

MUNARI OR OPPOSITE EVEN-NESS by Filiberto Menna

One would have to come up with quite an explanation to account for why, in these years when mono graphical writings on contemporary artists have profuse to the point of concerning not only the protagonists of modern art but more minor and secondary figures (with the consequence, at times, of taking historiography to authentic distortions of perspective), strangely enough no attempt has yet been made to sum up the work of an artist such as Bruno Munari, presently active for more than thirty years within the most advanced Italian artistic currents and, moreover, in a position that has few equals. A reason why, however, can be found in the first place, in Munari's own work which is so dispersive and dispersed that finding a trace of unitary sense in it can lead to despair. Additionally, the attitude that the artist assumes in front of his own work (an attitude of ironic detachment, almost as if it dealt with things too simple to merit any attention that goes beyond an immediate sense of gratification) does not encourage the historian, who ends up feeling clumsy and awkward like someone whose presence has disturbed a pleasant game. Yet another reason to make a comprehensive inquiry on Munari's work even more difficult concerns the objective difficulty related to the material dispersion of the artist's work, rendered so either by its nearly programmatically ephemeral character, or by the artist's temperament, tending to alight a wise administration of the work in view of future canonization.

Nonetheless, in a critical season as this one, characterized by a growing interest in the modern tradition, there is the increasing need to attempt an historical investigation on Munari's work, not only for what it represent in itself, but also (and it cannot be spared) for what it represents in the vicissitudes of Italian artistic life comprised between the crucial moment of the 1930's (when the lessons of the historic avant-guard was reexamined and recovered despite the opposition of a culturally reactionary environment) and the present research in the field of visual and kinetic experimentation. Between these two chronological poles, Munari's art unwinds through a surprisingly varied and multiple series of research and works which, however, lead back to the cultural matrices and the most authentic motivations of the artist's poetics, that reveal a common denominator and are presented as diverse manifestations of a single substantial attitude. It summarizes in itself the historically antinomical requests of art and technique, of the useful and the gratuitous, of necessity and liberty, and of the rule and the exception fusing them together in concrete objects that thus take on the meaning and value of an analogy of other and vaster possible equilibriums.

Munari has always, in fact, regarded the work of art as a totally and the working of the artist both as a continuous experimentation in new linguistic instruments (from new plastic material to modern techniques of visual reproduction, such as photography and cinema) and as a project, that is as a typical operation of design based not upon the assumption of preconstructed form (geometric or organic) but on the implementation of transferable formative procedures of the unique work of art in the most diverse sectors of esthetic activity. By this, Munari reveals the futuristic matrice of his cultural formation, but it must be immediately added that he refuses any technical and machine fetishism, towards which he manifests a definitely positive, never detached attitude that contains, however, an ironic and playful aspect. This means that Munari's poetics, if on one hand, (the most obvious and historically verifiable side) leads directly to the central theme of futurist poetics, to the interpretation of art as totality and instrument of the machine and modern technique, on the other hand it takes on, giving it however a positive sign, something of the anti machine irony of dadaism. Munari introduces a new element into the compact futuristic earnestness, different even from Depero's sense of the grotesque, a type of disenchanting lightness, though intimately participatory, which allows him to affront the most compelling problems set upon art in the modern world with an attitude in which the exclusive fervor of the futurists is unburdened by a component which derives from Duchamp's abstract metaphysical irony: between the positive all of the first and the extreme negation of the second, Munari searches in fact to stabilize a new equilibrium, in which the opposed

demands are joined together, but freed from their extreme characteristics and made closer by a dialectical relationship of acceptance and irony, of earnestness and of play, of “positive-negative”. It seems sufficiently probable that Duchamp represents the reference point, though remote and indirect, for the process of mitigating irony used by Munari when confronted with the mechanical poetics of the futurism. In addition, the French artist's interest in the machine coincides with the advent of Futurism: something which should seem so immediately obvious even on the base of pictorial works, as to incite Apollinaire's noteworthy closing words in the essay dedicated to Duchamp in the “Peintres cubistes”: “It may be the place of an artist so free from esthetic preoccupations, so little worried by energy as Marcel Duchamp, to reconciliation Art and People”. Apollinaire naturally spoke about the artist's paintings and might not have yet had the occasion to see the “Rue de Bicyclette”, the true patergenitor, the grandfather, of the *readymades* and of all the useless machines in poetic reaction of contemporary art: Duchamp, in fact, with the bicycle wheel, worked a radical removal of meaning in relation to the functionality of the machine, but at the same time, he isolated it, be it ironically, on a pedestal, presenting it as an object to be looked upon independently in itself. It goes without saying then that the artist achieves with the “wheel” the first example of *arte in movimento* obtained by way of a consciously paradoxal declension of futurist poetics. Munari would later take up an equal and contrary work to that of Duchamp: the French artist has demystifying and satirical intentions when confronting the machine but ends up, in fact, raising it for the first time as subject of a work of art; Munari instead proceeds from a typically futurist acceptance of the world of technique and of machine, but in his fervent adhesion to it, introduces, de facto, a distracting element in relation to pure functionality, that stresses the component to a free and joyful *contemplation-amusement* of the object. Munari's debut in the environment of the second Futurist generation coincides with the conclusive moment of the mechanical phase of the group and the beginnings of the period, sensibly influenced by surrealist poetics, which would flow soon after, through the encounter between the mechanical heritage and the fabulatory and mystery tendency of surrealism, into the poetics of opening. The 1926 Biennale hosted for the first time a show of futurism that imposed the presence of works such as Prampolini's “il Convegno degli Dei” and Azari's “Prospettive di volo” from which the aeropicture celebrations and in general the conquests of modern technique began. The following year Munari participated for the first time in a show of the futurist group prepared by the Galleria Pesaro in Mialn, thus starting his association with the Marinettian and aeropicture group. The aeropicture represented, among other things, an almost obligatory stage for the futurist, either because of the exigency, sensed by the futurists, to offer a testimony faithful to the time or because the salient facts of science and technology could not help but contain traces of the first clamorous successes of aeronautics that had stirred public opinion of the entire world.

The most literal and iconographic declension of the aeropicture poetic reflects and documents this particular experience, suggesting new ways of pictorially depicting the terrestrial landscape: it deals with an elementary declension that basically does not pose a true problem of vision, but only seeks out new effects, sizes and angles, falling into a sort of modern *picturesque*. Both Prampolini and the Turinese group, with Fillia at the head, worried about overcoming the anecdotal, purely descriptive, aspect of aeropicture and thus resorted to a symbolic and fantastic transfiguration of the complexity of psychic and sensoral data furnished by the new experience of flight.

The Turinese position, expressed in a document of '32, and that of Prampolini coincide on this first point, in the necessity to pose the notion of *simultaneity* and of *multidimensional perspective* at the base of aeropicture: but the difference in the document and the work of the Turinese lies in Fillia's accent that insists on mystical-religious motivation and which is translated, on the level of language, into a formulation of aeropicture in neometaphysical and primitivistic keys (and later in the substantially nineteen hundred's experience of sacred futuristic art).

The Milanese futurist group, formed by Munari, Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini and Bot, responds to that far from hypothetical risk, so that, intervening in the same year in the polemic over aeropicture aesthetics, they explicitly affirm the necessity to “abolish every perspective and primitivistic plastic to construct the new canvas with elements of perspective and chromatic

plastic”, and in the second point of the manifesto, states the need “to know how to distinguish colors which live in us in our epoch, which like vital cells nourish the existence of the creation from the colors belonging to other epochs, dead colors, that generate pictorial infection and thus the more or less rapid death of artistic organisms”. In other terms, the Milanese group posed with noteworthy clarity (and in this the determinate presence of Munari can be detected) the problem of a renewal of linguistic means in view of an art of pure visibility, founded on the use of chromatic planes and on the color-material combination.

It's a task to reconstruct Munari's initial futurist phase, of which there remains but few salvagable photographs in old unfindable catalogues, but in “Costruire” a work done in '26 (shown at the Galleria Pesaro in 1929 and in December of the same year at Galerie 23 in Paris), the Boccioniano theme of the city can be noted as city gets translated into a simultaneous representation of urban episodes and the work of man, organized in a geometric pyramid structure based in turn on the repetition of single unity, also of geometrical nature, embedded reciprocally one in the other and containing, each one in its own compartment, a fragment of the urban scene.

