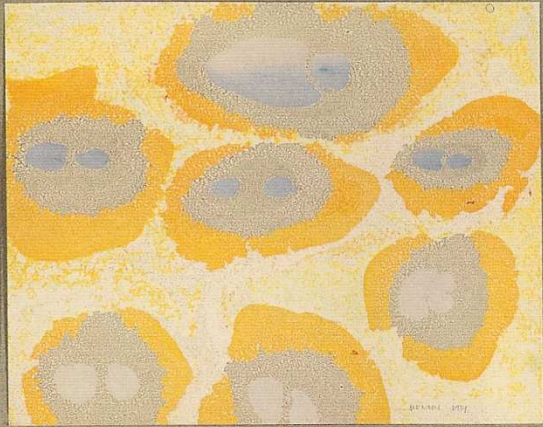
24



MARZ

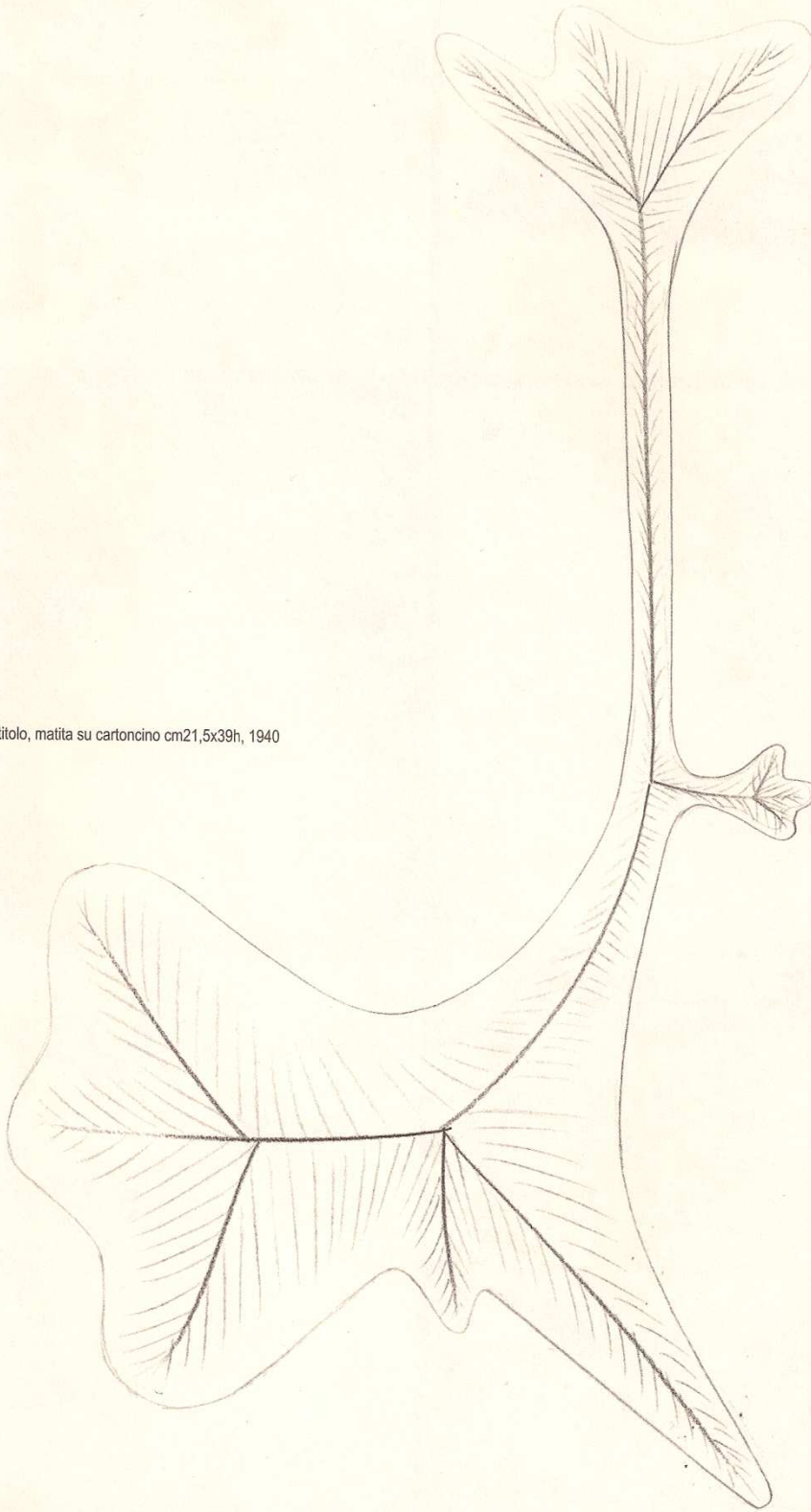
1938

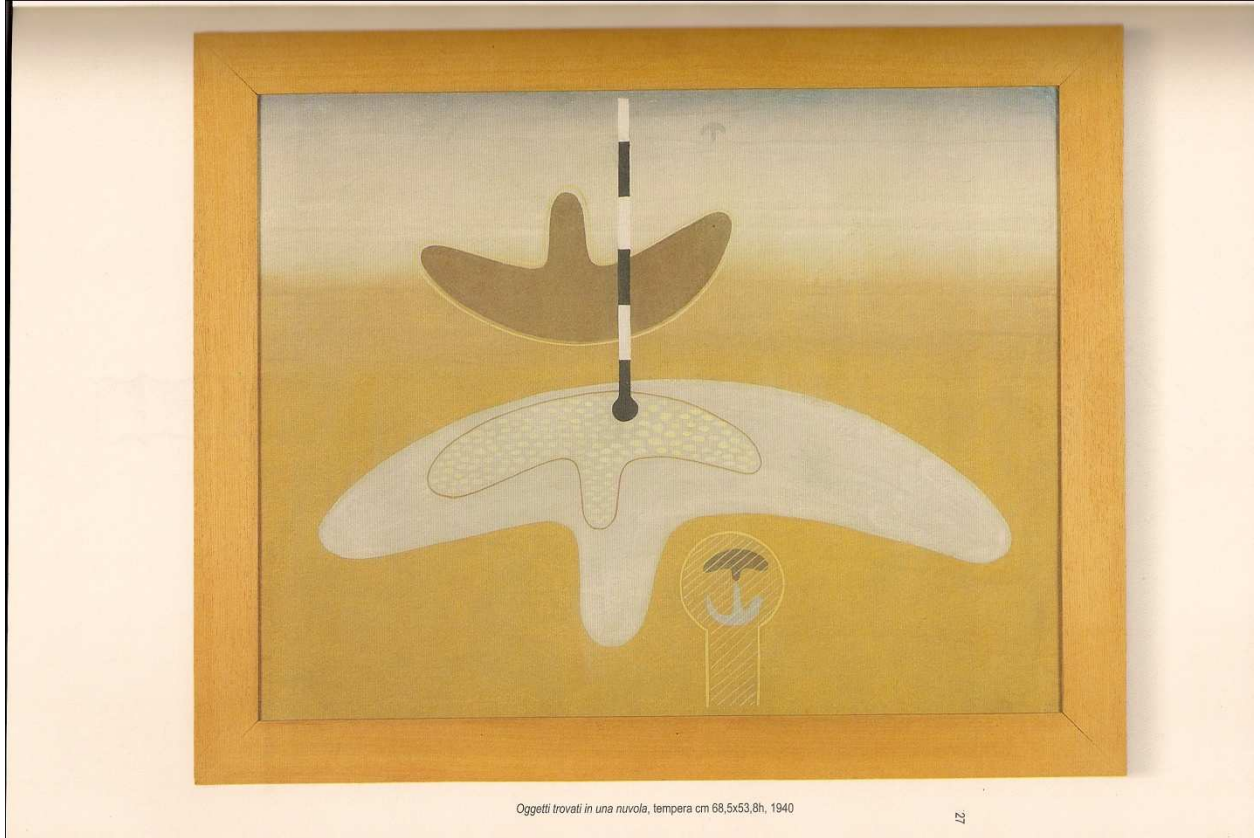
Colori galleggianti, cm 26,5x21h e cm 24,5x28h, 1939



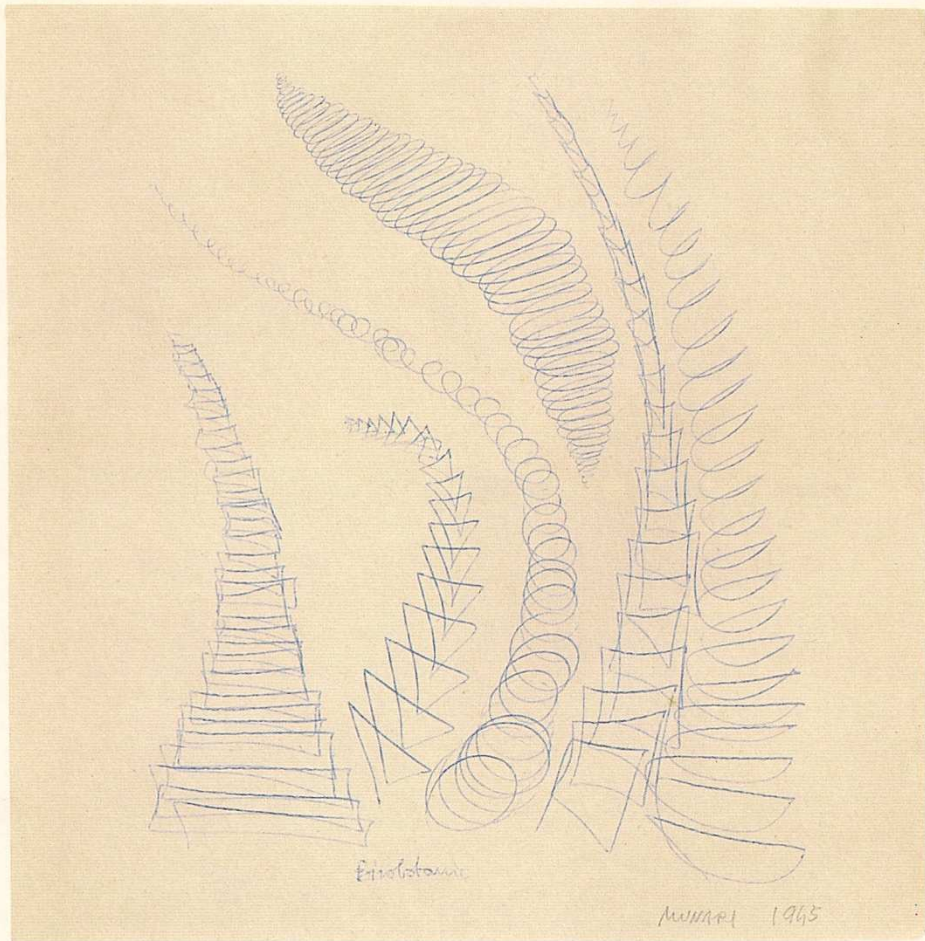
26

senza titolo, matita su cartoncino cm21,5x39h, 1940





Oggetti trovati in una nuvola, tempera cm 68,5x53,8h. 1940



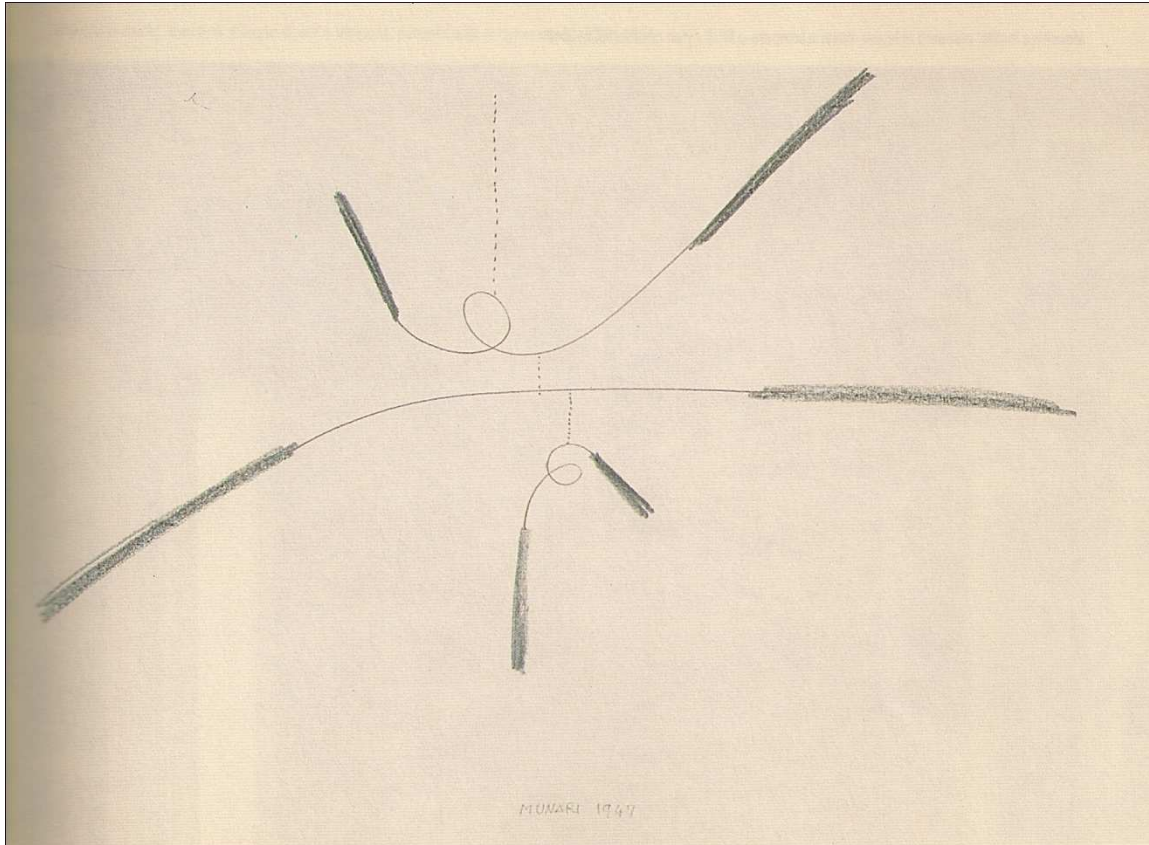
Birobotanic, biro su carta cm 13,5x13,5h, 1945



