ottobre 1971

Galleria S. Fedele Milano via Ulrico Hoepli 3/5
Munari 1971
di Paolo Fossati

Una mostra di Munari, che ne voglia proporre in qualche modo il succo del lavoro e il senso, non può essere quella consueta che allinea pezzi, date e sviluppi con serena imparzialità.
Certo Munari ha una storia: certe soluzioni datano degli anni trenta, altre sono più recenti e tra quelle e queste corrono legami, continuità e formule che è bene veder caratterizzarsi nei loro anni, e dunque con un cartellino segnaletico preciso. Ma se questo è vero, è pure non inesatto dire che proprio quel movimento nel tempo corre verso una serie di conseguenze reali, di forme di riflessione da prendere in sé stesse e da cogliere per quello che han provocato fuori di sé, continuando ad avere un peso che quel cartellino indicatore non riesce da solo ad esprimere. Perché per sua natura, il lavoro di Munari procede in due direzioni contemporaneamente, e, anzi, tende a equilibrarle in un’unica dimensione, realtà o spazi che dir si voglia: c’è uno sviluppo, logico, di Munari, una sua traletteria, da studiare pezzo per pezzo, ma c’è poi lo sviluppo di Munari nell’uso, nella fruizione, come si usa dire, cui quei pezzi, ciascuno per sé e tutt’assieme, danno luogo, agendo praticamente, per uso o per uso e riflessione di chi ne serve o vi gioca o li adopera.
Si è detto a lungo che quello di Munari è prima di tutto un divertimento, forse per indicare la semplicità, magari la cordialità, dei mezzi impiegati rispetto al fine che si ripromette e attua, fino alla ovvietà più estrema, che è poi l’ironia di far scoprire un imprevisto nel ripetitivo, perché l’ovvio non è il banaie, e anzi è il suo antidoto, e il semplice non è l’inutil, ma una forma di utilizzazione e di pensiero contro la frettolosa emarginazione. Dunque, s’è parlato di gioco, e, con un occhio agli interessi per l’età evolutiva del ragazzo, molto forte in Munari, di favola: sia pure con la dovuta cautela, perché non accettare queste etichette? A un patto però, e qui rifà capolino la particolare ironia di questo artista: che, al modo delle narrazioni antiche, non si dimentichi che fabula de te loquitur, che il gioco, la ragione e il modo del lavoro di Munari resta questo mondo in cui siamo, agiamo, pensiamo e l’esso si muove, si organizza e sviluppa.
Proprio da queste considerazioni è stata dettata la struttura particolare della mostra, che, se propone un largo numero di punti di riferimento fondamentali nella vicenda di Munari, lo fa inserendosi in una serie di possibilità di parzecipazione diretta ad alcuni di essi, così da valutare, in presa immediata, la direzione e il significato delle proposte, delle ipotesi e degli sviluppi di Munari: come essi siano tutt’altro che ipotetici e favolistici. Questa intenzione di cogliere in presa diretta e senza mediazioni, che ne dissolverebbero il senso effettivo, e la volontà di senso effettivo, consente, credo, di fissare alcuni punti fondamentalmente della mappa di Munari, e di iniziare a metterli in relazione fra loro, in un sistema più ricco e complesso.
Infintanto questo: cogliere all’oggetto « creato » la caratteristica di una certa sacralità, dello stupore di fronte alla creazione, della contemplazione inerente. L’ironia di Munari, che è proprio su questo punto che più s’esercita e scatta con un vigore che non sarà mai definire anche didattico, è sempre volta a contrastare l’inutilità dell’oggetto « artistico » sul piano pratico, quasi l’arte fosse chiamata a confermare, e a fissare per sempre, la dissociazione fra un piano pratico, ed uno ideale, fra un linguaggio quotidiano e l’abito festivo di un altro modo d’esistenza. Da questa contestazione nasce la ricerca di mezzi semplici, di « codici ovvi », di strutture elementari: che sono poi quei minimi spazi presenti nella meccanica ripetizione quotidiana dei nostri atti da cui partire per aprire discorsi diversi, per restituire alla scoperta o all’invenzione motivazioni concrete e possibilità reali.
È questo un secondo punto cui bisognerà badare con attenzione, e proprio per la sua delicatezza.
La novità, lo scarto rispetto alla norma (rispetto alle regole di quella meccanicità quotidiana cui si è fatto cenno ora) non consistono (secondo l’abitudine di talune avanguardie), nella creazione di una opposizione tra vecchio e nuovo, fra normale e ideale, ma nella scoperta di quelle condizioni obbiettive ed effettive che stanno dietro i fenomeni quotidiani e li determinano: una volta messe in luce, quelle regole, o, a dir meglio, quel codice si aprono a invenzioni, a combinazioni, a possibilità o virtualità inedito, assenti in quella ripetitività distrutta e assuefatta in cui agiamo. La favola di Munari, il suo gioco è tanto più sottile in quanto entra in una realtà non utopicà e non idealizzata, ma proprio per questo la meno « vista » e « provata » che ci sia a nostra disposizione.
Dicendo questo si è anche descritto il metodo di ricerca di Munari: i suoi pezzi sono prima di tutto un procedimento, il minimo comun denominatore fra un’intuizione e una legge, fra un’attività fantastica e una formalizzazione pratica.
Né l’intuizione né la regola, né la fantasia né la conoscenza bastano, però: è l’elaborazione di una dimensione operativa che li ingloba, li dialettizza e li rende l’uno partece dell’altro, a contare.