“Sosta Aerea”, shown at the futurist Mostra of aeropicture and of scenographic organized by the Galleria Pesaro in 1931 and in the following year at the Galleria de la Reinassance in Paris with the title “Infinet vertical”, more directly relates to the poetics: from as much as can be told from the remaining photographs, Munari produced an atmosphere of suspension and stupor in this work that serves however as a rigorous constructive instrument, for which the structural unity, based upon prevalently geometric forms, clearly lets the visual and functional identity of singular elements of the composition be singled out, to the point that one feels the ability to disassemble and reassemble the whole is given, something which at a later date the experimental models of sculpture of travel and of continuous structures would verify. The novelty represented by Munari's plastic solutions must not have passed completely unobserved if the critic of a Milan newspaper wrote in the wake of the 1931 Pesaro show, “Munari is the most audacious painter of the exhibition. His work abstracts itself from reality to savor all the liberty of the infinite air. From him the material is annihilated; only the ideal atmosphere exists, effervescent, in which abstract forms navigate to approach, set and probe aerial zones, *so as to render the emotion pure with pure elements* (the italics are mine).

In this entirely extroverted tendency, that reabsorbs every fabulatory temptation of airpainting and objectifies it in pure visual facts, Munari approaches the completely immanent declension of aeropicture particular to Prampolini: with a difference, though; the latter tends to create great visual spectacles about the conquest of space and of technology and the prefiguration of future cosmic flights while Munari is lead to create a subtle pictorial fairy tale subjecting the gigantic and the Prampolinian emphasis to a process of miniaturization. In other words, Munari does not want to rouse collective stupor, as Prampolini does with a genuine *fantapittura* that is his particular declension of aeropicture poetics, but prefers rather to create small fabulous worlds for, what I would say, daily and domestic use, places to psychologically dwell in contemplation.

The “Avventura su cielo rosa”, a 1932 mixed media executed with highly varied materials such as rubber and fur, celluloid, securit, and metal, is exactly one of the enchanted microcosms coming out of Munari's lucid poetic “space illusionist” imagination. At the same time the artist, following the research on the expressive possibilities of photography begun by Moholy-Nagy and Man Ray, turns to other instruments of visual communication: in the photogram, executed during that period, Munari builds an entire world of images subjected to the most surprising metamorphoses that distort and enlargen human bodies into sinuous proboscis-like swellings that generate other forms of plants, animals and landscape. But, Munari, contrary to dadaist and surrealist techniques, does not seek the incongruous and the non sensical nor even a new type of mysterial fabulation, but prefers to recreate fabulous, limpid, and clear worlds, pervaded by a vein of cheerful irony.

In photograms depicting a series of fantastic landscapes (“Un pianeta tra gli alberi”, “Paesaggio sulla collina”, “Costellazioni”, “Suoni”, “Natura”, “Umidità nell'aria”), the artist continues further in this direction, formulating a poetic analogy between the mechanical and the organic by means of a conscious, premeditated confusion, not between man and machine, as Breton wanted, but between the realm of technique and the realm of nature. In the photograms the commission of the two

elements can be found on the ground of a combination of images reaching from one dominium to the other (a bird-toy mechanism that flies among the branches of trees, small gears with watch-like serrations that sail among the clouds as shining stars, etc.), or rather with a process of juxtaposition in some way still extrinsic and illustrative. Munari tackles the theme of the fundamental analogy between mechanical and organic not at the level of representing discrete and finite images, but at the more secretive and basic level where common formative processes are invented: the “macchine inutili” shown for the first time at Milan in '33, exactly bears the exigency to re-unite the free and spontaneous development of organic forms with the necessity and calculation which presides over the existence of the machine. Munari therefore builds a structure on the grounds of rigorous harmonic relationship, which contain a series of geometric elements (not phyto or zoomorphic as in Calder) that allow a very vast range of possible movements: actively inserted in space by way of real movement, plastic aerial organisms, the useless machine takes on the meaning of kinetic structure in continuous transformation realizing a concrete spacial-temporal unity.

Munari in the “plastici aerei” as in his prior mixed media exalt the fabulatory component of airpicture reducing it to the objectivity of constructive reasoning. In the same year, moved by certain Prampolinian suggestions towards an art of pure perception (the extraordinary “Astrazione in due tempi” of 1930 can be listed) and by the premises of the Milanese group's airpicture manifesto, Munari accomplishes an analogous operation in the field of painting, which he tends to interpret, with a constant major critical awareness, as pure visual research. This tendency to lead the pictorial fact back to its basic constructive elements (geometric form and pure color) would be affirmed during those years in the movement of Milanese artistic culture around the Milione gallery and would soon be followed by a renewed abstract and concrete fervor that had appeared in France around '30 with the “Cercle et Carrè” exhibition organized at Paris by Seuphor and Torrès-Garcia, with the publication by van Doesburg of the single issue “Art concret” (with which the term *concret* in place of *abstract* makes its first appearance) and with the following year's reorganization of “Abstraction-crèation” promoted by Vantongerloo and Herbin. In Italy, after the surprising *concrete* success of Prampolini's already mentioned “astrazione in due tempi”, the first abstract manifestations began '32 with the works of Radice and Soldati, Licini, Ghiringhelli, Reggiani, Veronesi, Fontana, Bogliardi, Melotti, Badioli, and Rho, in addition to the Milione exhibition dedicated to Kandinsky, Vordenberge-Gildewart and Albers. Munari moves specially in the area opened by the last one, towards an art made up of pure visual research, as grammatical analyses of pictorial and plastic language accomplished with the help of the psychology of perception: a work like the 1935 *Anche la cornice* can be interpreted through the light of this renewed interest in the problems of visual communication, so that in this Munari carries out a precise experimentation on optical phenomena like the perceptive restlessness of a pattern and ambiguity between figure and background.

From this moment Munari's interest in visual experimentation assumes a constantly more precise physiognomy, becoming concrete in the ensuing years with the implementation of interpretable works, that besides being seen as objects endowed with their own esthetic autonomy, can be seen as experimental models, or as patterns aiming to verify the possibility of artistic information of visual language. The fundamental stages of this research, which above all represents the leitmotiv of Munari's entire work, can be seen in the following works: the series of wire mesh sculptures entitled “Concavo-convesso” (1949-1965), the “positive-negative” paintings (from '51), the series of tridimensional models (from the “Composizione sul quadrato” ('51) to the “sculture da viaggio” until the “strutture continue” and folding lamps) and finally all the series of very strict visual experimentation that starts from the 1953 direct projections and those of polarized light to the experimental films done with Piccardo in the Monte Olimpino studio and to the recent research on programmed art (“Ora X” and the Tetracone). With the sculpture in wire mesh Munari carries visual inquiry into the three dimension of space and more precisely into the relationship between concave and convex, full and empty, figure and space, tending, as he had already done with his useless machine, to stabilize an absolute equivalence of binomy terms and to abolish therefore the traditional hierarchical relation that makes the *figure*, or that of the convex, the primary data of

representation.

The “positivi-negativi” series instead directly relates to the visual experimentation done by the artist in works such as “Anche la cornice”, but the proposed problem still remains the equivalent relationship between figure and background: it concerns painted surfaces in which all the elements tend to assume the small optical value in virtue of the phenomenon of perceptive ambiguity that choose to see the single elements of the composition alternatively as figure and background.

Of course the experimental character of Munari's work represents only a moment of the artist's activity, that of the investigation and implementation of new instruments of communication to be then introduced within the industrial production process: that is, the constant point of reference in Munari's work is not the artistic object autonomous in itself, but the mass produced object, thus the collector is not the interlocutor to which the artist turns but the vast public of consumers. Munari therefore revives, in terms of absolute modernity and in terms of a frank acceptance of technique and of methods of modern industrial production, the dominant theme of nearly all the historical avant-garde, or rather the aspiration and transformation of art and life into a sole, harmonically integrated reality. The same artist, moreover, has more than once supported in extremely explicit terms this basic point of his poetics: “Today – he wrote in an article published in “AZ” in '50 with the meaningful title “L'arte è un mestiere” – the public demands a pretty advertising poster, a cover of a book, the decoration of a shop, the colors for its house, the shape of an iron or a sewing machine (...). Think of how much could be done, how many objects, how many things await the artist's intervention. Leave the studio and look around the street, how many colors don't fit, how many windows could be made beautiful, how many signboards in bad taste, how many plastic shapes. Why not get involved? Why not contribute to improving the aspect of the world in which we live together with the public who does not understand us and who does not know to make of our art?”. Munari thus interprets the artistic operation as an esthetic pedagogy to mediate a visual education of the public and thus actively intervene in the configuration of the urban scene beyond that of the domestic. The singular arts should be confluent and for that reason together in that unitary work of esthetic integration preparing an operative methodology transferable from the formative processes of the single work of art, or rather from the “form in itself”, to the processes of esthetic qualification of the environment, and that is to the “form of the other”.