senza titolo, matita su carta cm 19,5h, 1945

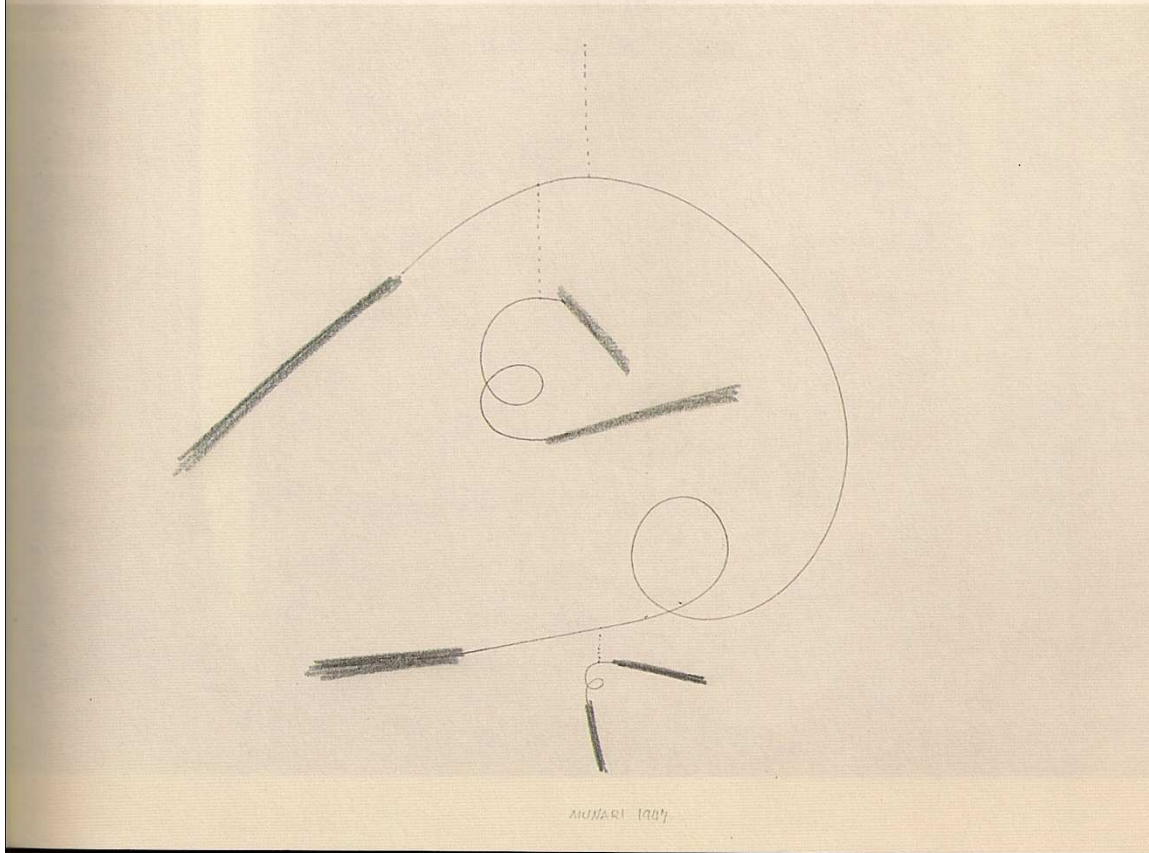


Ora-X, sveglia di metallo smaltato, cornice di perspex e legno cm 20x20hx8



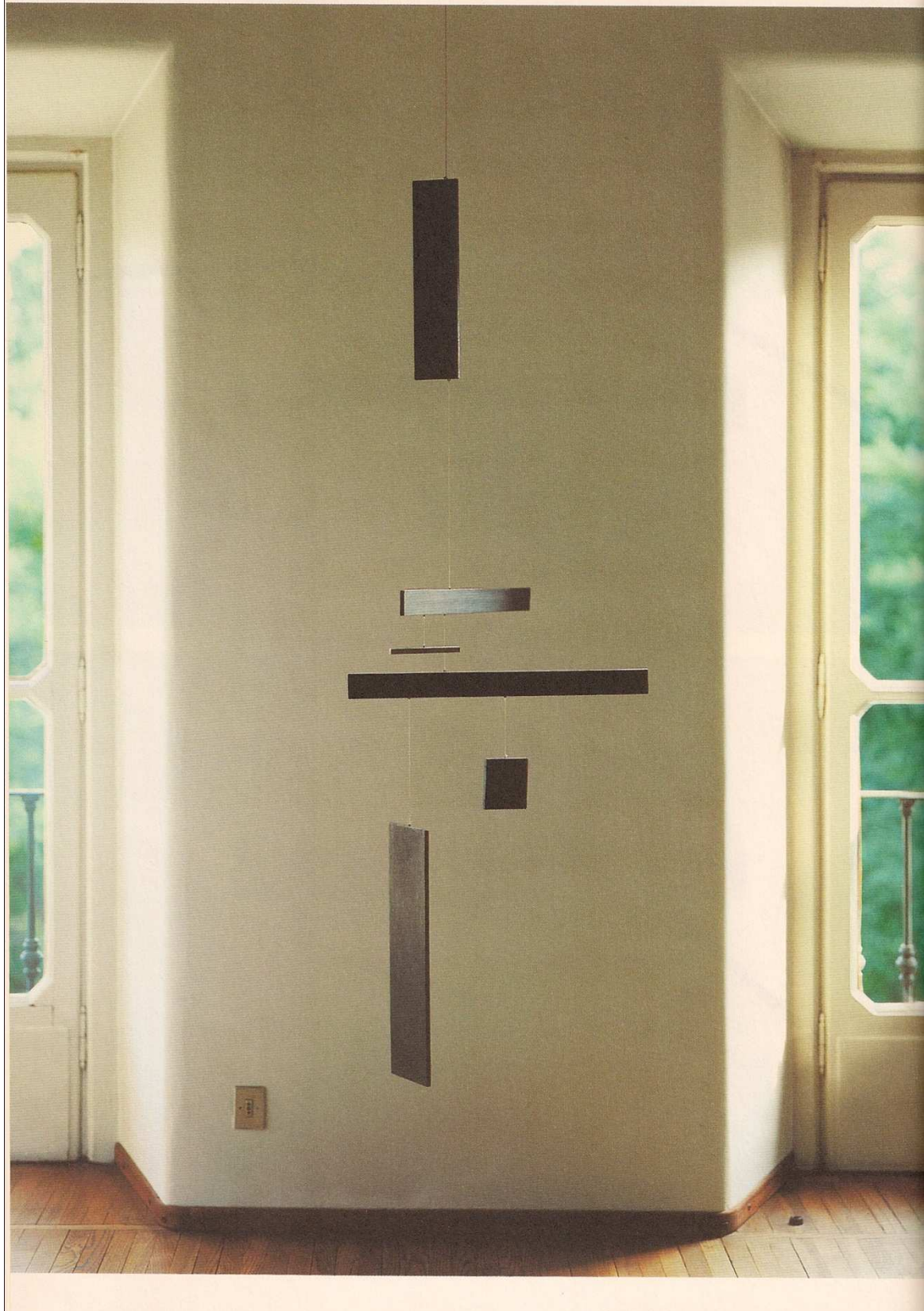
MUNARI 1947

studi per *Macchina inutile*, matita e pastello cm 29,7x21h, 1947

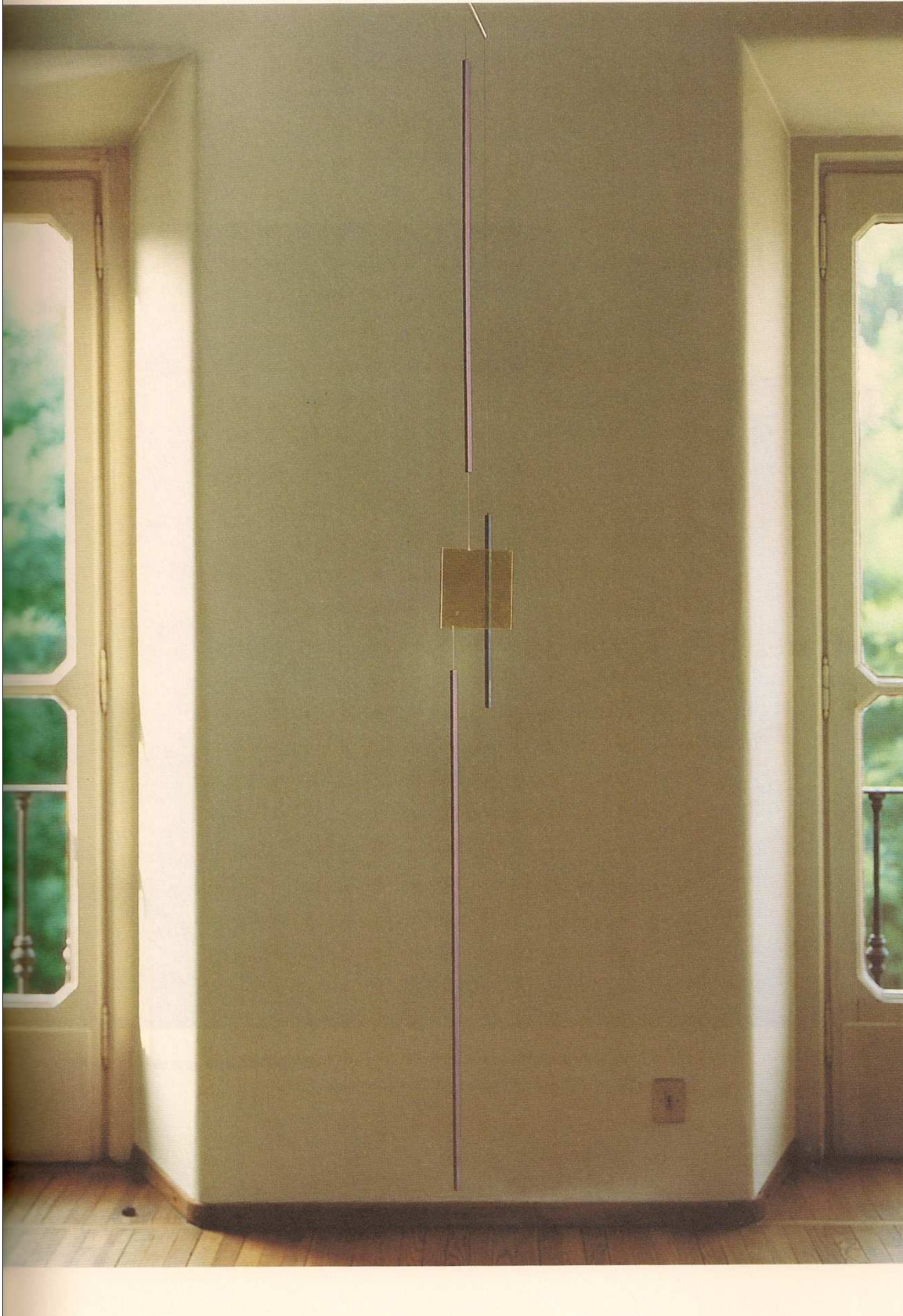


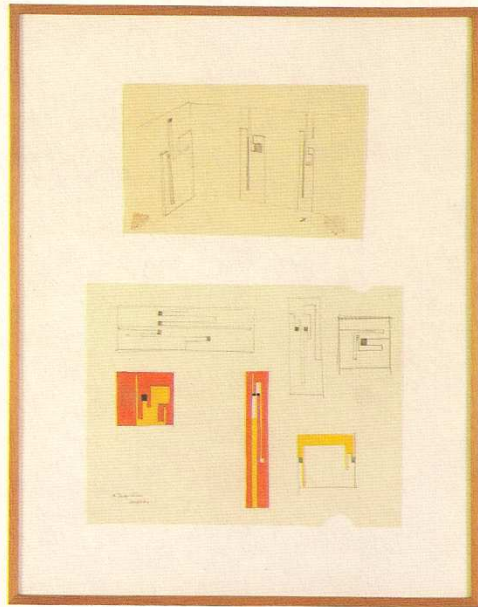
MUNARI 1947

Macchina inutile, elementi di legno dipinti a tempera e fili di nylon cm 80x180h, 1945

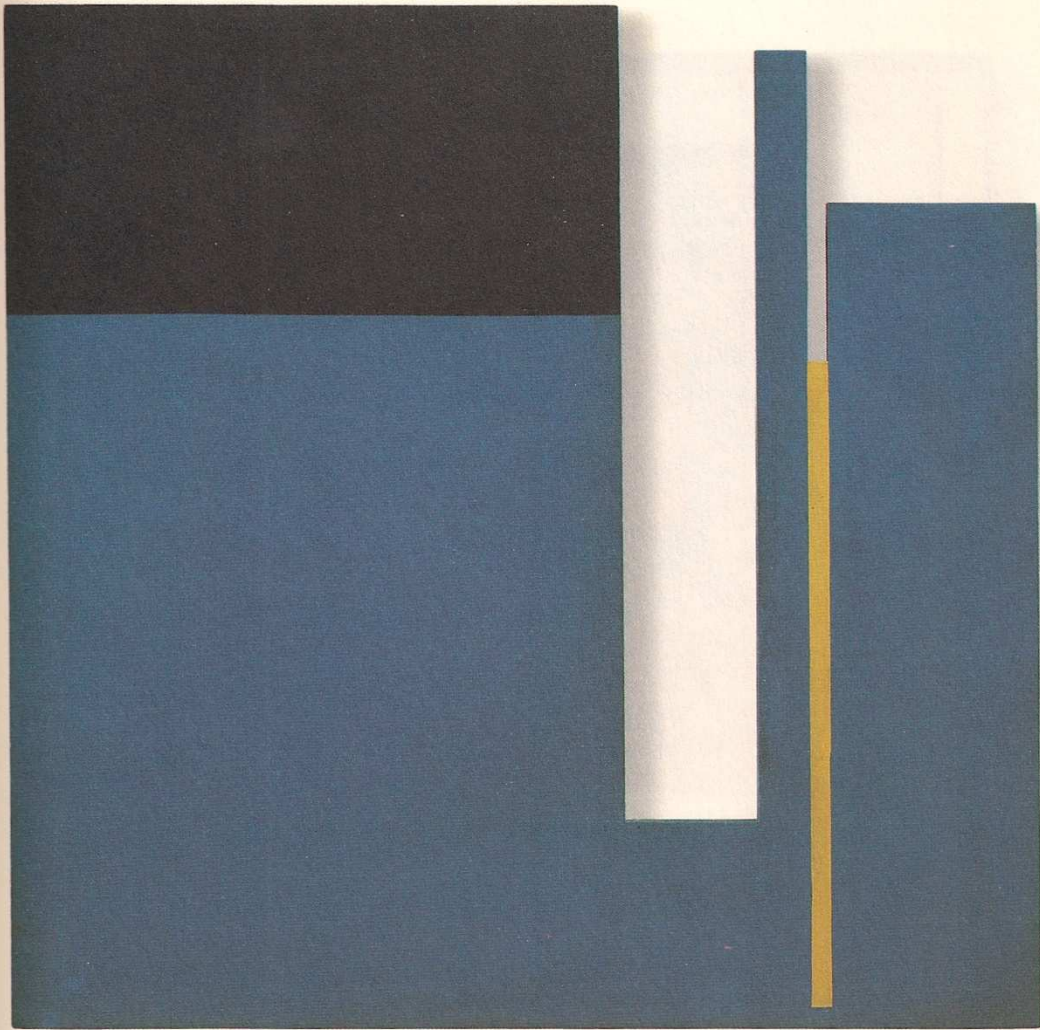


Macchina inutile, elementi di legno dipinti a tempera, perspex e fili di nylon cm 20x270h, 1947