Un siffatto procedimento poggia su una convinzione, o se si preferisce una filosofia, estremamente empirica ma non per questo meno significativa, cui qualche critico ha dato nome di «equilibrio degli oppositi». Ogni fenomeno, come ogni realizzazione o ogni progetto, esiste solo nella misura in cui se ne valuti e garantisca l’interesse, la formazione in un gioco di tensioni, fra loro diverse, ma omogenee nelle relazioni reciproche, punti di vista diversi di un’unica realtà. E un punto che Munari ha fissato quasi subito, appena dopo l’esperienza post futurista da cui giovannissimo è emerso: i quadri astratti, del ’35, ad esempio, riassumendo spunti precedenti, annuano il dentro e il fuori, l’opera, il scarto e il sotto, il quadro e la cornice, considerati non forze diverse e con diverso significato fra loro, ma elementi in relazione diretta dalla cui diversa esperienza deriva, se mai, quel senso di vitalità e di moto che è il quadro, la scultura, l’opera. E il filone prosegue più tardi: il concavo continua e si anima del converso, parti ambedue di una stessa tensione, né l’positivo si contrappone al negativo, al primo piano lo scontro. È facile capire contro chi andava a urtare una simile prospettiva e in anticipo sui tempi: contro quella pittura che privilegia un oggetto, una figura, abbattendo o minimizzando il fondo o il contesto, e così facendo annulla il flusso di cui l’oggetto o la figura è parte integrante, quasi che esse ne fossero estrabili a piacere, senza mutare con la loro estrazione la stessa loro realtà.

Dove, insomma, si instaura una gerarchia in luogo di un’azione, una descrizione in luogo di un procedimento, una visione mentale e psicologica in luogo di un flusso vitale effettivo. Per contro l’operazione di Munari non privilegia le parti ma il tutto, e, l’analisi, è volta al fine complessivo.

Un semplice episodio, narrato dallo stesso Munari, può spiegare meglio di ogni altra considerazione questo punto.

Nel 1965, di ritorno da Tokio, ove aveva assistito una mostra, passa in aereo sul po, lungo la rotta verso l’Italia: scopre in quell’occasione che alba e tramonto sono la stessa realtà, soltanto vista da due punti di vista diversi tra loro. L’apologia è sufficientemente chiaro per non dover esser commentato: ma si può almeno osservare quale sia la volontà di Munari in tutto ciò, mettersi fuori da ogni ghetto culturale, da ogni premeditazione e inutile separazione di azione e di attività. Siamo così alla domanda capitale che apre (e troppo spesso blocca) ogni ragionamento attorno a Munari: design o artista tout court? È la domanda, o meglio la via di uscita, con cui i cronisti d’arte liquidano questo lavoro, cercando di minimizarne il senso col portarlo fuori del quadro delle arti figurative di questi decenni, quasi in esso non esistesse diritto di cittadinanza.