The experimental models of folding object, shown for the first time at Milano in '56 as “travel sculptures” (but preceded by the “on square compositions” of '51), exactly respond to this need: Munari took on the problem of fitting three dimensional objects into two dimensions without having to fulfill specific manoeuvres and with the precise aim of reducing the boxing and shipping costs. It deals with experimental form, first studied on stiff thin cards and then translated into other materials (mostly wood). Which take on the aspect of “concrete” sculpture endowed with autonomous esthetic meaning, but which the artist implements primarily as a designer. On this principle he in fact later executed a series of folding lamps which, once closed, assume minimal dimensions. In 1960 Munari probed further into this kind of research with the “strutture continue”, true object of programmed art in the sense that the objects are composed of interchangeable elements, of which the program allows for infinite possible compositions.

With the realization of “strutture continue”, and with the series of “Ora X” (a mass produced object based on a prototype obtained in '45 of a dysfunctional alarm clock spring mechanism, formed by semidisks of colored material, of different dimensions, that moved with different time forming and deforming shape in changeable colors) Munari contributes, after having gone through the period of his first “macchine inutili”, to deepening the poetics of programmed art, with an art which intended to reconcile the opposite terms of the rule and the exception, of unity and multiplicity, of form and that which continues to live.

Thus, once again, Munari affronts the problem of the harmonic coexistence of two opposite principles clearly showing how central the theme is for his long and multiple activity as artist, designer, and illustrator. The main thread of his work should be directly traced, for that reason, to the profound aspiration to reunite, in always various equilibrium, two opposing solicitations, by which the machine's functionality is matched by the game's gratuitousness, and the freedom to

contemplate, the positive is inextricably tied to the negative like the figure to the background, and the convex to the concave. The book is transformed into an “inutile” object, into an illegible book, but at the same time is presented as a model for books so as to offer the possibility of a reading that is always new and rich in the unforeseen. Not enough: each thing is regulated by rigorously calculated principles, by repeatable rules, nevertheless the structure which emerges from these rules takes on a multiplicity practically infinite in forms. It's not hazardous, but safe, to conclude that Munari's art tends to be similar to the game, intended, however, in its most profound and, let's even say, philosophical meaning that which is of a free harmonizing of the various human faculties such as to enclose within itself, in perfect equilibrium, the opposing entreaties of necessity and liberty, of the rule and the unexpected, of unity and multiplicity. But getting further to the bottom, the binomy terms upon which Munari's art imposes itself end up assuming a far vaster sense, that gets to the very meaning itself of the primary fundamentals of the vital, to formative principles which in their reciprocal, infinite combinations construct the essence itself of the real: and so the artist's task is that of recovering that vital essence and to instill the invigorating lymph of it inside the formative processes and by way of these, inside each singular, unique moment of our existence.

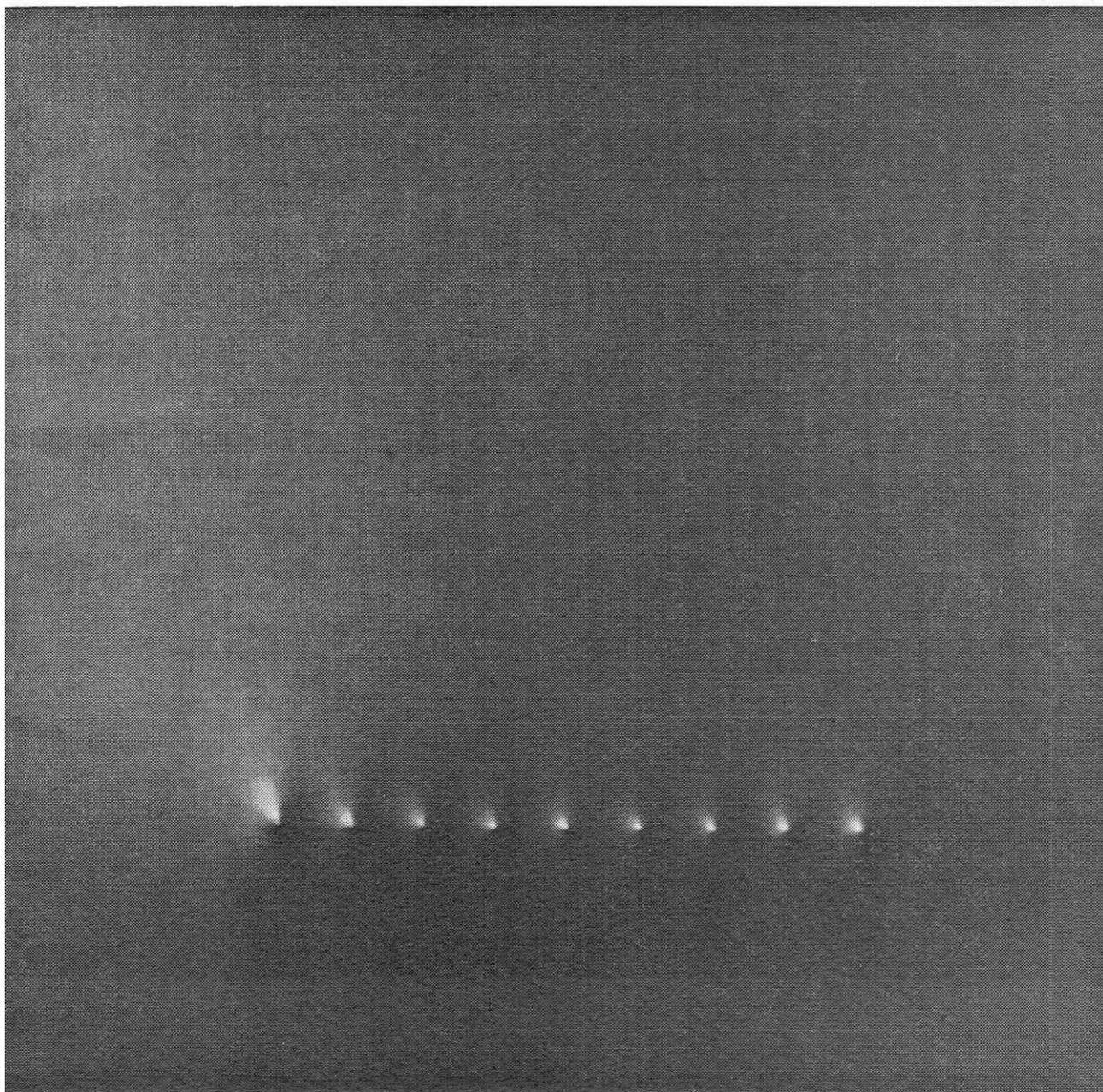
Translation by Peter LaVerne

Reprinted in “Munari Scultore” edizioni Morra Napoli 1990

La botte e il violino

Repertorio illustrato di design e di disegno

Anno terzo Numero due



Roma aprile 1966

La botte e il violino

repertorio illustrato di design e di disegno

diretto da Leonardo Sinisgalli

per conto della Mobili Mim

ROMA VIA DEI LUCCHESI 26

Redattore: Vincenzo Sinisgalli

SOMMARIO

dell'ottavo numero, aprile 1966

Una copia L. 1.000 - Arretrata e per l'estero L. 2.000 - Abbonamento a sei numeri L. 5.000

ROBERTO PANE: Antico e nuovo pag. 4. SERGIO SOLMI: Lamento del vecchio astronauta pag. 9. FILIBERTO MENNA: Bruno Munari o la coincidenza degli opposti pag. 11. RENATO MUCCI: Che cos'è la 'Patafisica pag. 19. MARCELLO FAGIOLO: Alvar Aalto pag. 25. CARLA LONZI: Luoghi ideali di contemplazione pag. 35. GIUSEPPE RAIMONDI: Passeggiata con Morandi pag. 38. MAURIZIO FAGIOLO: L'archiscultura pag. 40. ROSARIO ASSUNTO: I riti e i miti di Dorflès pag. 45. LORENZO LUPO: Mastri e discepoli pag. 50. IL DIVANO: Quando la terra, Fumo, La notte, di Leopoldo Chariarse pag. 55. L'oggetto tascabile americano pag. 55. Un nuovo talento grafico pag. 56. COPERTINA: Particolare di una «superficie» di Enrico Castellani. ILLUSTRAZIONI di Bruno Munari, Alfred Jarry, Jean Dubuffet, Filippo Borra, Alvar Aalto, Giorgio Morandi. TAVOLE FUORI TESTO di Sandro Conti. PUBBLICITÀ: Olivetti, Galleria del Naviglio, Montecatini, Mim, Alfa Romeo, Bassetti, Pirelli, Fiat.