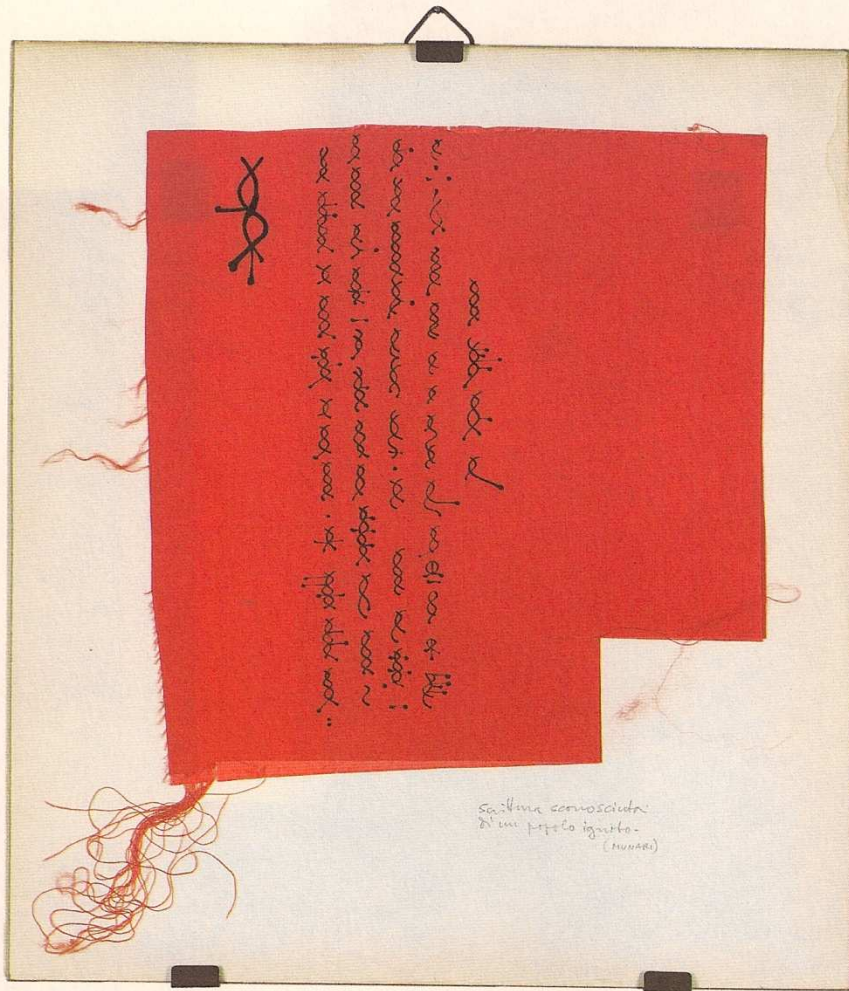




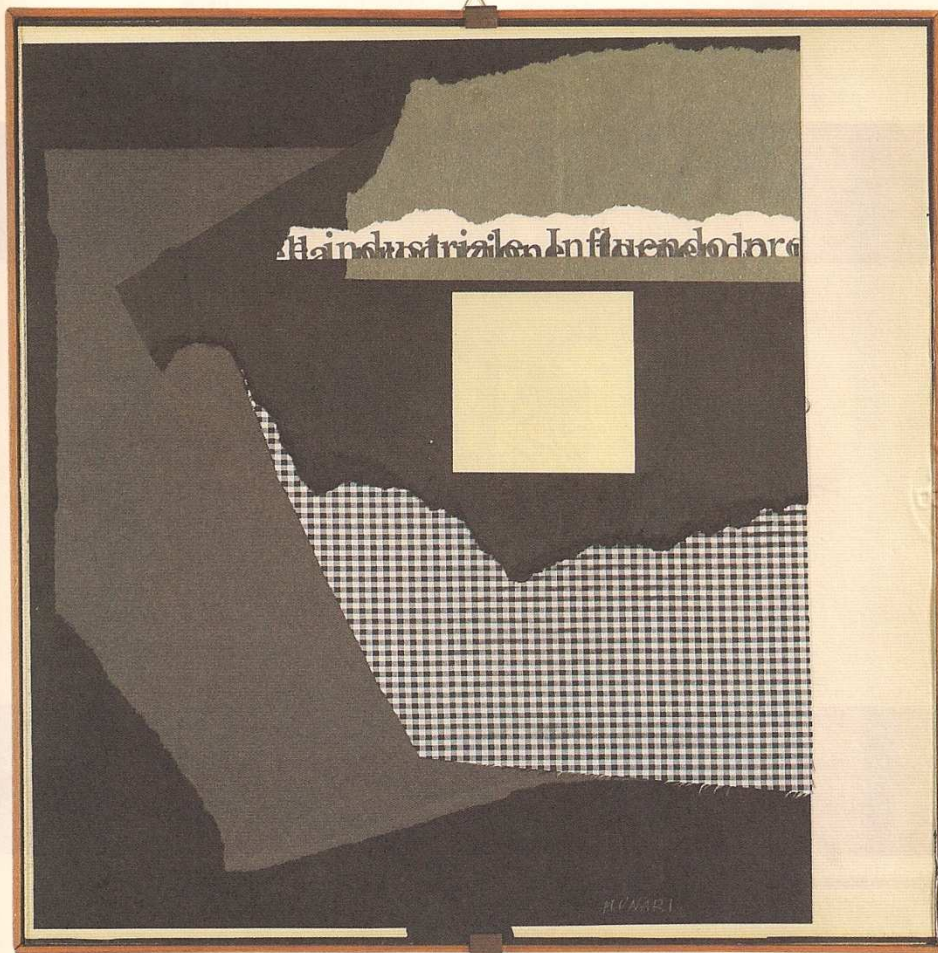
studio di *Negativi-positivi per un interno*, matita su carta cm 21,4x13h, 1953
studio per *Negativi-positivi*, matita e tempera su carta cm 28x21h, 1953



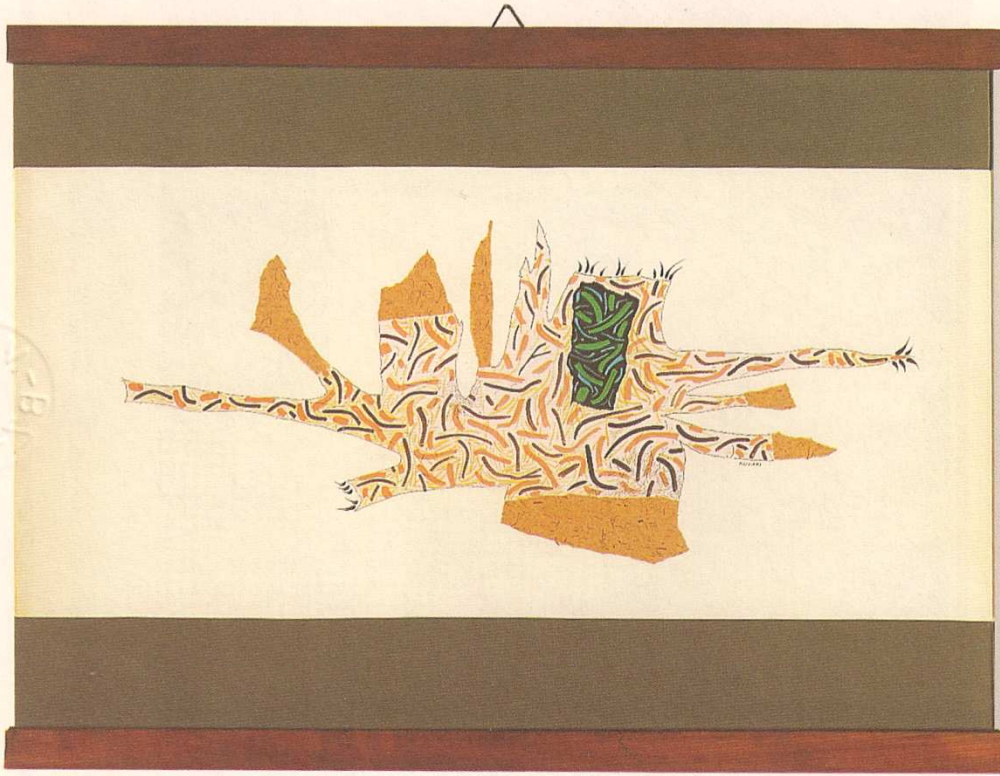
Negativo-positivo, olio su tavola cm 100x100, 1953



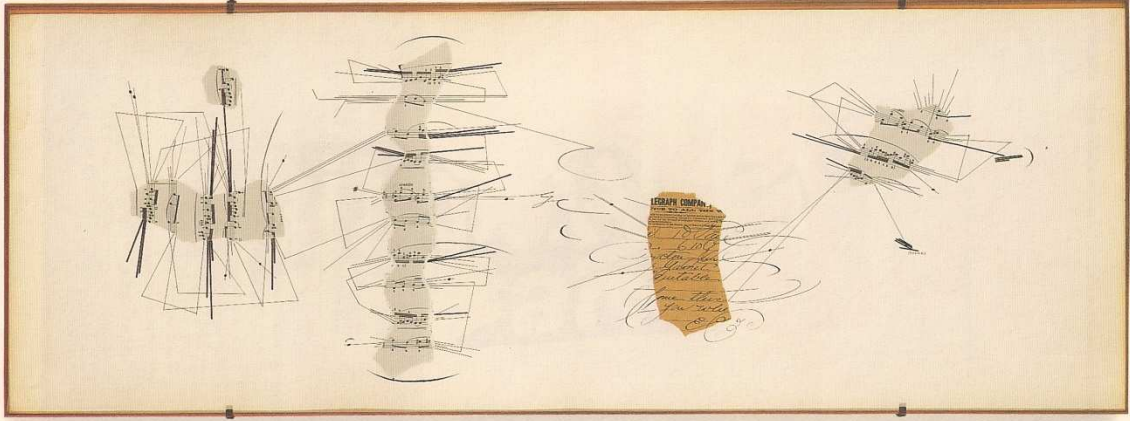
Scrittura sconosciuta di un popolo ignoto, tessuto e china cm 26,9x29,8h, 1947



Collage, tessuto e carta cm 28,5x28,5, 1953



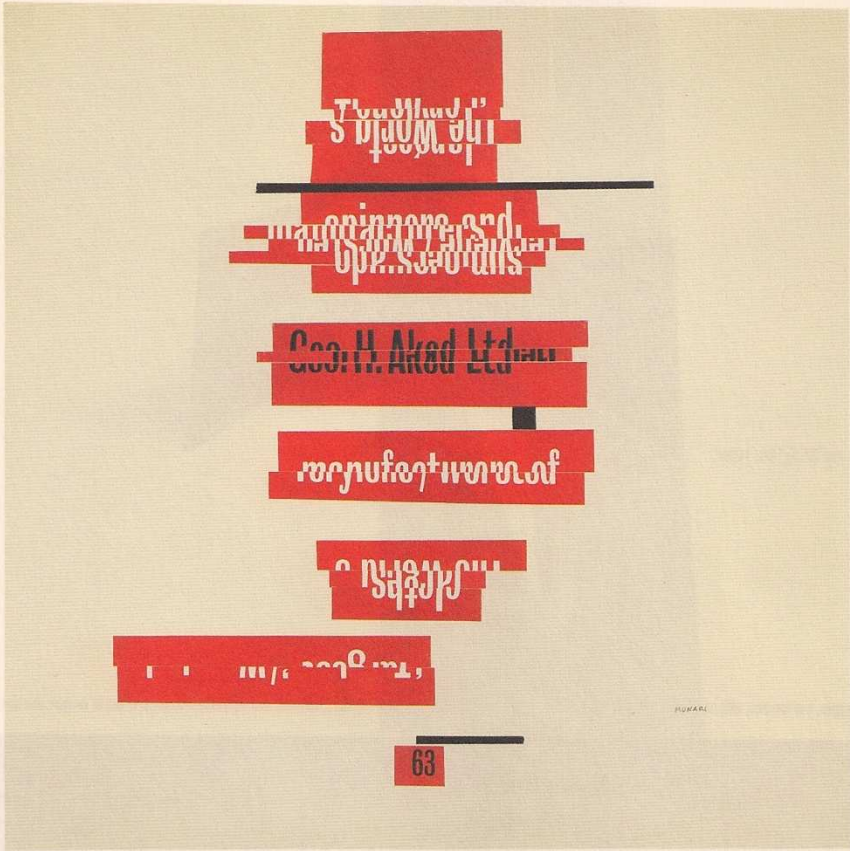
Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, collage cm72x32h, 1956



Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, collage cm 99,5x36h, 1956

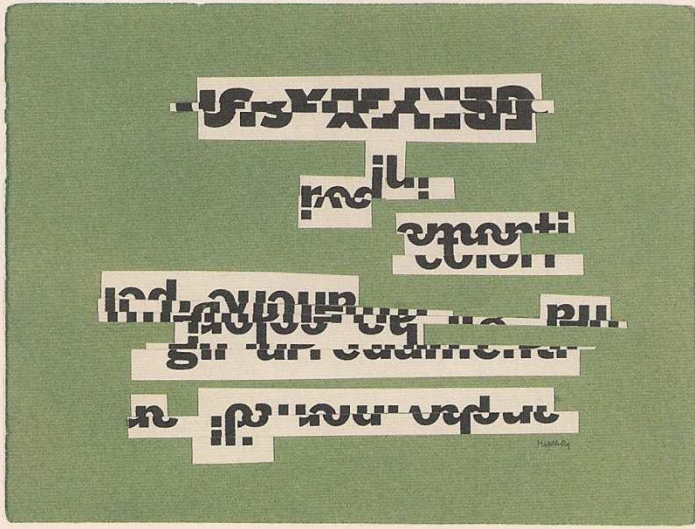
Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, collage cm 71,8x32,7h, 1956





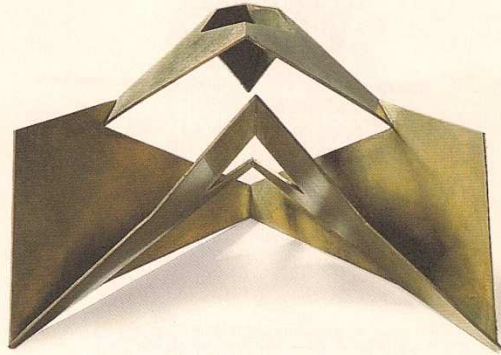
Collage, cm 33,5x25h, 1963

Collage '63, cm 36x36, 1963

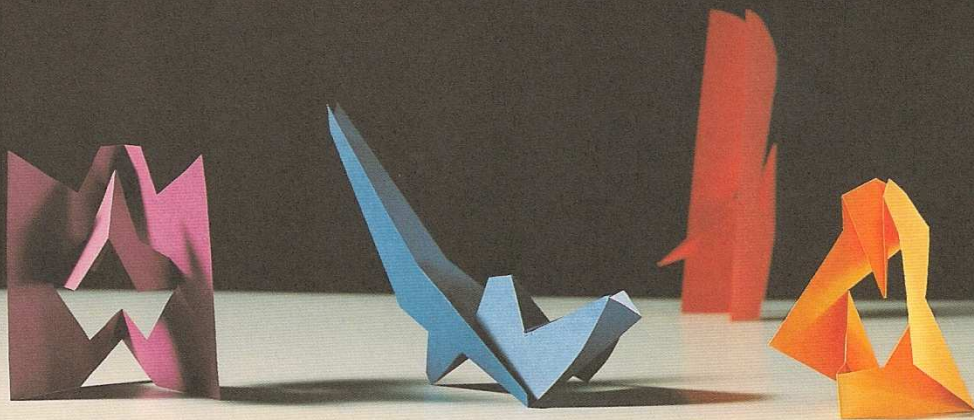


42

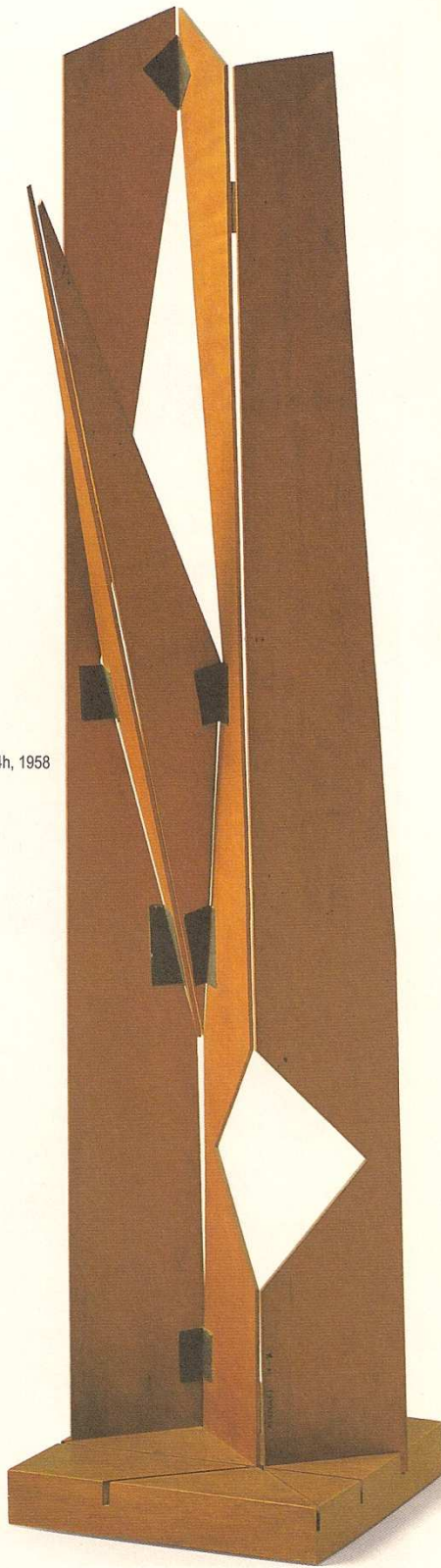
Scultura, ottone cm 27,5x16h, 1959



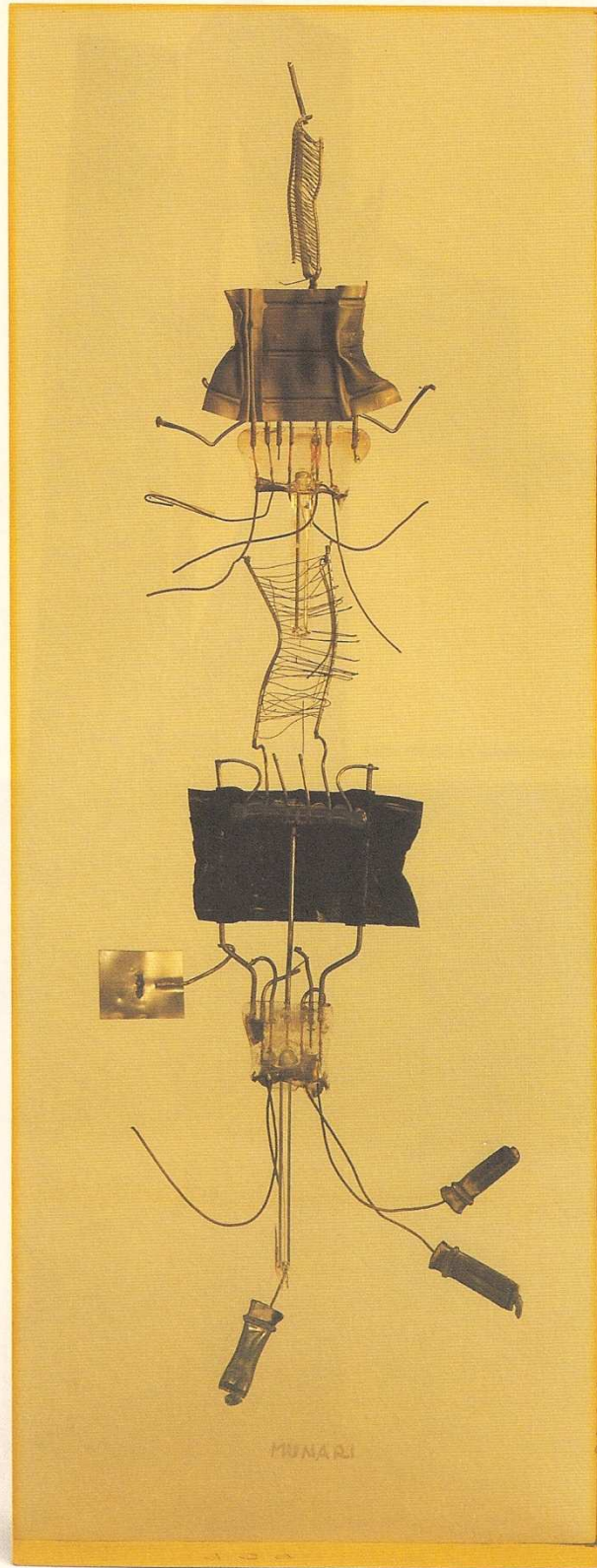
Sculture da viaggio, cartoncini, altezza da cm 8 a cm 24, 1958



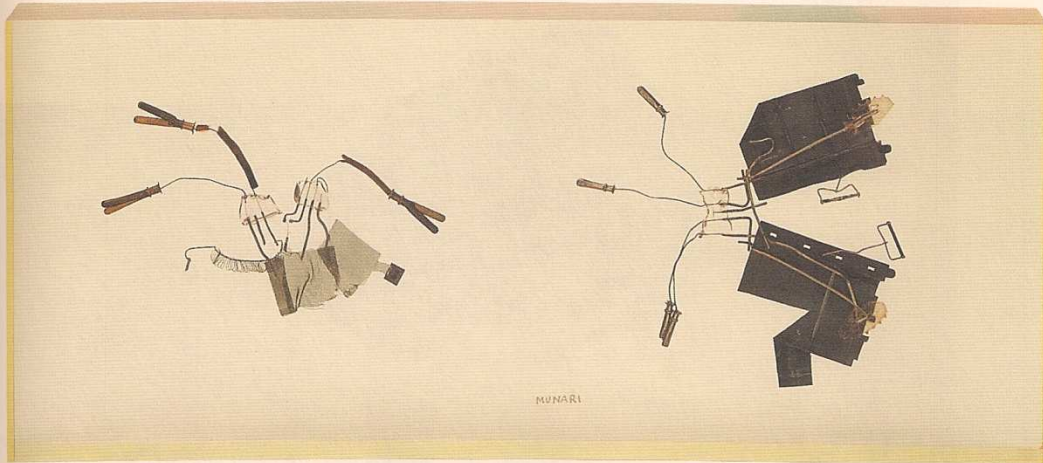
Scultura pieghevole, legno di pero e nastro adesivo cm 30x94h, 1958



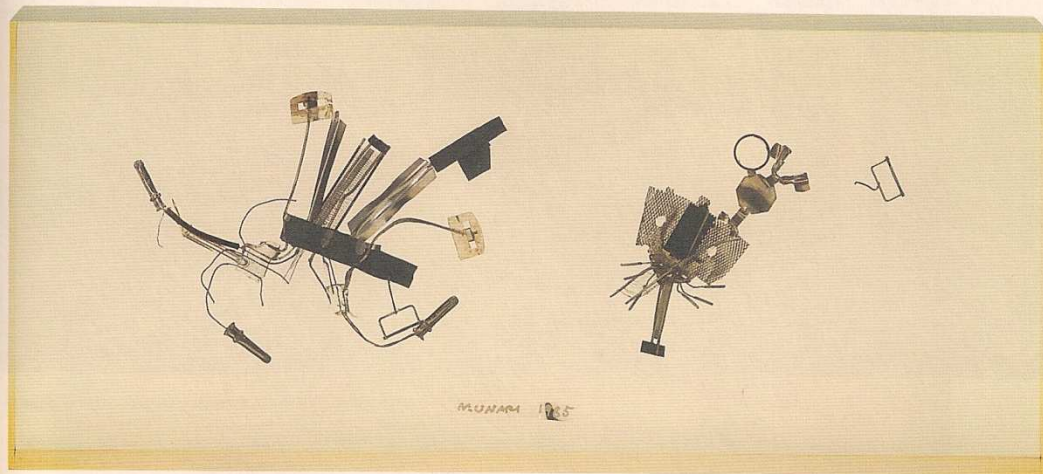
Fossili del 2000,
interni di valvole
termoioniche in
metacrilato
cm 11x28,8x2,6,
1959



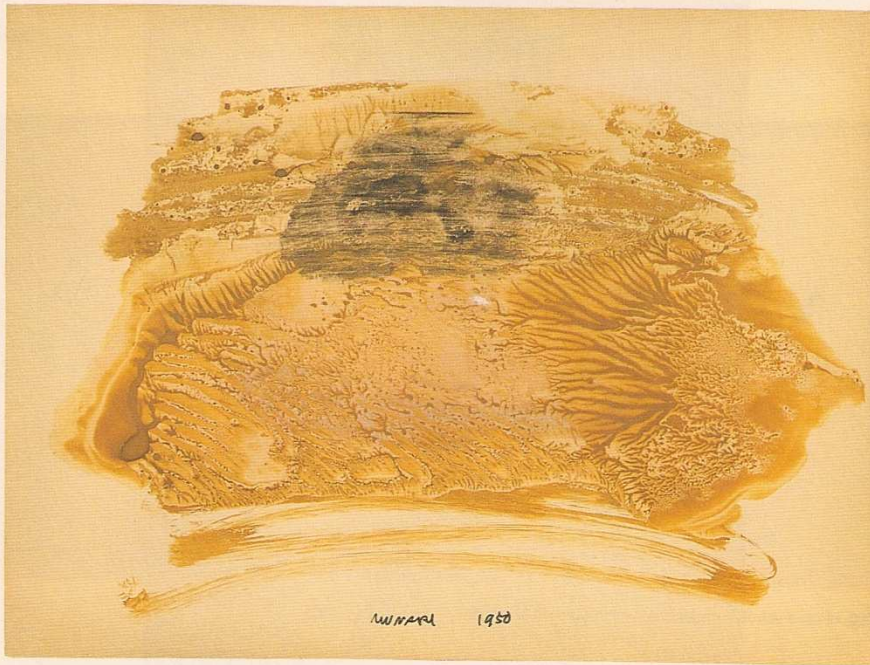
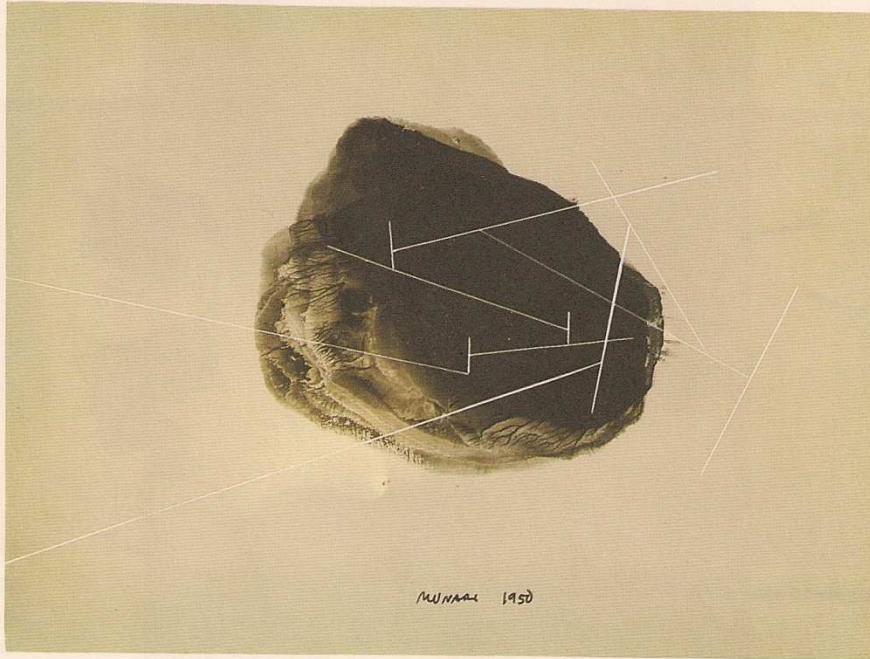
MIMARI