La questione non sta solo nella facile considerazione che come operatore visivo Munari in quell’area ha pieno diritto di considerazione, che sarebbe ancora un discorso futile, ma sta nella resistenza che troppo categorie, o pseudoconcetti, offrono alla valutazione di questo come di altri problemi artistici novecenteschi.

Non resta, per abbreviare il discorso che copiare un passo dello stesso Munari, Arte come mestiere, che apre, non casualmente, il suo libro omonimo (Bari, Latorza, 1966): « Si rende oggi necessario un’opera di demolizione del mito dell’artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti. Occorre far capire che finché l’arte resta estranea ai problemi della vita, interessa solo a poche persone. È necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l’artista scenda dal suo piedestallo e si degni di progettare l’insegna del macellaio (se la sa fare). È necessario che l’artista abbandoni ogni aspetto romantico e diventi un uomo attivo fra gli altri uomini, informato sulle tecniche attuali, sui materiali e sui metodi di lavoro e, senza abbandonare il suo innato senso estetico, risponda con umiltà e competenza alle domande che il prossimo gli può rivolgere. « Il designer ristabilisce oggi il contatto, da tempo perduto, tra arte e pubblico, tra arte intesa in senso vivo e pubblico vivo, Non più il quadro per il salotto ma l’elettrodomestico per la cucina. Non ci deve essere un’arte staccata dalla vita: cose belle da guardare e cose brutte da usare. Se quello che usiamo ogni giorno è fatto con arte (non a caso o a capriccio) non avremo niente da nascondere.»

A chi opera nel campo del design resta un compito da fare: sgomberare la mente del prossimo da tutti i preconcetti sull’arte e sugli artisti, preconcetti di origine scolastica dove si condiziona un individuo a pensare in certo modo per tutta la sua vita, senza tener conto che la vita cambia, oggi più rapidamente di prima. Quindi: fare opera di divulgazione, a livello popolare, dei metodi di lavoro dei designer, di quei metodi che noi crediamo siano più veri, più attuali, più atti a ristabilire quei rapporti risolutivi dei problemi estetici collettivi. Chi usa un oggetto progettato da un designer, avverte la presenza di un artista che
ha lavorato anche per lui, migliorando le condizioni di vita e favorendo la trasformazione di un rapporto col mondo dell’estetica.»

Viene in mente, a questo punto, una osserva-
zione di L. Mumford: «Perché siamo diventati simili a dei in quanto tecnologi e simili a idioti in quanto esseri morali, superuomini nella scienza e idioti nell’estetica - idioti soprattutto, nel significato greco di individui assolutamente isolati, incapaci di comunicare tra loro e intendersi l’un l’altro?»

Ma, tutto ciò, sposta automaticamente il senso della domanda, e da arte come? ci porta ad arte dove?, e quindi a quella «didattica», o magari politica, del fare artistico, su cui Munari ha messo l’accento da tempo, anche se ci si è accorti di ciò solo più tardi. Che su questa via abbia agito in modo sorprendente, auto-
ironico prima ancora che ironico verso gli altri è una conseguenza di quanto s’è detto fin ora: quell’offrire il minimo di resistenza, il massimo di compatibilità al proprio lavoro e anche al pensiero su di quello.