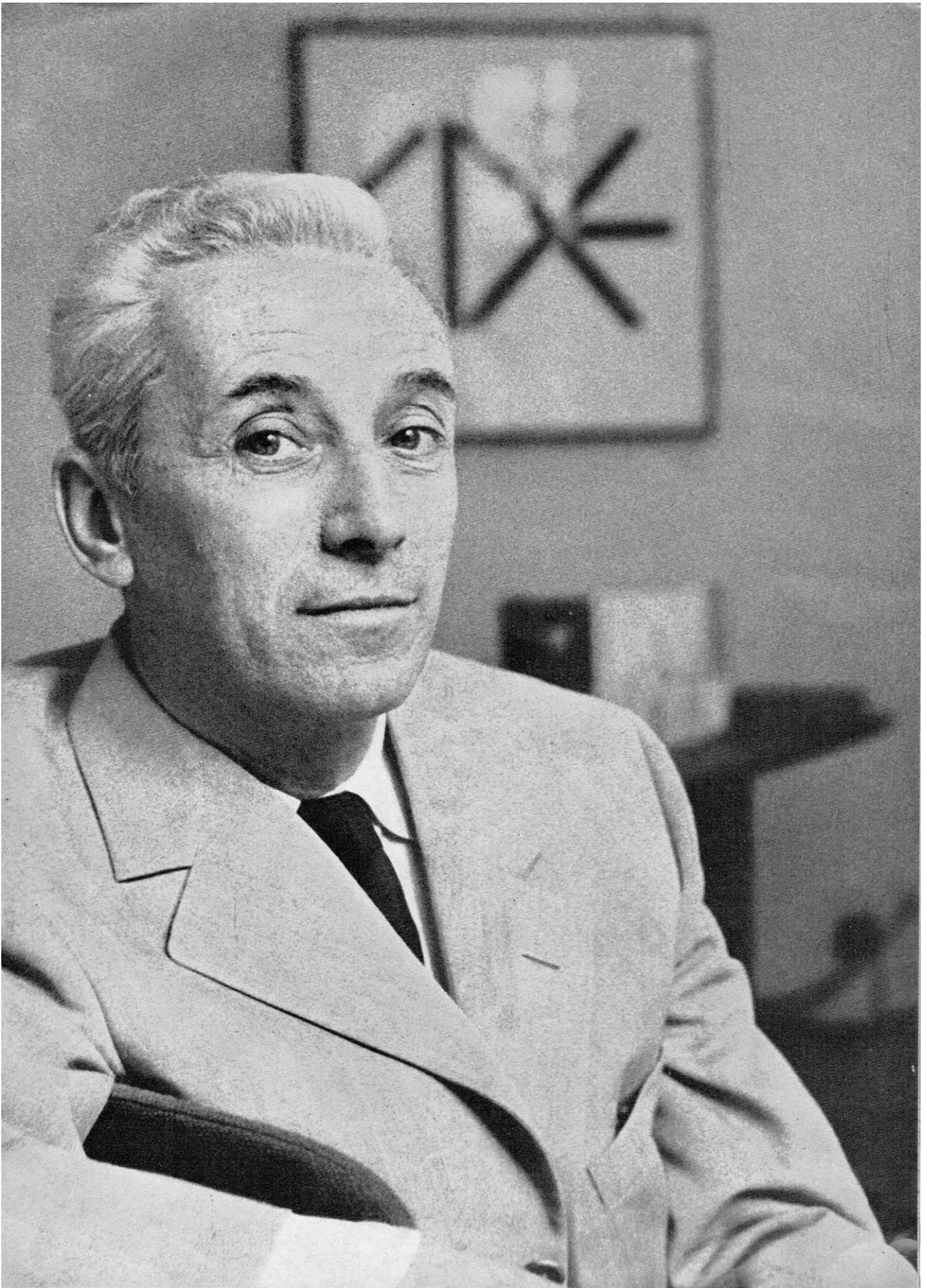
Fa più bene una boccata d'aria, un po' di sole, che un pomeriggio di lettura. Ai vecchi alberi non giova più il concime. Forse la potatura rinvigorisce anche una pianta adulta, ma a che serve una spruzzata anticrittogamica? Aria luce vento, non stanchiamoci di buttar via il nostro tempo. Può essere più fruttuosa la lettura di un giornale, di un catalogo, di un bollettino che la digestione di nuove pagine, nuovi calcoli. Solo nelle favole sono possibili le rapide metamorfosi: la metamorfosi è un'operazione puerile, se proprio non è ignobile. L'asino dello zingaro è arzilla per tutta la durata della fiera, finché non è venduto.

A Cardazzo, che era andato con le tasche piene di dollari fino a Basilea per comprare qualche Tobey, il vecchio pittore — che tutti conoscono e valutano da molti anni, da quando fuggì via dall'America, dove aveva scoperto il segreto del volo della mosca e la terribile condanna che pesa sul destino del macabro insetto: nutrirsi di sterco o di sangue, preferibilmente di sangue freddo — propose gentilmente di rimanere suo ospite fino all'indomani. Era giorno di mercato e quella mattina doveva recarsi a far provviste di frutta e di verdure.

Chi ti ammira ti ammazza. Marcarelli piange parlando di Pollock e si dispera pensando che da vivo lo faceva morire di fame.

Ci vuole poco a debilitare il più strenuo lottatore, escluderlo dal ring.

Dove c'è diletto c'è peccato. Dove c'è gusto c'è perdita. Il piacere di scrivere o il piacere di dipingere stanno all'origine di tutti i manierismi, di tutte le mistificazioni.



Bruno Munari o la coincidenza degli opposti

di Filiberto Menna

Può sembrare un fatto non facilmente spiegabile che in anni come questi, in cui gli scritti monografici sugli artisti contemporanei diventano sempre più frequenti fino a interessarsi non solo dei protagonisti dell'arte moderna ma anche delle figure di secondo piano (con la conseguenza, talvolta, di portare la storiografia ad autentiche distorsioni prospettiche), può sembrare strano che non sia stato ancora tentato un bilancio dell'opera di un artista come Bruno Munari, attivo ormai da oltre trent'anni all'interno delle più avanzate correnti artistiche italiane e, per giunta, in una posizione che non è certo di complemento. Ma la ragione c'è ed è da ritrovare, in primo luogo, nell'opera stessa di Munari così dispersa e dispersiva da far disperare che si possa rintracciare in essa un senso unitario. D'altra parte, l'atteggiamento che l'artista assume di fronte alla sua opera (un atteggiamento di ironico distacco, quasi si trattasse di cose tanto semplici da non meritare un'attenzione che vada al di là di una fruizione immediata) non incoraggia lo storico, il quale finisce con il sentirsi impacciato come uno che abbia interrotto con la sua presenza un piacevole gioco. E poi c'è ancora un'altra ragione a rendere difficile un riesame complessivo dell'opera di Munari: si tratta di una difficoltà oggettiva dovuta alla dispersione materiale dell'opera dell'artista, favorita sia dal suo carattere quasi programmaticamente *effimero*, sia dal temperamento dell'artista, portato a trascurare una saggia amministrazione del proprio lavoro in vista di canonizzazioni future.

E tuttavia, in una stagione critica come questa, caratterizzata da un crescente interesse per la tradizione moderna, appare più che mai



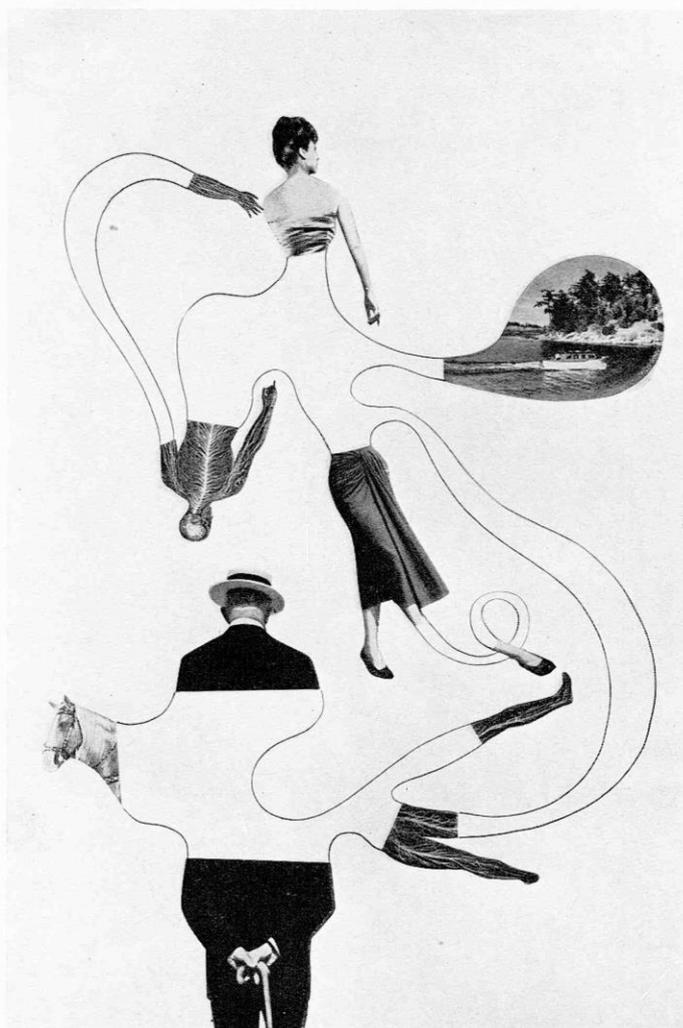
Un ritratto di Munari.