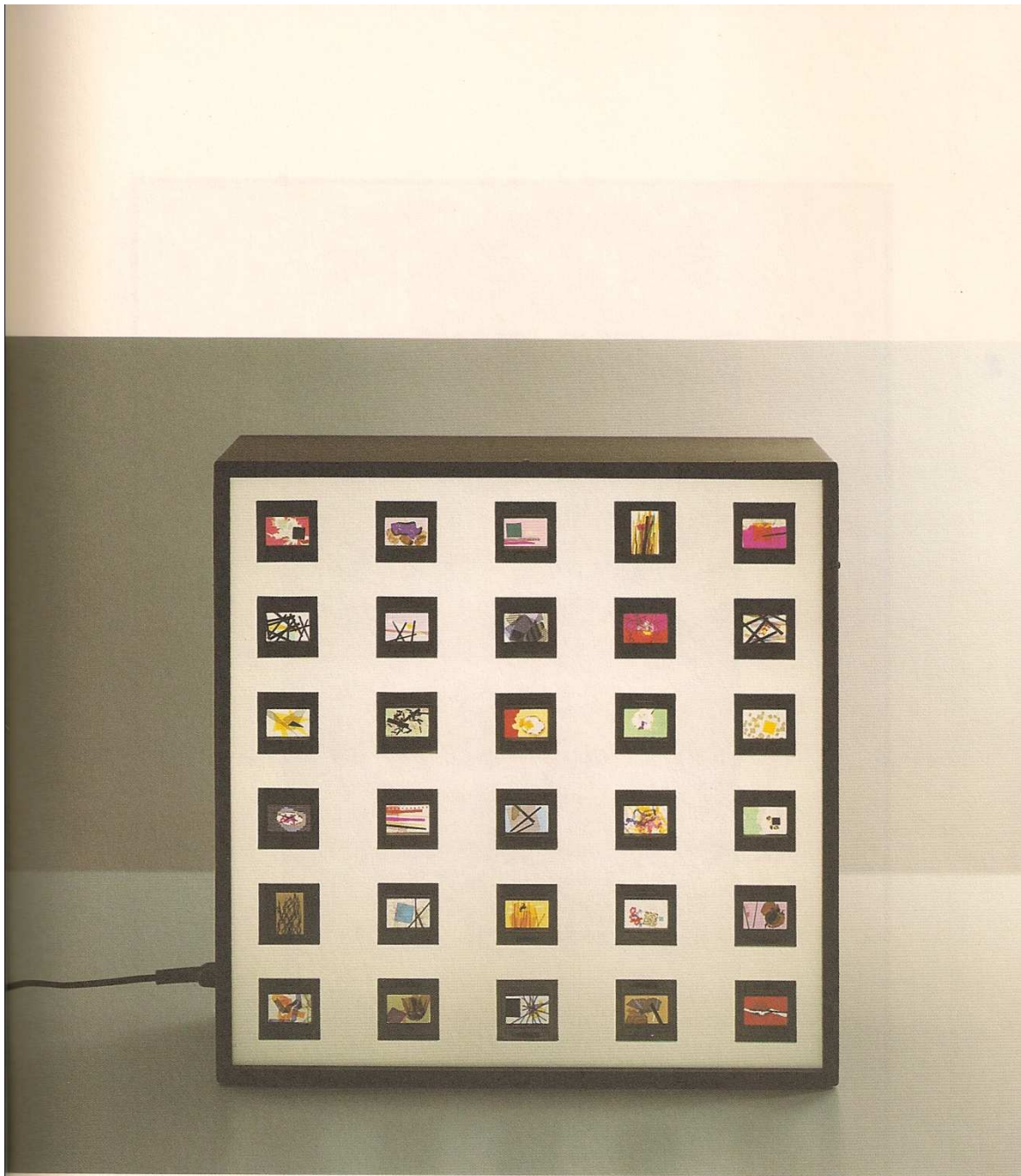
Fossili del 2000, interni di valvole termoioniche in metacrilato cm 38,3x16,2hx3,5, 1979



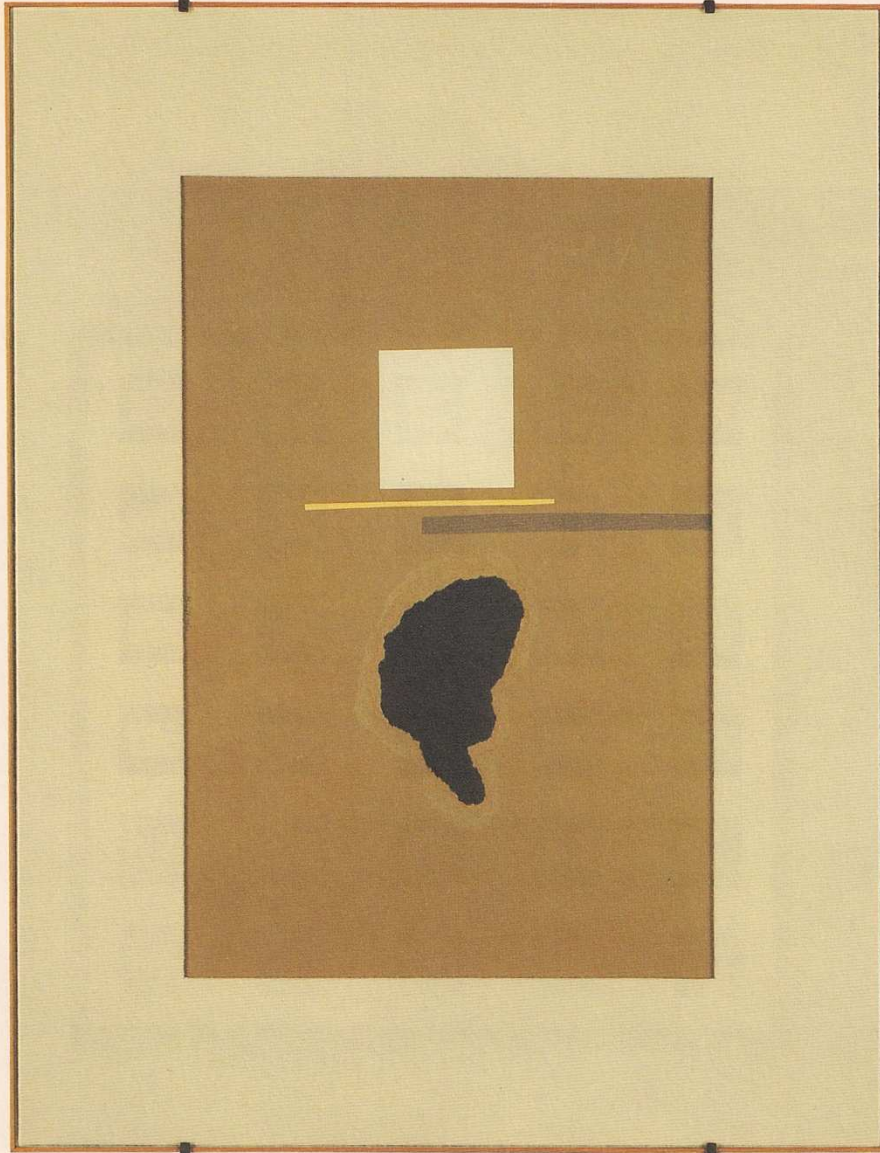
Fossili del 2000, interni di valvole termoioniche in metacrilato cm 37x15,7hx3,5, 1985



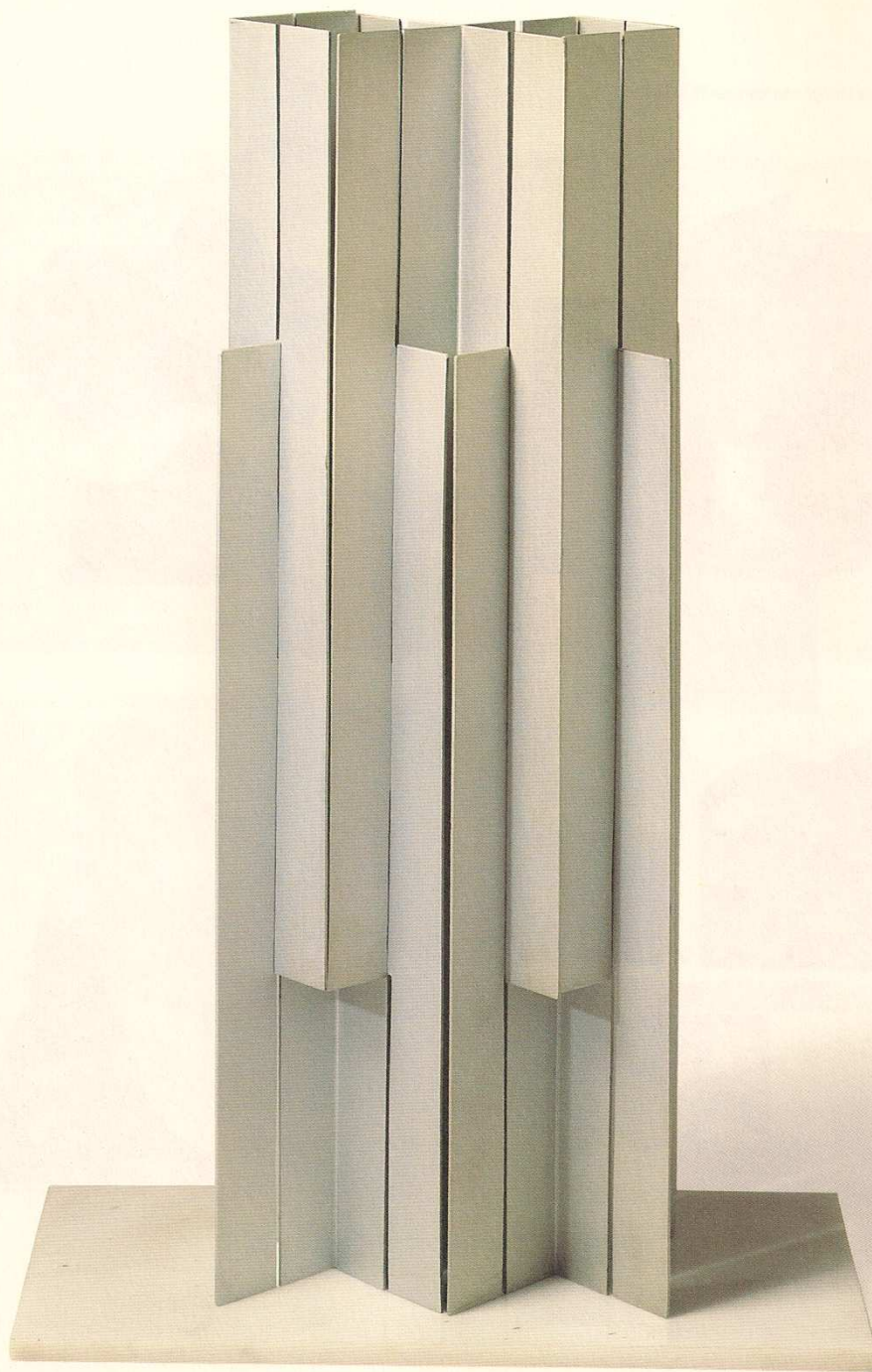
Tachisme, tempera su carta fotografica, ciascuna cm 24x18h, 1950



Proiezioni dirette, collages di materiali diversi mm 24x36h, 1951



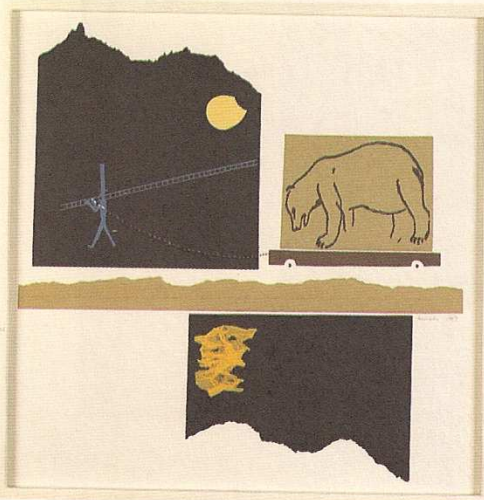
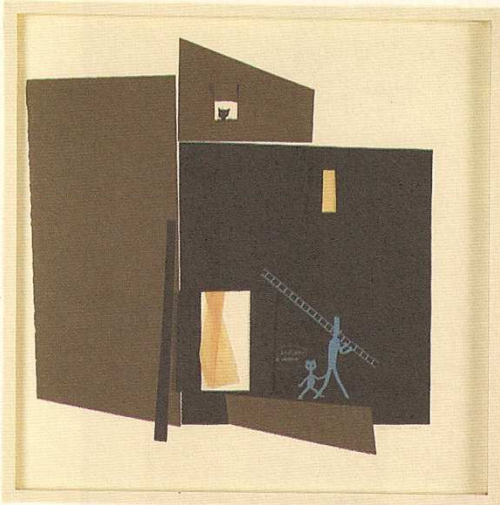
Collage con quadrato bianco, cm 32,5x49h, 1953