E in questa direzione la mostra vuole muoversi: superando inutili schematismi, e frattolose storicizzazioni, portando nel cuore del lavoro di Munari, intende anche proporsi come inizio di un discorso meno dispersivo su questo protagonista della nostra cultura figurativa. Le pagine che seguono vogliono raccogliere una parte, minima, ma significativa, di quanto s’è scritto su Munari, seguendone, a larghe maglie, e gli sviluppi e la fortuna critica. La quale aiuterà, via via che il discorso critico si arricchisce e articolà, il visitatore nella lettura approfondita della mostra, e gli consentirà di sottolineare quei problemi e quei nodi che la presenza di Munari ha posto o finisce col porre. Né sarà inutile ricordare almeno tre libri dello stesso Munari che dilatano il quadro qui proposto: il già citato (e più volte ristampato) Arte come mestiere, Bari, Laterza, 1966; inoltre Design e comunicazione visiva, presso lo stesso editore, 1968 (e successive ristampe): una raccolta di circa cinquanta lezioni tenute presso centri universitari americani, e tali da costituire, come dice il sottotitolo del libro un «contributo a una metodologia didattica»; infine, Codice ovvio, Torino Einaudi 1971, in cui è sistematicamente raccolto il percorso delle ricerche di B. Munari dal 1930 ad oggi, attraverso immagini, disegni, testi, didascalie.
Dear Mr. Munari,

I like your book about the zoo. My momma’s writing this for me. I’m five. 5

You forgot to put any butterflies on the polar bear page.

Love,

[Signature]

Butterflies
Anonimo 1927

Bruno Munari, unico futurista tra gli espositori, dimostra di possedere anch'egli doti non comuni ed è un peccato che gli le indirizzi in una tendenza ormai sorpassata e non si decida ad abbandonarla per ritrovare solo se stesso a tu per tu nel mondo reale con una pittura sostanziale.

Anonimo 1930

Le costruzioni atmosferiche di Munari.
Munari è il più audace pittore della mostra. L'opera sua si astraere dalla realtà per godere tutte le libertà dell'arcoeo infinito. Per lui la materia è annullata; esiste soltanto l'atmosfera ideale, evanescente, nella quale navigano forse astrate a limitare, approfondire, avvicinare zone aerée, si da rendere un'emozione pura con elementi puri. Con questo genere di lavori bisogna però stare bene in guardia per non correre il pericolo di annullamento totale.

Anonimo 1931

Non parlo poi di Munari. Munari o della Follia. Follia con F maiuscola: l'inventore delle macchine inutili (che hanno avuto l'alto onore di essere illustrate da La Lettura), l'inventore dei grafici della pazzia, si convinca che il suo spirito è fuori fase. Gli schizofrenici i quali si credevano la Svizzera, capaci di produrre perciò formaggi e orologi ottimi, sono più vicini all'equilibrio mentale. Non avveleniamo il pubblico, che è per lo più massa, con questi contorcimenti del pensiero. Ridiamo e facciamo ridere, ma in altro modo.