necessario tentare una indagine storica dell'opera di Munari, non solo per ciò che rappresenta in se stessa, ma anche (e in fondo si tratta di tutt'uno) per ciò che essa rappresenta nella vicenda artistica italiana compresa tra il momento cruciale degli anni trenta, quando la lezione delle avanguardie storiche viene riesaminata e recuperata nonostante l'opposizione di un ambiente culturalmente retrivo, e le ricerche odierne nel campo della sperimentazione visiva e cinetica. Entro questi due poli cronologici l'arte di Munari si svolge attraverso una serie sorprendentemente varia e molteplice di ricerche e di opere, le quali però, se ricondotte alle matrici culturali e alle più autentiche motivazioni della poetica dell'artista, rivelano un denominatore comune e si presentano come manifestazioni diverse di un unico sostanziale atteggiamento che riassume in sé le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, fondendole insieme in oggetti concreti che assumono perciò il significato e il valore di una analogia di altri e più vasti equilibri possibili.

Munari ha sempre considerato, infatti, l'opera d'arte come totalità e l'operazione dell'artista come sperimentazione continua di nuovi strumenti linguistici (dalle nuove materie plastiche alle moderne tecniche di riproduzione visiva quali la fotografia e il cinema) e come progetto, ossia come una tipica operazione di *design* fondato non sulla assunzione di forme precostituite (geometriche o organiche) ma sulla messa a punto di procedimenti formativi trasferibili dalla singola opera d'arte ai più diversi settori dell'attività estetica. In questo, Munari rivela la matrice futurista della sua formazione culturale, ma bisogna subito aggiungere che

egli rifiuta qualsiasi feticismo della tecnica e della macchina, nei cui confronti manifesta un atteggiamento certamente positivo, mai disgiunto però da una componente di ironia e di gioco. Questo vuol dire che la poetica di Munari, se da una parte (dalla parte più evidente e storicamente accertabile) riconduce direttamente ai temi centrali della poetica futurista, e cioè alla interpretazione dell'arte come totalità e come strumento di riedificazione dell'ambiente per il tramite della macchina e della tecnica moderna, dall'altra assume in sé, dandole però un segno positivo, qualcosa della ironia antimacchinistica propria del dadaismo. Nella compatta serietà futurista Munari introduce perciò un elemento nuovo, diverso anche dal senso del grottesco di Depero, una sorta di levità disincantata, ma intimamente partecipe, che gli consente di affrontare i problemi più impegnativi posti all'arte dal mondo moderno con un atteggiamento in cui il fervore esclusivo dei futuristi appare come alleggerito da una componente ludica che sembra derivare dalla astratta ironia metafisica di Duchamp: tra il tutto positivo dei primi e la negazione estrema del secondo, Munari cerca infatti di stabilire un nuovo equilibrio in cui le opposte istanze siano assunte insieme, ma liberate dalle loro caratterizzazioni estreme e avvicinate in un rapporto dialettico di accettazione e ironia, di serietà e di gioco, di « positivo-negativo ».

Che il punto di riferimento, per quanto lontano e indiretto, dell'operazione di ironico alleggerimento condotta da Munari nei confronti della poetica meccanica del futurismo, sia rappresentato da Duchamp appare abbastanza probabile: del resto, l'interesse dell'artista francese per la macchina coincide con l'avvento del futurismo e dovette sembrare subito evidente



«Fotogramma», 1932 c.

anche sulla base delle opere pittoriche tanto da dettare ad Apollinaire le ben note parole di chiusura del saggio dedicato a Duchamp nei *Peintres cubistes*: « Sarà forse riservato a un artista così libero di preoccupazioni estetiche, così poco preoccupato d'energia quanto Marcel Duchamp, di riconciliare l'Arte e il Popolo ». Apollinaire parlava naturalmente dei dipinti dell'artista e forse non aveva ancora avuto occasione di vedere la « Roue de Bicyclette » (che è dello stesso anno del libro), vero e proprio capostipite dei *ready-*

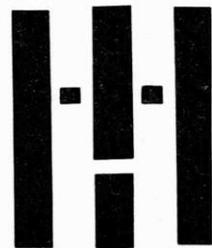
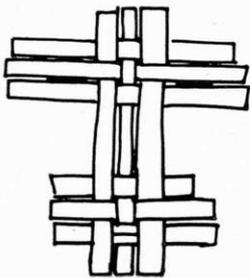
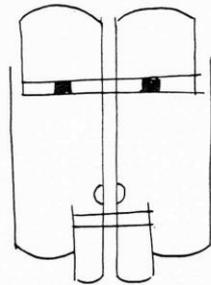
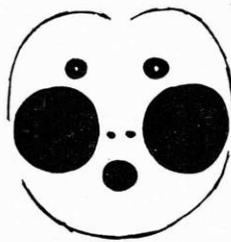
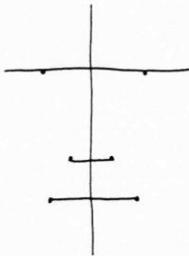
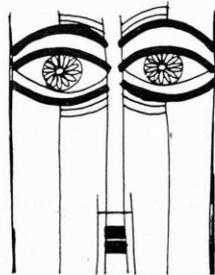
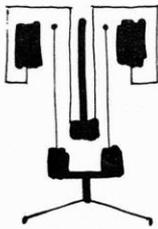
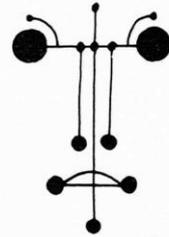
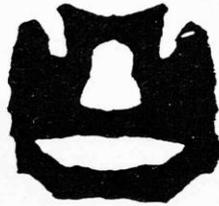
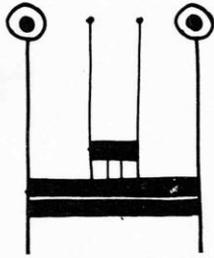
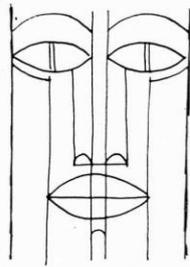
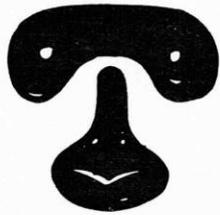
mades e di tutte le macchine inutili e a reazione poetica dell'arte contemporanea: con la ruota di bicicletta, infatti, Duchamp opera una radicale destituzione di senso nei confronti della funzionalità della macchina, ma nello stesso tempo la isola, sia pure ironicamente, su un piedistallo, presentandola come un oggetto da guardare in se stesso, senza mettere in conto, poi, il fatto che l'artista sembra realizzare con la « ruota » un primo esemplare di *arte in movimento* ottenuto per il tramite di una declinazione consapevolmente paradossale della poe-

tica futurista. Munari condurrà più tardi una operazione eguale e contraria a questa di Duchamp dal momento che l'artista francese muove da intenti demistificatori e satirici nei confronti della macchina ma finisce, di fatto, con l'innalzarla per la prima volta a soggetto di un'opera d'arte, mentre Munari muove da una accettazione, tipicamente futurista, del mondo della tecnica e della macchina, ma introduce, di fatto, in questa sua adesione fervente un elemento di distrazione nei confronti della funzionalità pura in modo da porre l'accento sulla componente di una libera e gioiosa *contemplazione-fruizione* dell'oggetto.

L'esordio di Munari nell'ambito della seconda generazione futurista coincide con il momento conclusivo della fase meccanica del gruppo e gli inizi del periodo, sensibilmente influenzato dalla poetica surrealista, che sfocierà poco dopo, proprio sulla base di un incontro tra eredità meccanicistica e tendenze affabulatorie e misteriche del surrealismo, nella poetica dell'aeropittura. La Biennale del '26 aveva ospitato per la prima volta una mostra del futurismo facendo registrare la presenza di opere come « il Convegno degli Dei » di Prampolini e « Prospettive di volo » di Azari con cui cominciano appunto le celebrazioni aeropittoriche e in generale delle conquiste della tecnica moderna. L'anno seguente Munari partecipa per la prima volta a una mostra del gruppo futurista allestita a Milano dalla Galleria Pesaro dando inizio al suo sodalizio con la *équipe* marinettiana e aeropittorica. L'aeropittura rappresentava, del resto, una tappa pressoché obbligata per i futuristi, sia perché le stesse premesse iniziali del movimento vi portavano per direttissima, sia perché l'esigenza, propria dei futuristi, di offrire una testimonianza fedele del proprio tempo e quindi dei fatti salienti



Recenti variazioni sugli elementi che compongono il viso umano.



della tecnica e delle scienze non poteva non portare anche alla registrazione dei primi strepitosi successi dell'aeronautica che proprio in quegli anni avevano commosso l'opinione pubblica del mondo intero.