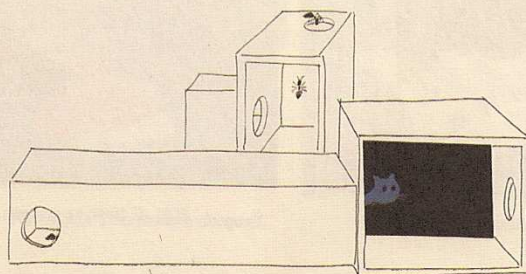
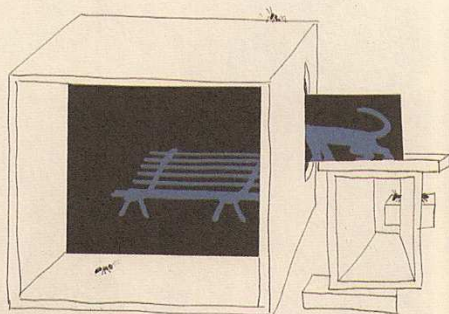
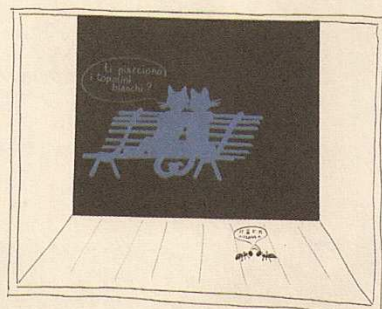
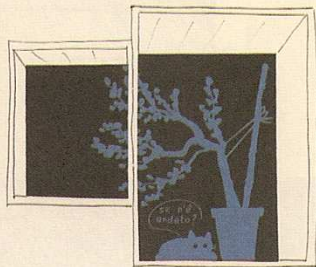
Struttura continua, otto elementi di alluminio, ciascuno cm 7,5x7,5x44h, 1961

Nella notte buia, collage e tempera cm 36,5x36,5, 1967

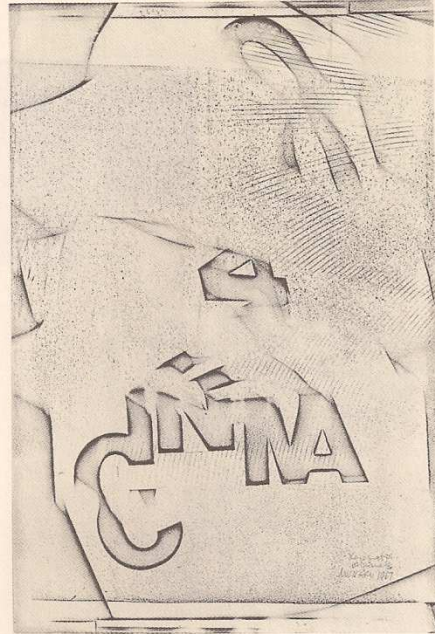
50



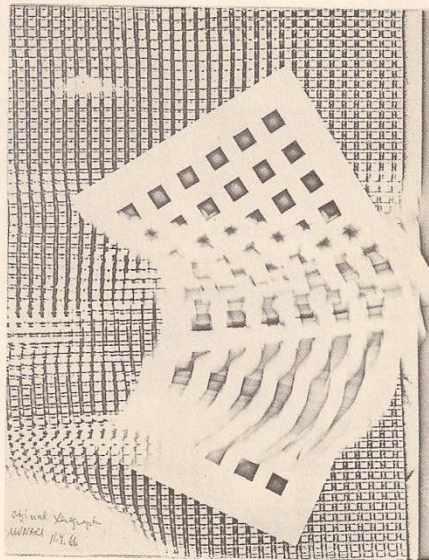
Nella notte buia, collage e china cm 72x100h, 1958



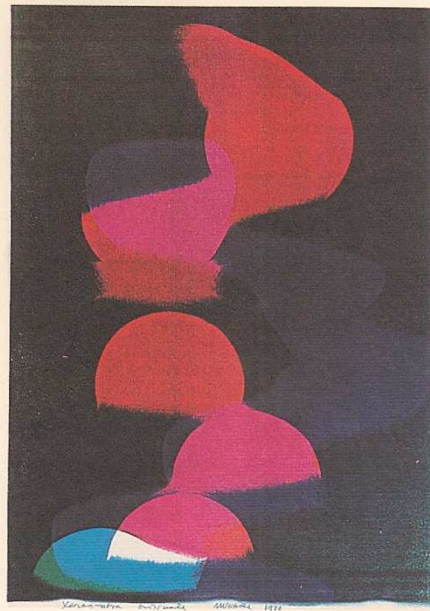
N. 1980



Xerografie originali, ciascuna cm 25x37h, 1964 e 1967



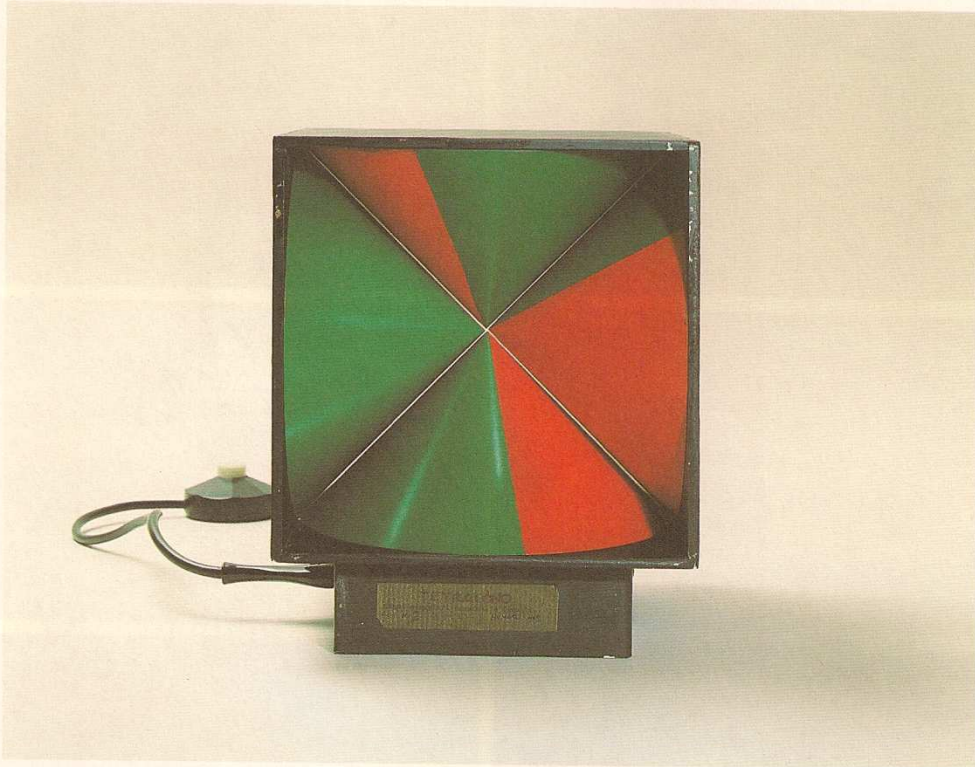
Original Xerograph Munari N.Y.'66, cm 21,7x28h, 1966



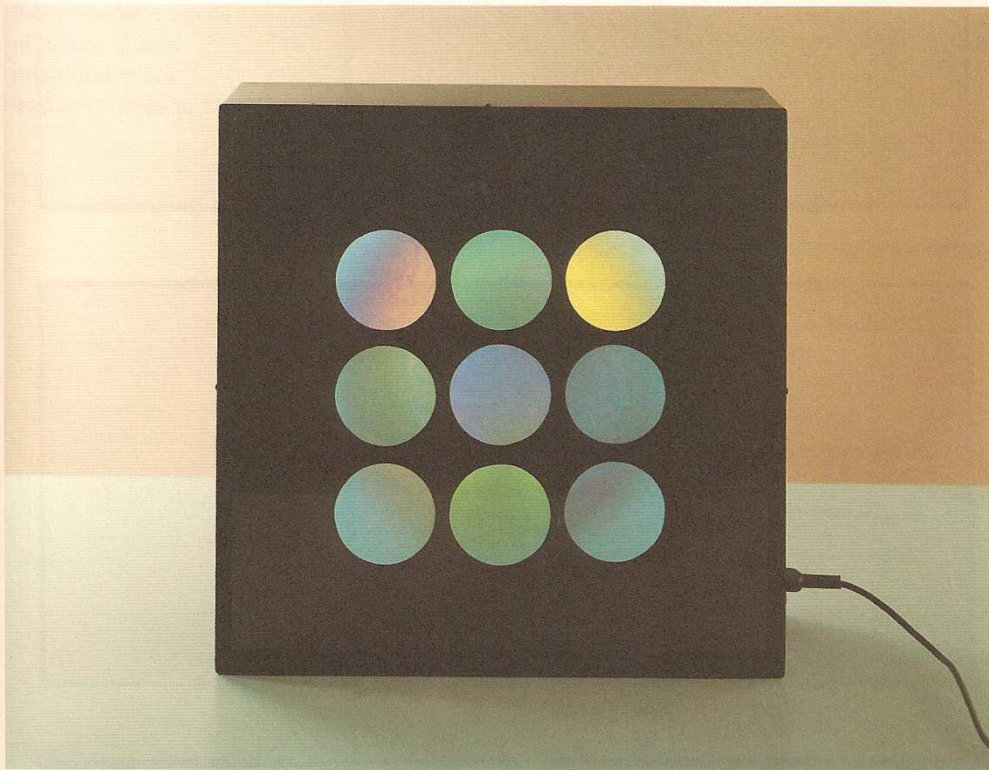
Xerografia originale, cm 21x29,7h, 1976



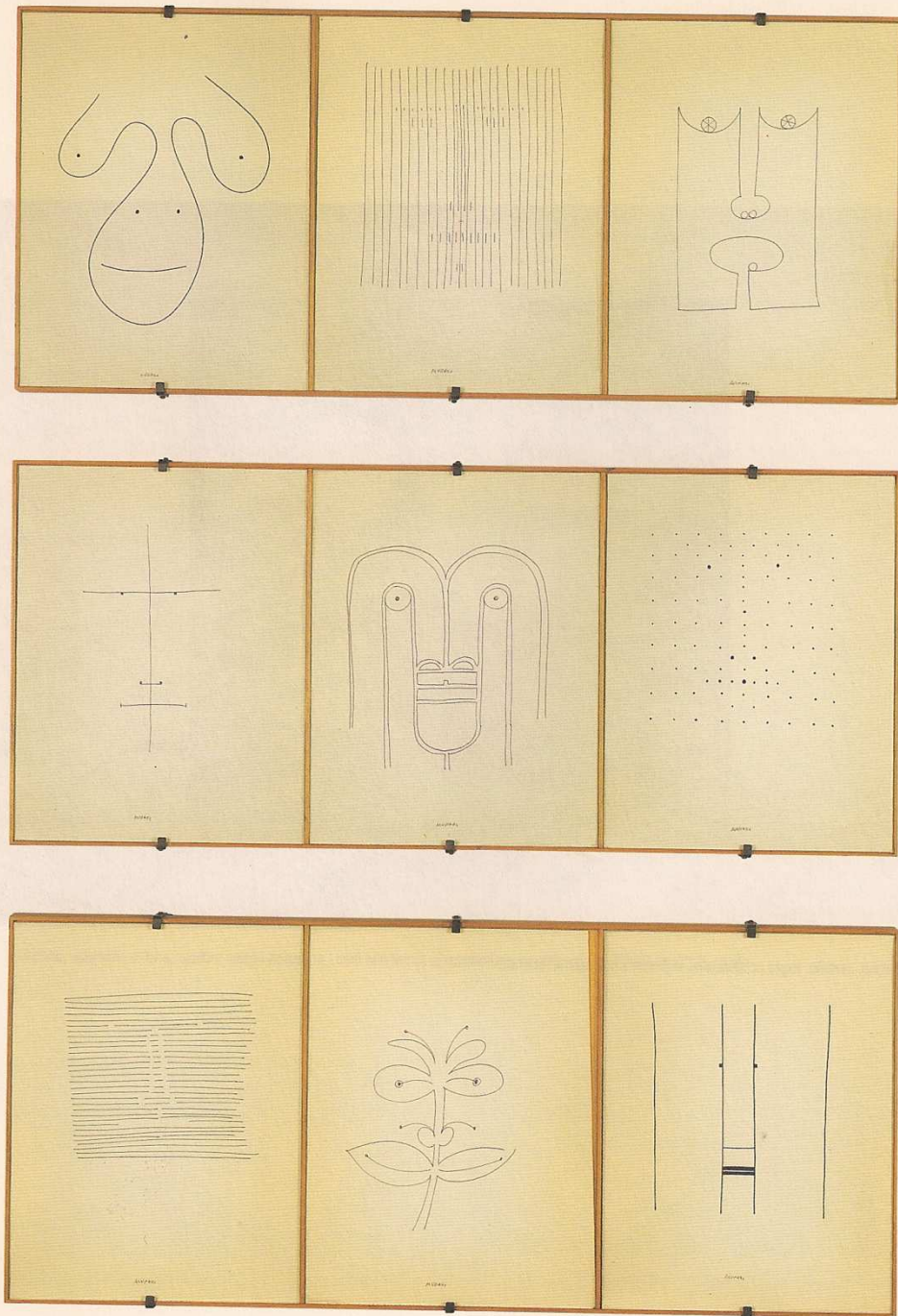
Xerografie originali, sequenza di 6, ciascuna cm 34x21,5h, 1979



Tetracono, alluminio e ferro, quattro motori azionano i conici con tempi di rotazione programmati, cm 22x26,3hx21,3, 1965



Polariscop, metallo, foglio polarizzante, cellofan cm 50x50hx15, 1966



Variazioni sul tema del viso umano, penna su carta, ciascun disegno cm 20x26h, 1951