Delle Macchine Inutili e di altro di Luigi Pralavoro 1934

da Cronaca Prealpina, Varese, 28 maggio 1934

L'invito alla Mostra dei milanesi futuristi ventcinquenni, prometteva una ghiottoneria: le «Macchine Inutili» di Munari. Si può dire propriamente «ghiottoneria» perché le macchine sono oggi il nostro cibo più consueto e indispensabile. Macchina è al mattino a scaldarci l'acqua per il bagno, macchina a prepararci il caffè, macchina a portarci al luogo di lavoro — dove si potrà, persino, anche lavorare a macchina se non si è impegnati pubblici —, macchina ad offrirci le nebbie gioie del fumo, macchina a conduci o passeggi, macchina per la nostra delizia cinematografica, macchina — forse — per la nostra alimentazione. Macchina dovunque: macchina sempre.
E adesso anche macchina inutile.
Scoprere, inventare, creare macchine che servano a qualcosa, tutti sono capaci. Munari ne ha scoperta una che non serve proprio a niente. Bellissima, praticissima, alla portata di tutti, da potersi lasciare in mano senza pericolo di sorta a un bimbo di tre anni e anche meno; e soprattutto da non lasciarla scoppar l'occasione.
Da molto tempo lo pensavo, per l'amore mio alle macchine, di comprarmene una, magari una piccola Bailla. Ho sempre dovuto rinunciare perché non ne conosco la manovra. Ho comperato adesso una «macchina inutile» di Munari e mi trovo benissimo. La mia sete meccanica è soddisfatta.
L'ho appesa, la macchina inutile, a una parete della mia camera, e così diventa un poco, con mia grande soddisfazione, un'aurora massiva dello spirito, com'altre appende in salotto un quadro d'autore, quelli proprio con la cornice di valore, e trascorre le ore di pioggia a muovere le sue rotelline, tirare i fili, con somma invidia del mio gatto che ci vorrebbe giocherellare anche lui. Perché non si tratta già, come forse avrete capito, di una macchina macchina, no: una macchina giocattolo, costruita vuoi di penne di gallina — mai di oca; le oche nulla hanno a che fare con Munari e il Futurismo —, di spago quel che s'allunga infinitamente, non quello che s'incurva ai novanta —, ruote, chiodi e tante altre materie colorate e plastiche. Una vera macchina inutile, insomma: macchina arte e non macchina scienza. Che può star bene, anzi ci vuole, in un salotto di raffinatissima signora moderna.
Una di queste macchine inutili mi è sembrata la rappresentazione plastocinematografica colorata dell'attimo in cui Galileo nella cattedrale di Pisa ebbe guardando la famosa lampada, la percezione del pendolo. C'è infatti, su un fondo di carta argento, pincioante un'asta di metallo collegata nei suoi movimenti a due gruppi laterali di rotelle che a loro volta muovono altre brevi aste colorate. E se n'ha veramente — come vuole Munari — un'impressione di
paesaggio in movimento. O pure l'affare di Galileo. Tanto che io in Munari tenterò una burla sbarazzina ma interessante. Incornicherò la «macchina inutil» di vecchio legno, su tutto passerei tarme e polvere e ragnatele e farei pubblicare dai giornali come nella demolizione d'una vecchissima casa di Pisa sia stato trovato un misterioso orologio che altri studiosi, e tra essi il celebre professore Strosskij di Praga, dicono sia un apparecchio costruito da Galileo per i suoi primi studi sul sincronismo. Di questo importissimo strumento è cennò solamente in un volume della Biblioteca Alex di Parigi la quale ha mandato a Pisa già i suoi delegati per trattarne l'acquisto.

Ci sarebbe anche caso di fare un sacco di quattrini. E allora la macchina non sarebbe più inutil.

Naturalmente il pubblico ha chiesto il perché di questa invenzione. E Munari ha spiegato com'egli sia arrivato alle «macchine inutili», dalla dissoluzione della pittura. La pittura, per quanti sforzi di liberazione dalle vecchie forme e dalle abusate ispirazioni dell'artista faccia, resta pur sempre arte già compiuta, e, al fini delle espressioni assolutamente nuove, arte inquinta di passato e di gloria. Per esprimere originalmente il nuovo occorre una forma di arte del tutto nuova. S'è scoperto già il cinematografo che soppianza meravigliosamente ogni altra forma di spettacolo; dovremmo trovare altre forme d'espressione artistica per sostituire la pittura e la scultura. Le «macchine inutili» ne sono un tentativo.

Ognuno può immaginare come queste argomentazioni siano state accolte dal pubblico che gremina la sala dell'Esposizione. Ma Munari, per quanto minuto egli sia, ha tenuto fronte destramente a ogni tentativo di sommersione. Mantendosi trionfalmente a galla, sempre.

— Ma questa non è arte e voi non siete artisti!... — ha deciso con netta conclusione un visitatore.

— Che intende lei per artista? — gli ha chiesto Munari.

— Una che faccia dell'arte...

— Perfettamente. Uno che faccia dell'arte!... Ma lei che protesta sull'abuso del qualificativo artista è sempre pronto, come me, come tutti, a chiamare artista anche il suo barbiere e il suo calzolaio...

— Coro di ah! eh! ah! oh! uhi!

— ... Non usiamo noi infatti dire: il mio barbiere mi rade da vero artista!... Il mio calzolaio è un vero artista?... Il mio sarto, che artista?...

— Bisognerà dunque trovare una parola che sostituisca quella di artista! — saliva su a dire una ironica voce inindividuabile tra la folla.

Bonjou Munari
di Michel Seuphor 1961

Je n'aime pas écrire des préfaces, je n'aime pas écrire des livres, mais c'est une joie pour moi de dire bonjour à Munari.