La declinazione più letterale e iconografica della poetica aeropittorica riflette e documenta proprio queste esperienze, suggerendo nuovi modi di ritrarre pittoricamente il paesaggio terrestre: si tratta di una declinazione elementare che in fondo non pone un vero problema di visione, ma cerca soltanto nuovi effetti e tagli e angolazioni, ricadendo in una sorta di *pittovesco* moderno. Sia Prampolini che il gruppo torinese, con in testa Fillia, si preoccupano invece di superare l'aspetto aneddotico, puramente descrittivo, dell'aeropittura e ricorrono quindi a una trasfigurazione simbolica e fantastica del complesso di dati psichici e sensoriali fornito dalla nuova esperienza del volo. La posizione dei torinesi, espressa in un documento del '32, e quella di Prampolini coincidono su questo primo punto, sulla necessità cioè di porre al fondamento dell'aeropittura la nozione di *simultaneità* e di *polidimensionalità prospettica*: ma ciò che è diverso nel documento e nelle opere dei torinesi è l'accento che insiste sulle motivazioni mistico-religiose proprie di Fillia e che si traduce, sul piano del linguaggio, in una formulazione dell'aeropittura in chiave primitivizzante e neometafisica (e più tardi nell'esperienza sostanzialmente novecentesca dell'arte sacra futurista).

Il gruppo dei futuristi milanesi, formato da Munari, Andreoni, Duse, Manzoni Gambini e Bot, sembra tener presente proprio questo rischio niente affatto ipotetico, tanto che intervenendo nello stesso anno in tema di poetica aeropittorica dichiara esplicitamente la necessità di « abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive e plastiche cromatiche », e, al punto secondo del manifesto, ribadisce l'esigenza di « saper distin-

guere i colori che vivono in noi nella nostra epoca, i quali come cellule vitali alimentano l'esistenza della creazione, dai colori appartenenti ad altre epoche, colori morti, che generano l'infezione pittorica e quindi la morte più o meno rapida dei complessi artistici ». In altri termini, il gruppo milanese pone con notevole chiarezza (e in questo si avverte senza dubbio la presenza determinante di Munari) il problema di un rinnovamento dei mezzi linguistici in vista di un'arte di pura visibilità, fondata sull'impiego di piani cromatici e sulla combinazione colore-materia.

Non è facile tuttavia ricostruire l'iniziale fase futurista di Munari, di cui non restano che poche fotografie recuperabili in vecchi introvabili cataloghi, ma in « Costruire », un'opera del '26 (esposta alla Galleria Pesaro nel 1929 e nel dicembre dello stesso anno alla Ga-

lerie 23 di Parigi) si può notare come il tema boccioniano della città che sale si traduca in una rappresentazione simultanea della episodica vita urbana e del lavoro dell'uomo, organizzata in una struttura geometrica piramidale fondata a sua volta sulla ripetizione di singole unità, anch'esse di natura geometrica, incastrate reciprocamente le une nelle altre racchiudenti, ognuna nel proprio scomparto, un frammento della scena urbana. Più direttamente partecipa della poetica aeropittorica appare invece « Sosta aerea », esposta alla Mostra futurista di aeropittura e di scenografia allestita dalla Galleria Pesaro nel 1931 e l'anno seguente alla Galerie de la Renaissance di Parigi con il titolo « Infini vertical »: per quanto è possibile dedurre dalle fotografie che ci rimangono, Munari realizza in quest'opera una atmosfera di sospen-

TETRAEDRO

generatrici formali:



- spazio cubico determinato da 4 quadrati



- determinazione e posizione dei 4 coni nello spazio cubico



- il diametro della base di ogni cono è uguale al lato del quadrato, l'altezza è metà lato



- ogni cono, sviluppato in piano, occupa tre quarti di cerchio



- la superficie è divisa in due parti uguali da due colori complementari



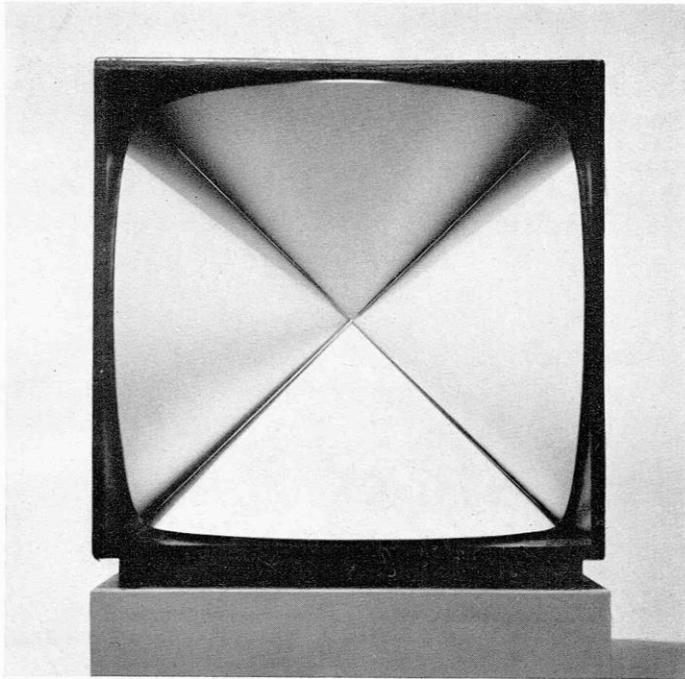
programmazione:
- distribuzione cinetica ordine delle velocità



- minuti secondi per giro



- direzioni cinetiche dei 4 motori inseriti nei coni



Tetracono fatto costruire da Munari, 1963.

sione e di stupore servendosi però di strumenti rigorosamente costruttivi, per cui l'unità strutturale, fondata su forme prevalentemente geometriche, lascia chiaramente individuare l'identità visiva e funzionale dei singoli elementi della composizione, al punto che si ha l'impressione di poter scomporre e ricomporre l'insieme così come si verificherà più tardi con i modelli sperimentali delle sculture da viaggio e delle strutture continue. Del resto, la novità rappresentata dalle soluzioni plastiche di Munari non dovette passare del tutto inosservata se il critico di un quotidiano milanese scriveva in occasione della mostra alla Pesaro del '31: «Munari è il più audace pittore della mostra. L'opera sua si astrae dalla realtà per godere tutte le libertà dell'aereo infinito. Per lui la materia è annullata: esiste soltanto l'atmosfera ideale, evanescente, nella quale navigano forme astratte a limitare, approfondire, avvicinare zone aeree, si da rendere l'emozione pura con elementi puri» (il corsivo è mio).

Per questa sua tendenza tutta estroversa, che lo porta a riassorbire ogni tentazione affabulatoria dell'aeropittura e a oggettivarla in puri fatti visivi, Munari appare molto vicino alla declinazione tutta immanente della poetica aeropittorica propria di Prampolini: con questa differenza, tuttavia, che quest'ultimo tende a creare grandi spettacoli visivi aventi per tema le conquiste della scienza e della tecnica e la prefigurazione dei futuri voli cosmici, mentre Munari è portato a creare piuttosto una sottile fiaba pittorica sottoponendo, per così dire, a un processo di miniaturizzazione il gigantismo e l'enfasi prampoliniane. In altri termini, Munari non vuole destare stupori collettivi, come fa invece Prampolini con quella vera e propria *fantapittura* che è la sua particolare declinazione della poetica aeropittorica, quanto piuttosto creare piccoli mondi favolosi per un uso che direi più quotidiano e domestico, luoghi cioè di contemplazione da abitare psichicamente. L'«Avventura su cielo rosa», un polimate-

rico del '32 eseguito con gli ingredienti più diversi quali gomma e pelliccia, celluloidi, securit e metallo, è appunto uno di questi microcosmi incantati sorti dalla lucida immaginazione poetica di Munari *illusionista degli spazi*.