**Regesto delle opere e dei disegni
di Bruno Munari
nelle collezioni
Vodoz-Danese al 1995**

A CURA DI PAOLA PROVERBIO

- | | | |
|-------------|--|----|
| 1914 | Paesaggio
acquerello e matita su carta applicata su cartapaglia
cm 16x25h | 57 |
| 1916 | <i>Autoritratto</i>
acquerello e matita su cartoncino
cm 21x31h | |
| 1927 | Due teste
penna e pastello su carta applicati su cartapaglia
cm 25x25 | |
| 1930 | <i>Giocattoli</i> (bozzetto per manifesto)
tempera su cartoncino
cm 13x20h | |
| 1930 | senza titolo
china su carta ocre applicato su carta beige
cm 11x16h | |
| 1930 | <i>Macchina aerea</i>
legno, metallo smaltato e acciaio
cm 60x176h
(Edizione 1971) | |
| 1931 | <i>(Amici al caffè Craja, 1931; Torso femminile, 1934)</i>
tempera su carta; tempera e matita su carta
applicate su cartapaglia
cm 17,5x22,5h | |
| 1932 | <i>Macchina inutile 1932/ la prima macchina inutile</i>
matita su carta
cm 29,7x21h | |
| 1932 | <i>Plastici polimerici</i>
fotografia dell'originale realizzato in masonite
dipinta e applicazioni a rilievo di fil di ferro
bianco e altri materiali applicata su cartapaglia,
cm 25x25 | |
| 1932 | senza titolo
(5 disegni) matita su carta; penna su carta
applicati su cartapaglia
cm 17,5x25h | |
| 1933 | senza titolo
(2 disegni) matita su carta paglierino
cm 22,5x15h | |

- 58 **1933** *Otto colori in un quadrato* (studio per) matita su carta applicata su cartapaglia cm 13x20,5h
- 1933** senza titolo matita su carta cm 23,5x19h
- 1933** *C₂H₅OH* (disegno umoristico) matita su carta cm 11x9,3h
- 1934** senza titolo (5 disegni) matita su carta; penna su carta; applicati su cartapaglia cm 17,5x25h
- 1934/40** senza titolo (3 disegni) matita su carta; matita verde su carta; applicati su cartapaglia cm 17,5x25h
- 1935** *Tensioni* matita e pastello su cartoncino cm 12x24h
- 1935** senza titolo matita su carta cm 28x22h
- 1935** senza titolo (4 disegni) penna su carta; matita su carta applicati su cartapaglia cm 17,8x18h
- 1935** senza titolo (2 disegni) matita su carta; applicati su cartapaglia cm 18x24,5h
- 1935** *Struttura pesca* pennarello, penna e matita su carta cm 29,7x21h
- 1935** senza titolo (2 disegni) matita rossa su carta; matita su carta; applicati su cartapaglia cm 14x11h
- 1935** senza titolo matita su carta applicata su cartoncino cm 13,5x15,5h
- 1935** senza titolo matita su carta applicata su cartapaglia cm 12,5x19h
- (1937)** *La Lettura* bozzetto per la copertina della rivista tempera su carta cm 5x6,5h
- (1938)** (studio per *Macchina inutile M.I. N° 75 e M.I. N° 75-2*; studio per *Macchina inutile M.I. N° 76*) matita e tempera su carta cm 22x28,5h
- 1938** senza titolo matita su cartoncino cm 6,5x22h
- 1938** *Diavolo* tempera e matita su carta cm 14x18h
- 1938** senza titolo matita su carta applicata su cartapaglia cm 11x24,5h
- 1938** *Donna in lettura* matita su carta applicato su cartapaglia cm 25x25
- 1938** senza titolo matita su carta applicato su cartapaglia cm 17,5x24,5h
- 1938** *Dopo la nevicata* matita su carta applicata su carta cm 13,5x14,5h
- 1939** *Macchina inutile N° 77* (studio per) matita e pastello su carta, cm 25,5x19,5h
- 1939** *Colori galleggianti* (21 originali) base: da cm 21 a cm 28; altezza: da cm 15 a cm 28

1939	Colori galleggianti e cera (2 originali) cm 21x26,5h e cm 21x21	1945	<i>Ora X</i> sveglia di metallo smaltato, Ø 8 cm cornice di perspex e legno, cm 20x20hx8	59
1940	<i>Oggetti trovati in una nuvola</i> tempera su cartone cm 68,5x53,8h	1945	<i>Macchina inutile</i> sei elementi di legno dipinti a tempera collegati da fili di nylon cm 80x180h	
1940	senza titolo matita su cartoncino cm 21,5x39h	1945	<i>Birobotanic</i> biro su carta cm 13,5x18,5h	
1940	<i>Ricerca per decorazione di una palla di gomma</i> tempera e matita su carta cm 24x33h	1945	<i>(Tutte le note cadute; Tutte le ore cadute)</i> matita su carta cm 28x22h	
1940	<i>Schizzo per manifesto</i> tempera e matita su carta cm 24x30h	1945	Disegno umoristico matita su carta applicata su cartapaglia cm 25,5x25h	
1941	senza titolo disegni eseguiti su fronte e retro di un foglio biro su carta cm 15x20,5h	1946	Strumento a corde matita su carta cm 19x27,5h	
1941	<i>Macchina inutile M.I. 91</i> (studio per) matita, pastello e tempera su carta cm 31x20,5h	1947	<i>Macchina inutile</i> cinque elementi di legno dipinti a tempera e un quadrato di perspex collegati da fili di nylon cm 20x270h	
1941	<i>Macchina inutile M.I. N° 92</i> (studio per) matita e tempera su carta cm 20,5x15,5h	1947	<i>Scrittura sconosciuta di un popolo ignoto</i> collage, tessuto e china su cartoncino cm 26,9x29,8h	
1941	senza titolo matita su carta cm 40x19h	1947	<i>Macchina inutile M.I. N° 78</i> (studio per) matita e tempera su carta cm 23x17h	
1942	<i>Macchina inutile</i> (studio per) china su carta cm 19,5x12,2h	1947	<i>Macchina inutile</i> (studio per) (2 disegni) matita e pastello su carta cm 29,7x21h	
1942	<i>Tensostruttura</i> penna e pennarello su carta cm 29,7x21h	1948	<i>Macchina inutile M I 85</i> (studio per) matita e tempera su carta cm 29,2x11h	
1943	senza titolo matita su carta cm 10x23h	1948	<i>Macchina inutile N 85</i> (studio per) matita e tempera su carta cm 30,5x17h	

- 60 **1948** *Struttura in tensione/disegni con varianti*
matita e pastello su carta
cm 29,7x21h
- 1948** senza titolo
penna e matita su carta
cm 22x28h
- 1949** *Concavo-convesso* (studio per)
matita su carta
cm 31x20h
- 1949** cubo e spilla (studio per)
china su cartoncino
cm 16,5x23,8h
- 1949** *2m/tenda*
china su carta
cm 12,5x29,5h
- 1949** senza titolo
matita su carta
cm 28,5x22h
- 1950** *Vaso per fiori*
pastello su carta velina
cm 27,5x21,5h
- 1950** *Sul principio del contatore d'acqua*
china su cartoncino
cm 16,5x23,8h
- 1950** *Negativo-positivo curvo*
(4 originali) serigrafia su tessuto di garza
cm 66,5x66,5
- (1950)** *Birobotanica*
(2 disegni) biro su carta
cm 22x28h
- 1950** *Rana Romilda*
matita su carta vergatina
cm 20,5x19,5h
- 1950** *Biro/per Corriere delle riviste*
biro e matita su carta
cm 13,5x18,5h
- 1950** *Biro 1950*
(3 disegni) biro su carta
base: da cm 15,7 a cm 21;
altezza: da cm 11,5 a cm 14
- 1950** Tachisme
(20 originali) tempera su carta patinata opaca
base: da cm 12,5 a cm 25;
altezza: da cm 12,5 a cm 25
- 1950** Tachisme
(3 originali) tempera su carta fotografica
base: da cm 18 a cm 24;
altezza: da cm 18 a cm 24
- (1951)** *Negativo-positivo*
serigrafia su carta
cm 29x29
- (1951)** *Variazioni sul tema del viso umano*
(9 disegni) penna a sfera su carta
cm 20x26h
- 1951** *(I mezzi di espressione artistica, il mezzo diventa arte quando non lo si riconosce più come mezzo; Che cos'è la natura/mezzi di espressione/ materiali e strumenti)*
matita su cartoncino
cm 46x28h
- 1951** *Proiezioni dirette*
trenta vetrini originali, collage di materiali diversi
mm 24x36h
- 1953** *Negativo-positivo*
olio su tavola
cm 100x100
- 1953** *Negativi-positivi* (studio per un interno)
Negativi-positivi (studio per)
matita su carta; matita e tempera su carta
cornice unica cm 41,8x52,8h
- 1953** *Negativo-positivo* (studio per)
tempera e matita su carta
cm 14x20h

- 1953 Collage
stoffa e carta su cartoncino
cm 28,5x28,5
- 1953 Collage con quadrato bianco
cm 32,5x49h
- 1955 *Negativi-positivi* (studio per un interno)
matita su carta, cm 24,5x11h
- 1956 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*
collage, carta da musica e china su cartoncino
cm 99,5x36h
- 1956 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*
collage su cartoncino
cm 71,8x32,7h
- 1956 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*
collage, china e cartoncini strappati su carta
cm 99x35,2h
- 1956 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*
collage, frammenti tagliati e strappati di cartoncino,
carta da musica e china su cartoncino
cm 46x46
- 1956 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*
collage, china, pennarello, tempera e carta su
cartoncino
cm 72x32h
- 1957 *Negativo-positivo* (studio per)
collage su cartoncino
cm 30x30
- 1958 *Scultura pieghevole*
fibra sintetica e legno di balsa
piatta cm 48,5x51,6h
- 1958 *Sculture da viaggio*
(11 originali) cartoncini colorati,
dimensioni varie:
piatte da cm 8 a cm 30 (base),
da cm 8 a cm 24 (altezza)
- 1958 *Scultura da viaggio*
cartoncino bicolore
piatta cm 45x30h
- 1958 *Scultura pieghevole*
legno di pero e nastro adesivo nero
piatta cm 30x94h
- 1958 *Libro illeggibile*
carta, cartoncino, carta velina e filo
cm 17x23,5h
- 1958 *Proiezioni*
penna e pennarello su carta
cm 18x23,5h
- 1958 *Zen Hara Hara Koike Watanabe*
penna su carta
cm 28x22h
- 1958 *Nella notte buia*
(2 originali) collage su cartoncino;
collage e tempera su cartoncino,
cm 72x100h
- 1958 *Nella notte buia*
(4 originali) collage e china su cartoncino;
collage, tempera e china su cartoncino
cm 72x100h
- 1958 *Los Alamos*
(6 serigrafie) serigrafia su carta
cm 32x42,5h
- 1959 *Scultura*
ottone
cm 27,5x16h
- 1959 *Fossili del 2000*
(3 originali) interni di valvole termoioniche
incluse in metacrilato trasparente
base: da cm 11 a cm 11,8;
altezza: da cm 17 a cm 28,8;
spessore: da cm 2,6 a cm 3,4
- (1960) *Senza orecchie*
collage e pennarello su cartoncino
cm 25,5x35h
- (1960) *Senza naso*
pennarello su cartoncino
cm 25,5x35h

- 62 **1960** *Crescita a 2*
penna e pennarello su carta
cm 29,7x21h
- 1960** *Scheletro*
penna, pennarello e matite colorate su carta
cm 12,5x21,5h
- 1960** *Movimento apparente in una texture*
pennarello su carta
cm 67x67,2h
- 1961** *Struttura continua*
otto elementi di alluminio,
ciascuno cm 7,5x7,5x44h
base in marmo bianco, cm 20x40x1
- 1961** *Venezia*
matita su carta
cm 24x16,5h
- 1962** *Studio di movimento per fontane*
matita e matite colorate su carta, cm 14,5x16h
- 1963** *disegni per il testo Good Design*
(3 disegni) china su cartoncino
base: da cm 16 a cm 18; altezza cm 19
- 1963** *Collage '63*
cm 36x36
- 1963** *Collage*
cm 33,5x25h
- 1964** *Xerografia originale*
cm 25x37h
- 1965** *Xerografie originali*
(3 originali)
cm 25x37h
- 1965** *Tetracono*
alluminio e ferro
cm 22x26,3hx21,3
- 1965** *Xerografia originale (Automobile)*
cm 38x25,5h
- 1965** *La casa è il vestito*
matita su carta
cm 38x30,5h
- 1965** *Xerografia originale/fotocopia di fili d'erba*
cm 25,5x37h
- 1965** *Negativo-positivo (studio per)*
collage, pennarello e matita su carta,
cm 18x23,5h
- 1966** *Xerografie originali N.Y.*
(2 originali) cm 28x21,7h
- 1966** *Xerografie originali N.Y.*
(5 originali) cm 21,7x28h
- 1966** *Xerografia originale*
cm 25,5x38h
- 1966** *Polariscop*
metallo, foglio polarizzante e materia plastica
cm 50x50hx15
- 1966** *Xerografie originali/prime prove di lettura
dell'immagine*
(2 originali) cm 25,5x37h
- 1967** *Xerografie originali*
(11 originali) cm 25x37h
- 1967** *Xerografie originali*
(2 originali) cm 25,5x38h
- 1967** *Xerografia originale/con vetro rigato (Automobile)*
cm 25,5x38h
- 1967** *Xerografie originali/sequenza di 5 immagini*
cm 25x37h
- 1967** *Xerografie originali/sequenza di 6 (Automobile)*
cm 25,5x38h
- 1967** *Nella notte buia serie sul tema*
(12 originali) collage su cartoncino
cm 36,5x36,5