Bonjour Munari,

Bonjour Munari,

Bonjour Munari,

Bonjour Munari,

Direz bonjour à Munari c'est dire bonjour à un art léger comme une musique. Cet inventeur a introduit l'humour dans l'art géométrique; ce créateur sait s'attacher à un thème sans l'affubler de théories; dans un simple geste il expose un vaste savoir; d'un socle de connaissance massive et de folle ferme il fait surgir un art qui sourit, et c'est un grand art que de savoir sourire ainsi.

La vraie connaissance se moque de la connaissance; la vraie aisance se moque de la démarche. Ainsi Munari nous apprend à être du pois aux idées, à traiter légèrement les choses graves, et voilà qu'elles se mettent toutes à rire. La mathématicien chez Munari, ne récite par un dogme, elle parle comme les animaux dans La Fontaine, elle s'est humanisée. Pour que l'éclairage lui réussisse elle chantera! Non pas des litanies, bien entendu, mais un air à variations, à la fois riche et simple, à la manière de Mozart.

Bonjour Munari, chante le carré, et il devient aérien comme une bulle, et transparent, et tout lumineux, aria à Munari.

Bonjour Munari, aria de Seuphor.
La forma del disordine
di Umberto Eco 1962
da Almanacco Bomplani

... «La lucida follia de la « perturbazione cibernetica » di Munari ha infine una sola inoppugnabile giustificazione, insospettabile perché « nasce bene ». Si giustifica con una formula: L'arte imita la natura. Salvo che in questo caso l'arte non imita quella natura che per abitudine percettiva vediamo tutti i giorni, ma quella che concettualmente definiamo in laboratorio. E dunque, intendendo « natura » nel solo senso corretto possibile, l'arte imita non la natura, ma il nostro modo di interpretare e definire la natura, imita il nostro rapporto operativo con la natura, imita la natura come oggetto possibile di una nostra definizione che sa di definire non definitivamente.

Posate gli occhi sulla « perturbazione cibernetica »: lasciatelì scorrire lentamente, entrate nel gioco di questi bastoncelli in rotazione, fatevi prendere prigionieri da questo simbolo grafico perfetto come quello esoterico del serpente che si morde la coda, dato che la posizione finale coincide con quella iniziale e la parola con cui il discorso grafico si apre si salda con quella con cui si chiude. Entrate dunque in questo spazio curvo finito e illimitato. E ora cercate di distogliere lo sguardo, di riposarlo su di un solo particolare. Non vi riuscirà mai, sarete trascinati nella danza del provvisorio e della relativa, accumulerete una informazione che non si identifica con un solo significato ma con la totalità dei significati possibili; non riceverete un messaggio, ma la possibilità di tanti messaggi compresinti. E non troverete più le coordinate tranquillizzanti che vi indicino il sopra e il sotto, la destra e la sinistra, il cosmo esplode, si espande, si espande, dove andrà a finire? L'osservatore della prospettiva rinascentemente era un buon ciclope che appoggiava il suo unico occhio alla fessura di una scatola magica nella quale vedeva il mondo dall'unico punto di vista possibile. L'uomo di Munari è costretto ad avere mille occhi, sul naso, sulla nuca, sulle spalle, sulle dita, sul sedere. E si rivolta inquieto, in un mondo che lo tempesta di stimoli che lo assecondano da tutte le parti. Attraverso la saggezza programmatica delle scienze esatte si scopre abilatore inquieto di un expanding universe. Non dico che sia una bella storia. E la Storia.
Dear Bruno,

I am so glad you liked "The Pretty Jacket" and "The Last Invention." I should have sent it to you sooner. It is a pleasure to hear that you enjoyed it.

Yours truly,
Munari e la « fantasia esatta »
di Carlo L. Ragghianti 1963
da Comunità 100

Sfortunatamente non posso affermare di conoscere (ricordi lontani e documentazione scarso ed evasiva non aiutano a sufficiente) le opere astratte che Munari espose con i continuatori ed epigoni del futurismo alla Galleria Pesaro nel 1933, e le successive. Direi però che inevitare di condividere la velocità, l’aerodinamica e l’aerocolore rivindicate come l’espressione artistica dell’attività fascista, Munari andasse a pesare, nei vecchi e già dichiarati archivi del movimento e nei suoi manifesti a getto continuo, spunti, incentivi, nuclei espansivi per l’immaginazione.