Nello stesso tempo l'artista si rivolge ad altri strumenti di comunicazione visiva proseguendo le ricerche sulle possibilità espressive della fotografie condotte da Moholy-Nagy e da Man Ray: nei fotogrammi, eseguiti in questo periodo, Munari costruisce tutto un mondo di immagini sottoposte alle più sorprendenti metamorfosi, sicché i corpi umani si deformano, si allungano in protuberanze sinuose come proboscidi generando altre forme di piante, animali e paesaggi. Ma, contrariamente alle tecniche dadaiste e surrealiste, Munari non cerca l'incongruo e il non senso e nemmeno un nuovo tipo di affabulazione misterica, ma vuole creare ancora una volta mondi favolosi, limpidi e chiari, pervasi da una vena di ilare ironia.

Nei fotogrammi rappresentanti tutte una serie di paesaggi fantastici («Un pianeta tra gli alberi», «Paesaggio sulla collina», «Costellazioni», «Suoni», «Natura», «Umidità nell'aria»), l'artista si spinge ancora più in là, realizzando una analogia poetica tra il meccanico e l'organico con una consapevole, premeditata confusione, non più tra l'uomo e la macchina, come voleva Breton, ma tra il regno della tecnica e il regno della natura. In questi fotogrammi la commistione dei due elementi si verifica sulla base di un accostamento di immagini attinte all'uno e all'altro dominio (l'uccello-giocattolo meccanico che vola tra i rami degli alberi, piccole ruote dentate di orologi che navigano tra le nuvole come astri luminosi, ecc.), ossia con un processo di giustapposizione in qualche misura ancora estrinseca e illustrativa. Munari allora affronta il tema della analogia fondamentale tra il meccanico e l'organico non più al livello della rappresentazione di immagini discrete e finite, ma a quello più se-

greto e fondante della invenzione di comuni processi formativi: le « macchine inutili », esposte per la prima volta a Milano nel '33, nascono appunto da questa esigenza di riunire insieme il libero e spontaneo crescere delle forme organiche con la necessità e il calcolo che presiedono alla esistenza della macchina. Munari costruisce quindi delle strutture sulla base di rigorosi rapporti armonici, i quali tengono insieme una serie di elementi geometrici (non fito- e zoomorfici come in Calder) consentendo nello stesso tempo un ambito vastissimo di movimenti possibili: inserite attivamente nello spazio per il tramite del movimento reale, plastici organismi aerei, le macchine inutili assumono il significato di strutture cinetiche in continua trasformazione realizzanti una concreta unità spazio-temporale.

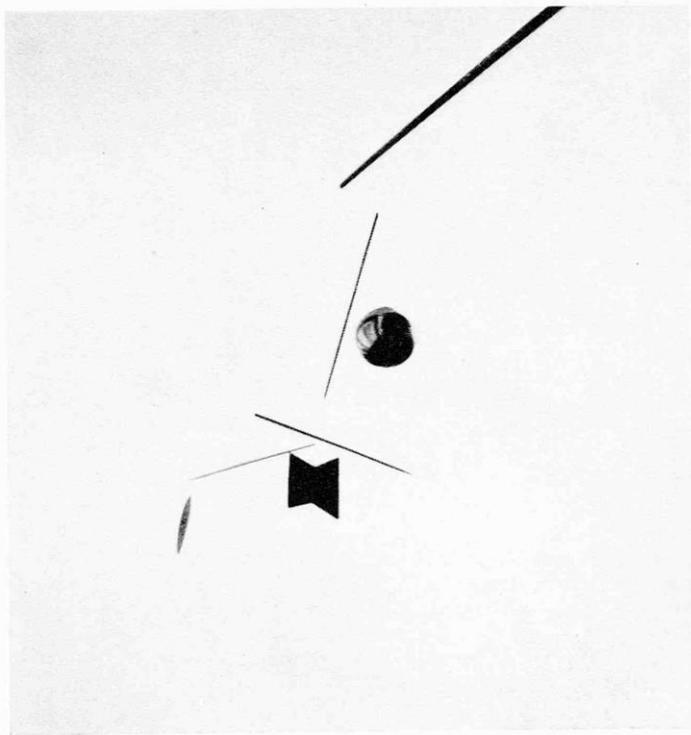
Come aveva già fatto con i suoi polimaterici, così con questi « plastici aerei » Munari opera ancora una volta una decantazione della

componente affabulatoria dell'aeropittura riconducendola alla oggettività delle ragioni costruttive. Negli stessi anni, muovendo da certi suggerimenti prampoliniani in direzione di un'arte di pura percezione (si tenga presente la straordinaria « Astrazione in due tempi » del 1930) e dalle premesse del manifesto aeropittorico del gruppo milanese, Munari compie un'operazione analoga nel campo della pittura, che egli tende ad interpretare, con consapevolezza critica sempre maggiore, come pura ricerca visiva. Questa tendenza a ricondurre il fatto pittorico ai suoi elementi costitutivi elementari (le forme geometriche e i colori puri) si veniva affermando del resto proprio in quegli anni nell'ambito della cultura artistica milanese intorno alla galleria del Milione e seguiva di poco il rinnovato fervore astrattista e concretista che si registra in Francia intorno al '30 con la mostra « Cercle et Carré » orga-

nizzata a Parigi da Seuphor e Torrès-Garcia, con la pubblicazione da parte di van Doesburg del numero unico « Art concret » (con il quale fa la sua prima apparizione il termine *concreto* in sostituzione di quello *astratto*) e con il raggruppamento dell'anno seguente « Abstraction-Création » promosso da Vantongerloo e Herbin. In Italia, dopo la sorprendente riuscita *concreta* della già ricordata « astrazione in due tempi » di Prampolini, le prime manifestazioni astratte si registrano a partire dal '32 con le opere di Radice e Soldati, Licini, Ghiringhelli, Reggiani, Veronesi, Fontana, Bogliardi, Melotti, Badiali, Rho e Radice, oltre che con le mostre del Milione dedicate a Kandinsky, Vordenberge-Gilde-wart, e Albers. Munari si muove soprattutto sulla via aperta da quest'ultimo, in direzione cioè di un'arte intesa come pura ricerca visiva, come analisi grammaticale del linguaggio pittorico e plastico compiuta con l'ausilio della psicologia della percezione: un'opera come « Anche la cornice », del '35, va interpretata appunto alla luce di questo rinnovato interesse per i problemi della comunicazione visiva, tanto che in essa Munari compie una precisa sperimentazione su fenomeni ottici come la irrequietezza percettiva di un *pattern* e la ambiguità tra figura e sfondo.

Da questo momento l'interesse di Munari per la sperimentazione visiva assumerà una fisionomia sempre più precisa, concretizzandosi nel corso degli anni nella messa a punto di opere interpretabili, oltre che come oggetti dotati di una loro autonomia estetica, come modelli sperimentali, come *patterns* intesi a verificare le possibilità di informazione artistica del linguaggio visuale. Le tappe fondamentali di questa ricerca, che tuttavia rappresenta il *leitmotiv* dell'intera opera di Munari, possono considerarsi la serie delle sculture di rete metallica intitolata « Concavo-convesso » (1949-1965), quella dei dipinti « Positivi-

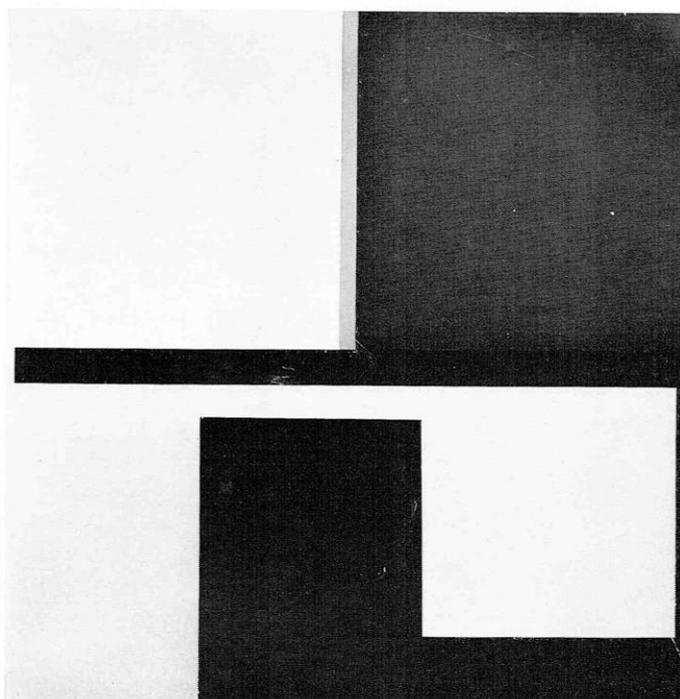
« Macchina inutile », 1937.



negativi» (a partire dal '51), la serie dei modelli sperimentali tridimensionali (dalla «Composizione sul quadrato» del '51 alle «sculture da viaggio» fino alle «strutture continue» e alle lampade pieghevoli) e infine tutta la serie di più stretta sperimentazione visiva che va dalle proiezioni dirette del '53 e da quelle a luce polarizzate fino ai films sperimentali, realizzati con Piccardo nello studio di Monte Olimpino, e alle ricerche recenti di arte programmata (l'«orax» e il tetracono). Con le sculture in rete metallica Munari riporta l'indagine visuale nelle tre dimensioni dello spazio e più precisamente sui rapporti tra concavo e convesso, pieno e vuoto, figura e spazio, tendendo, come aveva già fatto con le sue macchine inutili, a stabilire una assoluta equivalenza dei termini del binomio e abolendo quindi il tradizionale rapporto gerarchico che fa della *figura*, ossia del convesso, il dato primario della rappresentazione.