- 1967** *Nella notte buia* serie sul tema
(5 originali) collage e tempera su cartoncino
cm 36,5x36,5
- 1967** *Nella notte buia* serie sul tema
(2 originali) collage e china su cartoncino
cm 36,5x36,5
- 1967** *Nella notte buia* serie sul tema
(3 originali) collage, tempera e china su cartoncino
cm 36,5x36,5
- 1968** *Polariscop*
metallo, foglio polarizzante e materia plastica
cm 30x30hx20
- 1968** *Xerografia originale*
cm 24x36h
- 1968** *Xerografie originali (Motociclista)*
(serie di 2) cm 29,7x21h
- 1968** *Xerografie originali/Sequenze/sparizione di
un'auto in 12 immagini*
cm 21x30h
- 1969** *Strutture in tensione*
(4 originali) filo di cotone e spilli su
cartoncino; rete di metallo e fili di acciaio
su cartoncino
base: da cm 21 a cm 25;
altezza: da cm 17 a cm 25
- 1970** *Xerografia originale/Cara Jacqueline...*
cm 25x37h
- 1970** *Xerografia originale/cera e acqua*
cm 29,7x21h
- 1970** *Xerografia originale/prova*
cm 29,7x21h
- 1970** *La presenza degli antenati*
(6 originali) pennarello su cartoncino
cm 68,5x68,5
- 1970** *Un gioco da bambini*
collage, pennarello, tempera e matita
su cartoncino grigio, cm 15x22h
- 1970** *Negativi-positivi (studio per)*
matita e pastelli su carta
cm 21x29,7
- 1971** *Xerografia originale*
cm 25x37h
- 1971** *Xerografia originale/Autoritratto*
cm 25x37h
- 1974** *Colori nella curva di Peano*
serigrafia su carta
cm 50x70h
- 1974** *Colori nella curva di Peano (studio per)*
(3 fogli) tempera, penna e matita su cartoncino;
pennarello, penna e matita su carta
base: da cm 7 a cm 16,5;
altezza: da cm 8,3 a cm 27,5
- 1975** *Colori nella curva di Peano (studio per)*
(3 fogli) tempera, penna e matita su cartoncino
base: da cm 15,5 a cm 16;
altezza: da cm 24 a cm 27,5
- 1975** *Colori nella curva di Peano (studio per)*
(3 fogli) tempera, penna e matita su cartoncino
base: da cm 15,5 a cm 16;
altezza: da cm 23,5 a cm 25
- 1975** *Negativi-positivi (studio per)*
pennarello e matita su carta
cm 24,5x10,5h
- 1976** *Xerografia originale/Texture*
(a colori) cm 21,5x34h
- 1976** *Xerografie originali*
(2 originali a colori)
cm 21x29,7h
- 1977** *Xerografie originali/ Prove di lettura di
immagini in movimento o di materiali diversi*
(5 originali a colori) base: da cm 20 a cm 31,5;
altezza: da cm 21,5 a cm 36,5
- 1977** *Negativo-positivo (studio per)*
matita e pennarello su carta
cm 16,5x24h

- 64 **1978** *Xerografie originali*
(3 originali a colori) base: da cm 21 a cm 30,5;
altezza: da cm 19,5 a 29,7
- 1979** *Fossili del 2000*
(5 originali) interni di valvole termoioniche
incluse in metacrilato trasparente
base: da cm 20,5 a cm 39,1;
altezza: da cm 15,8 a cm 22,3; spessore cm 3,5
- 1979** *Xerografie originali/ prove e sequenza di 6*
(Motociclista)
(6 originali a colori) cm 34x21,5h
- 1980** *Xerografie originali/ Prove di lettura di*
immagini in movimento o di materiali diversi
(2 originali) cm 21x29,7h e cm 25x37h
- 1981** *Tavole tattili*
collage su cartoncino
cm 20x30h
- 1981** studio per *Negativi-positivi*
matita, pennarello e pastelli su carta
cm 21x29,7h
- 1983** *Bruno Jacqueline*
pennarello su carta, cm 48x33h
- 1985** studio per *Negativo-positivo*
pastelli su cartoncino
cm 28,5x22,7h
- 1985** *Fossili del 2000*
(3 originali) interni di valvole termoioniche
incluse in metacrilato trasparente
cm 37x15,7hx3,5
- 1986** *Grovigli e materiali* (varianti sul nodo gassa
d'amante)
(6 disegni) pennarello, frottage e matita su carta
cm 29,7x21h
- 1988** *Negativo-positivo*
foglia d'oro zecchino, acrilico bianco lucido
e nero opaco su tavola
semicerchio diametro cm 300, cm 2 di spessore
- 1988** *Negativi-positivi* (studio per)
matita, pennarello, pastelli e collage su carta
cm 21x29,7h
- 1988** *Sportivo*
penna e matite colorate su carta
cm 21x29,7h
- 1988** *Gran lusso*
collage, tempera, penna, matita e pizzo su carta
cm 21x29,7h
- 1988** *Amante della natura*
penna, tempera e matita su carta
cm 21x29,7h
- 1988** *Negativo-positivo* (studio per)
(3 fogli) collage e matita su carta
cm 42x29,7h
- 1989** Proposta alternativa per viali alberati nelle città
(3 disegni) penna su carta
cm 33x24h
- 1990** *Negativi-positivi* (studio per)
matita, tempera e pastelli su carta
cm 14,5x20,5h
- (1990)** *Negativi-positivi* (studio per)
matita e pastelli su carta
cm 24x16,5h
- 1992** *Rotori* (studio per)
(4 disegni) matita e pastello su carta
cm 29,7x21h e cm 21x29,7h
- 1994** *Rotori* (studio per)
(2 disegni) matita e pastello su carta
cm 21x29,7h
- 1994** *Colori rotanti*
cartoncino plastificato con tre bande colorate
su ogni lato, sospeso a un filo di nylon
cm 6x40h
- 1995** *Serie balletto*
serigrafia su cartoncino
cm 49,5x34,5h



Negativo-positivo, foglia d'oro zecchino, acrilico bianco e nero su tavola semicerchio cm 300 e cm 2 di spessore, 1988

Ricostruzione teorica di un artista

MARCO ROMANELLI

66 Theoretic reconstruction of an artist

"Theoretic reconstruction of an artist", that is, of a painter, a sculptor. Painter and sculptor, as people used to say a long time ago, before Bruno Munari arrived. Since then however the cards have been reshuffled. Since then many people have tried to tell the story of Munari: Munari the graphic designer, Munari the designer, Munari teaching, Munari designing, Munari painting, Munari sculpting. But in reality verbs, for Munari, are too assertive, definitive and disciplinary. With Munari they don't work, or hardly ever. The verb to design doesn't work, Munari doesn't design. The verb to paint doesn't work, Munari doesn't paint. The verb to sculpt doesn't work, Munari doesn't sculpt. Not even the verb to play really works either, it's too loud. A few other, different, verbs perhaps. To find, for example. To find ideas as smooth as river pebbles, as light as plumes of smoke, as subtle as a wasp's flight. To dream, for example. To wonder whether Munari himself, for example, in all these long years, may perhaps himself have been a dream. As if he somehow had to vanish into thin air all the time, as if he were air himself. A deeply refreshing air. To dream of Munari and then to discover, each day, that Munari has once again gone beyond the dream. Munari is not made of flesh and blood, but of wind and rain. The Munari who does not ask, the self-sufficient Munari. Who goes out and comes back (impossible to date Munari). Munari enveloped. Munari refuses all finalities and all finalism, all progression. Munari comes full circle. The Munari who does not sell his works because he does not regard them as works. Munari and Dilma, Munari is Dilma, Dilma is Munari: the absolute dyad. Munari smiling, at critics for example. Munari who doesn't believe in criticism. Munari who believes in children, Munari the child. Munari who believes in hands, Munari's hands, the quick

"Ricostruzione teorica di un artista", cioè di un pittore, di uno scultore. Pittore e scultore, come si diceva una volta, molto tempo fa, prima che arrivasse Bruno Munari. Da allora però le carte si sono mescolate. Da allora, in molti hanno provato a raccontare Munari: Munari grafico, Munari designer, Munari didatta, Munari che progetta, Munari che dipinge, Munari che scolpisce. Ma in realtà troppo assertivi, definitivi, disciplinari, i verbi con Munari non funzionano, quasi mai. Non funziona il verbo progettare, Munari non progetta. Non funziona il verbo dipingere, Munari non dipinge. Non funziona il verbo scolpire, Munari non scolpisce. Non funziona in fondo nemmeno il verbo giocare, troppo chiassoso. Alcuni altri verbi, diversi, forse. Trovare, ad esempio. Trovare idee lisce come sassi di fiume, leggere come volute di fumo, sottili come un volo di vespa. Sognare, ad esempio. Chiedendosi se Munari, per caso, lungo tutti questi anni, non lo si sia sognato. Quasi dovesse continuamente dissolversi nell'aria, e di aria fosse fatto. Un'aria dissetante. Sognare Munari per poi scoprire, ogni giorno, che Munari andrà, ancora una volta, al di là del sogno. Munari non è fatto di carne e di sangue, Munari di vento, Munari di pioggia. Munari che non chiede, Munari autosufficiente. Munari che va e Munari che torna (impossibile datare Munari). Munari che si avvolge. Munari che rifiuta ogni finalità e ogni finalismo, ogni progressione. Munari che si inanna. Munari che non vende le sue opere perché opere non le considera. Munari e Dilma, Munari è Dilma, Dilma è Munari: diade assoluta. Munari che sorride, ai critici ad esempio. Munari che non crede nella critica. Munari che crede nei bambini, Munari bambino. Munari che crede nelle mani, le mani di Munari, piccole e veloci mani di bambino che raccolgono e mettono

in tasca, che tagliano e incollano, non come i falegnami però, come le ricamatrici piuttosto. Di che colore sono gli occhi di Munari ? Grigi forse, da quando ha i capelli d'argento. Munari estatico. Munari che seziona una pera, anzi no, Munari che schiude una pera per mostrarci simmetrie di semi e, come diceva il poeta giapponese, il succo che cola disegna zampe di ragno. Munari che mette l'arte in valigia, perché l'arte sia anche dei viaggiatori di commercio. Munari che ama le valige, dei viaggiatori di commercio, non le gallerie, d'arte. Finisce per dimenticarvi sempre le opere, finisce per dimenticare sempre di farsi pagare e poi rifà il disegno, quello dimenticato. Diverso però, ne è passato del tempo dall'altro ieri. Munari rapidissimo. Munari calligrafo giapponese, migliaia di segni in manciate di minuti. Munari che dei bambini ha conservato la statura e quindi vede, vede il mondo: legnetti e sassolini e conchiglie e la canna del bambou e bottoni e valvoline da transistor e scampoli di stoffa e fili, tanti fili. Fili di luce, fili di rumore, fili di vento, scie di aeroplani, segnali di fumo e frinire di grilli. Come avremmo fatto noi, a Milano, a sentire il vento e il frinire dei grilli, senza Munari ? Come avreste fatto voi, Bruno e Jacqueline, a far passare gli anni e dagli anni a non essere sfiorati, senza Bruno Munari ?

Questo non è un discorso da scrivere, è un discorso da leggere (il che forse è impossibile). Parole da tenere tra le labbra strette, tra gli occhi socchiusi. Una cosa è chiara: i verbi non funzionano con Bruno Munari, neanche il verbo raccontare.

E se cominci dicendo che vorrai parlare di lui come artista, così abbiamo fatto all'inizio di questo catalogo, finisci dicendo che forse non era possibile.

small hands of a child picking up things and putting them into his pocket, cutting and gluing, though not like a carpenter, more like an embroiderer. What colour are Munari's eyes ? Grey perhaps, since his hair turned silver. Munari ecstatic. Munari sectioning a pear, or rather, Munari opening a pear to reveal its symmetries of pips and, as the Japanese poet said, the dripping juice draws spiders' legs. Munari packing art into a suitcase, so that art can also be for travellers. Munari who loves luggage, travellers' suitcases, not galleries, of art. He always ends up forgetting works in them, always forgetting to get paid and then he does the design again, the one forgotten. But different. Time has passed, since the day before yesterday. Munari express. Munari the Japanese calligrapher, with a thousand signs in a matter of minutes. Munari has kept the faculty of children to see, therefore he can see the world: bits of wood and stones and shells and bamboo cane and buttons and transistor valves and samples of cloth and threads, innumerable threads. Threads of light and noise, threads of wind, the wake of aircraft, smoke signals and chirping of crickets. How could we, in Milan, have heard the wind and the chirping of crickets, without Munari ? How could you, Bruno and Jacqueline, have passed the time of years untouched by years, without Bruno Munari ?

This is not something to be written, it's something to be read (which is perhaps impossible). Words to be kept between closed lips, behind half-closed eyes. One thing is clear: verbs don't work with Bruno Munari, not even the verb to tell. And if you start by saying you'd like to speak of him as an artist, as have we done at the beginning of this catalogue, you end up saying perhaps this wasn't possible.

Progetto dell'esposizione:

Bruno Danese
Jacqueline Vodoz

Progetto dell'allestimento:

Marco Ferreri

*Progetto dell'illuminazione
del salone:*

Piero Castiglioni

Traduzioni:

Rodney Stringer

*la fotografia di pagina 65 è di Benvenuto Saba

L'Association JV et BD ha pubblicato: 1994 Oggetto - Ambiente: riflessione sul tema
architettura degli interni/ furniture design
1995 Paradigmaticità delle arti decorative:
oggetti dalle collezioni Vodoz - Danese
1996 Ricostruzione teorica di un artista:
Bruno Munari nelle collezioni Vodoz - Danese

L'Association JV et BD ha prodotto le esposizioni:

1993 Le CIRVA (Centre international de recherche
sur le verre) attraverso l'esperienza e le
realizzazioni di Gaetano Pesce
1993 Dichiarazione di interni: 25 case italiane dal
1949 al 1993
1994 Oggetto - Ambiente/ Riflessione sul progetto
attraverso otto modelli
1995 Paradigmaticità delle arti decorative: oggetti
dalle collezioni Vodoz - Danese
1996 Ricostruzione teorica di un artista:
Bruno Munari nelle collezioni Vodoz - Danese

© Association Jacqueline Vodoz
et Bruno Danese, Parigi 1996

Lieux d'activité
24 Rue de la Folie Méricourt
75011 Paris
Téléphone (1) 48.07.11.22
Télécopie (1) 48.07.80.55

Via Santa Maria Fulcorina 17
20123 Milano
Telefono (2) 86.45.09.21
Fax (2) 86.45.15.54

Finito di stampare nel mese di febbraio 1996
presso le Grafiche Mariano S.p.A.
in 1500 esemplari