Ricordo il manifesto del ’15 di Balla o Depero, dove si parla di sonomente, di complessi plastici girevoli a velocità e in direzioni complesse, di composizioni, di trasformazioni a vista, di « miracoli » (apparizioni e scomparsi), il tutto fatto con fili metallici, di cotone lana seta colorati, vetri cartelline cellulosil, reti metalliche, trasparenti, specchi, lampine stagnole, congegni meccanici elettrotecnici, liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile, molle lae tubi.

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

Difficile riconoscere per l’assenza di documentazione e di testimonianze, ma in questi progetti e, forse, in queste applicazioni avveri per tema il movimento (o la velocità del mito marinettiano) vi dovette essere anche un movimento critico più o meno oggettivo: una reazione alla fotodinamica di Bragaglia e alla trascrizione pittoriche che ne aveva dato il Balla nel 1912, con uno stuccoche veriro ottico di rappresentazione che, in verità, gelaò ogni potenziale cinetico o ritmico dell’immagine decomposta.

Il cinema era in atto, ma non pone per allora un problema di connessione, o di distinzione, riguardo alla pittura, alla scultura, alla architettura, alle arti insomma secondo le determinazioni tradizionali. Il teatro sintetico futurista di Marinetti non innovò niente di sostanziale nella redazione dello spettacolo.

Il manifesto per una nuova scienziata del Brampoli del 1915, che propone la scena mobile, fatta di architetture dinamiche, elettromeccaniche e di piani plastiche in animato dalle proiezioni luminose e in particolare dagli effetti tramite la fluorescente, senza dubbio intende a uno spettacolo che combina diverse modalità di movimento, anche se, con la solita disinvoltura dei futuristi, è pranzato con il sole e il mare, che la scena mobile era un fatto storico acquisito, e così il regolamento tra scena mobile e azione, almeno dallo spettacolo bruneleschiano, fino alle ricerche di Appia e ai suoi dispositivi de rythmique, anteriore al 1909, e ben noti.

Quanto, infine, al manifesto per una cinematica futuristica del 1916, se si guida alle indicazioni concrete il nuovo strumento non propone più che analogie, equivalenti, contrapposizioni di immagini aventi significato letterario, descrittivo o narrativo, se non si accorge del tema fondamentale, l’immagine in movimento, s’intende in movimento non casuale o indeterminato, ma progettato.

La relazione tra pittura e cinema fu posta più rigorosamente, e per meglio dire in maniera più conseguenziale, da Richter e da Eggeling negli anni 1919-1921, partendo dalla serie di variazioni dei « rotuli » per giungere all’animazione dell’immagine nei film astratto. Simili i tentativi e le ricerche condotte da Hirschfeld-Marks nella Bauhaus. Eggeling formulò forse con la maggiore precisione il problema, che era quello di far emergere delle idee in uno spazio e un tempo disgiunti, in modo che le immagini del divenire, malgrado ciò, sia teoricamente che pragmaticamente il problema della pittura e il problema del cinema restassero separati, e non si avverta l’esigenza di relazionare o di mediare le due modalità espressive, e tanto meno di accettare se il principio creativo dell’arte figurativa e il principio creativo dello spettacolo fossero da identificare, e se questa identità potesse essere provata non solo sul piano estetico, ma sul piano storico. Così ancor oggi coloro che fanno ricerca d’arte in movimento si mantengono separati dai cineasti; e Munari, poniamo, studierà e articolera la visione successiva seconda gli effetti della rotazione del polaroid, ma non sentirà che soluzioni costruite, del medesimo genere ottiene col film disegnato, inciso e colorato rigidamente, Normen McLaren. Naturalmente Munari anche allora avrà potuto avere nozione delle ricerche ed attuazioni successive di scultura in movimento nello spazio e di costruzioni cinetiche, da Rodchenko a Gabo alla Bauhaus e Bill e infine a Calder. E forse in seguito avrà paragonato
le sue esigenze e realizzazioni a quelle di coloro che furono occupati o eccitati dal problema del movimento, quali Tatlin, Moholy Nagy, Man Ray, etc.