La serie dei «Positivi-negativi» si ricollega invece direttamente alla sperimentazione visiva condotta dall'artista con opere come «Anche la cornice», ma il problema proposto è ancora una volta quello del rapporto equivalente tra figura e fondo: si tratta di superfici dipinte in cui tutti gli elementi tendono ad assumere lo stesso valore ottico in virtù del fenomeno dell'ambiguità percettiva che consente di interpretare i singoli elementi della composizione alternativamente come figura e come fondo.

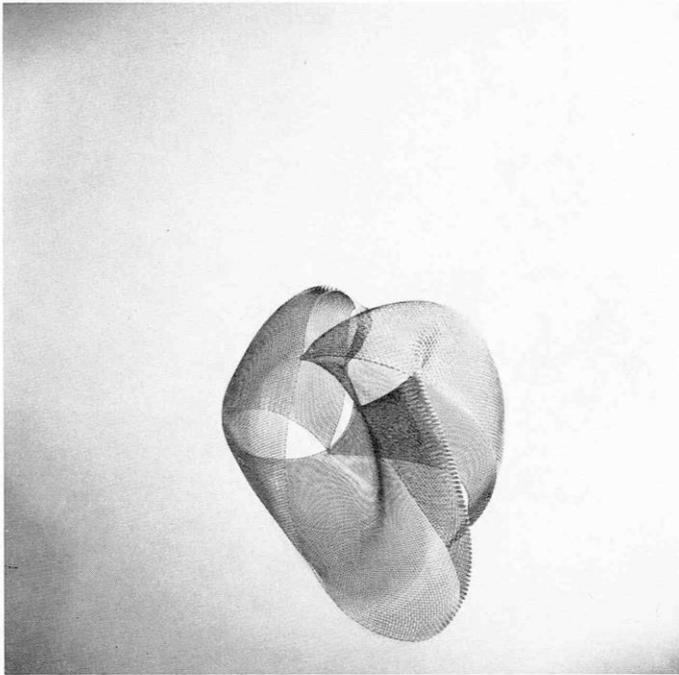
Naturalmente il carattere sperimentale dell'opera di Munari rappresenta solo un momento dell'attività dell'artista, quello cioè della indagine e della messa a punto di nuovi procedimenti formativi e di nuovi strumenti di comunicazione da introdurre poi all'interno dei processi di produzione industriale: voglio dire, cioè, che il termine costante di riferimento dell'opera di Munari non è l'oggetto artistico in sé autono-



«Positivo-negativo», bianco, nero, blu, 1952.

mo, ma è l'oggetto di serie, così come l'interlocutore cui si rivolge l'artista non è il collezionista ma il vasto pubblico dei consumatori. Con Munari rivive quindi, in termini di assoluta modernità e cioè nei termini di una franca accettazione della tecnica e dei metodi di produzione industriale, il tema dominante di quasi tutte le avanguardie storiche, ossia l'aspirazione a trasformare l'arte e la vita in una realtà unica, armonicamente integrata. Lo stesso artista, del resto, ha più volte ribadito, e in termini estremamente espliciti, questo punto fondamentale della sua poetica: «Oggi — egli ha scritto in un articolo pubblicato in "AZ" nel '50 con il titolo già significativo "L'arte è un mestiere" — il pubblico chiede un bel manifesto pubblicitario, una copertina di un libro, la decorazione di un negozio, i colori per la sua casa, la forma di un ferro da stiro o di una macchina per cucire (...). Pensate quanto ci sarebbe da fare, quanti oggetti,

quante cose aspettano l'intervento dell'artista. Uscite dallo studio e guardate anche le strade, quanti colori stonati, quante vetrine potrebbero essere più belle, quante insegne di cattivo gusto, quante forme plastiche sbagliate. Perché non intervenire? Perché non contribuire a migliorare l'aspetto del mondo nel quale viviamo assieme al pubblico che non ci capisce e che non sa cosa farsene della nostra arte?». Munari interpreta quindi l'operazione artistica come una pedagogia estetica da attuare mediante una educazione visiva del pubblico e quindi intervenendo attivamente nella configurazione della scena urbana oltre che di quella domestica. Le singole arti devono confluire perciò insieme in quest'opera unitaria di integrazione estetica approntando una metodologia operativa trasferibile dai processi di formazione dell'opera d'arte singola, ossia dalla «forma per sé», ai processi di qualificazione estetica dell'ambiente, e cioè alla «forma dell'altro».



« Concavo-convesso », rete metallica sospesa, 1949-1965.

I modelli sperimentali di oggetti pieghevoli, esposti per la prima volta a Milano nel '56 come « sculture da viaggio » (ma preceduti dalle composizioni sul quadrato del '51), rispondono appunto a questa esigenza: Munari cioè si pone il problema di ricondurre degli oggetti tridimensionali alle due dimensioni senza dover compiere manovre particolari e con lo scopo preciso di ridurre le spese di imballaggio e di spedizione. Si tratta di forme sperimentali, studiate prima su cartoncini rigidi e poi tradotte in altro materiale (per lo più nel legno), che assumono l'aspetto di sculture *concrete* dotate anche di un autonomo significato estetico, ma che l'artista mette a punto soprattutto per il suo lavoro di designer. Su questo principio egli ha infatti eseguito più tardi una serie di lampade pieghevoli che, una volta chiuse, assumono dimensioni minime. Nel 1960 Munari approfondisce questo tipo di ricerche con le « strutture continue », veri e propri og-

getti di arte programmata in quanto si tratta di oggetti formati da elementi intercambiabili, di cui il programma prevede solo una parte delle infinite composizioni possibili.

Con la realizzazione delle « strutture continue » e con la serie dell'« ora X » (un oggetto prodotto in serie a partire da un prototipo ottenuto nel '45 inutilizzando un meccanismo a molla da sveglia e formato da semidishi di materiale colorato, di diverse dimensioni, che si muovono con tempi diversi componendo e scomponendo continuamente una forma a colori mutevoli) Munari contribuisce, dopo averla precorsa fin dal tempo delle sue prime « macchine inutili », ad approfondire la poetica dell'arte programmata, di un'arte cioè che intende riconciliare i termini opposti della regola e del caso, dell'unità e del molteplice, della forma e del divenire continuo.

Ancora una volta, quindi, Munari affronta il problema della

coesistenza armonica di due opposti principi mostrando chiaramente come appunto questo sia il tema dominante della sua lunga e molteplice attività di artista, di designer e di grafico. Il senso unitario della sua opera deve essere rintracciato, perciò, proprio in questa aspirazione profonda a riunire insieme, in equilibri sempre diversi, due opposte sollecitazioni, per cui la funzionalità della macchina si accompagna alla gratuità del gioco e alla libertà del contemplare, il positivo è inestricabilmente legato al negativo così come la figura allo sfondo e il convesso al concavo. Il libro si trasforma in un oggetto *inutile*, in un libro illeggibile, ma nello stesso tempo si presenta come un modello per libri in grado di offrire la possibilità di letture sempre nuove e ricche di imprevisti. Non basta: ogni cosa è regolata da principi rigorosamente calcolati, da regole ripetibili, eppure le strutture che sorgono da queste regole assumono una molteplicità praticamente infinita di forme. Non sembra azzardato, allora, concludere che l'arte di Munari tenda ad assimilarsi al gioco, inteso, però, nel suo significato più profondo e, diciamo pure, filosofico, quello cioè di un libero armonizzarsi delle varie facoltà umane tale da racchiudere in sé, in perfetto equilibrio, le istanze opposte della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, dell'unità e del molteplice. Ma, a guardare più a fondo, i termini del binomio su cui è impostata l'arte di Munari finiscono con l'assumere un senso ancora più vasto, il significato cioè di fondamenti primi del vitale, di principi formativi che nelle loro reciproche, infinite combinazioni costituiscono l'essenza stessa del reale: e allora il compito dell'artista sarà quello di recuperare quella essenza vitale e immetterne la linfa vivificante dentro i propri processi formativi e, per il tramite di questi, all'interno di ogni singolo momento della nostra esistenza.