Come studioso e chiarificatore del problema storico dell'automobile e degli spettacoli automobilistici, da Erene di Alessandria al Brunarini, non posso però condividere la ingenua, invero troppo sprovvveduta opinione — peraltro la sola diffusa — che attribuisce alle moderne «avanguardie» la scoperta del mobil e motore ad a corpo di mano, a oscillazione libera ed a periodo ritmico, a cicli chiusi ad a cicli aperti. Si potrà dire, a rigore, che i mobbies di Calder si ispirano a una poesia di versi liberi invece che, come gli antichi autori, a una poetica disciplinare implicante prosodia, metrica, rima; ma la struttura ritmica del discorso, diversa, non modifica né lede il principio creativo, che è identico.

Caro Munari, il mobil è quasi tanto antico come quel quadro della sua simpatia estetica, di cui ci ha dato una vicenda così forbida, a partire dalla preistoria per arrivare agli antichi egizi ed ai protocinesi; poiché l'esigenza fantastica dell'integrazione in movimento è stata sempre propria dell'umile visivo e l'ha tentato o sedotto, anche come danza o rito, e non ha atteso che il lo sviluppo tecnico consentisse la moderna fissazione dell'integrazione in moto successivo periodico, che si chiama cinema. Munari è nel pieno della sua energia d'invenzione fantastica, e la sua stessa fortitudine insaibibile (macchine inutili, giocattoli in gomma, piuma armata, libri illeggibili, sculture da viaggio, ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari, auto-fantasma d'acqua circolante, pittura a piacere di collages per rotazione del polaroid, strutture continue, alfabeti geometrici, forme per distorsione, reti curvate, lampade cubiche...) che richiama, polarizza l'attenzione sulla nuova idea, e magari sull'attesa della prossima, ed ovviamente non persuade a una ricerca sulla formazione e lo sviluppo di una personalità artistica, che è già difficile da seguire nel suo movimento. Eppure, solo da quel che frammentariamente so e da quel che si può presumere o indurre anche dall'opera uterina, ritengo che sarebbe tempo che un critico intelligente ed esperto ci desse una storia, una storia estetica s'intende, di Munari. Peccato: quella Biennale di Venezia del 1960, che poi finì tanto male, non realizzò nemmeno l'ampliamento di orizzonti e di interessi che mi era riuscito di fare accettare, comprendendo nella mostra ormai stanca di formula e di esecuzione l'architettura, l'industrial design, e insomma tutte e non solo le forme d'arte di tecnica tradizionale o storicamente limitata; e così non si fece quella mostra comprensiva proprio di Munari, che restò aspirazione conseguita a verbale. Non vorrei, peraltro, che si equivocassero già in modo iniziale sulla produzione di questo straordinario artista. Non è la novità degli oggetti come tali, per quanto brillante e suggestiva sia anch'essa, che fa l'autenticità e la forza di Munari. L'invenzione, il continuo scatto che modifica, sposta, traspende e riesce ad un'aggiunta che scatta sempre e nel modo più completo dal consuetudinario, dall'acquisto, dal convenzionale, l'invenzione è una modalità complessiva del suo fare, ma non lo esaurisce, e nemmeno da sola riuscirebbe a definirlo veramente. Del resto, a negare che si debba restar fermi alla «trovata» per quanto sorprendente o maravigliosa, basta l'osservazione che non si tratta mai di esteri saltuari o di motivi sporadici e disparati. Si può capire, di fronte a un genere di produzione come questo, che l'osservatore non colga, o almeno non colga subito, il carattere di continuità, il nesso di coerenza profonda che lega l'una all'altra le opere di Munari, pur di tanto diverso obiettivo e di tanto diverso effetto possibile. Questo carattere è detto dalla forma, cioè dall'ispirazione o sentimento dell'artista nel suo intervento nel mondo. È anzi cosa che colpisce in modo particolare la verificata della sostanziale unità e fedeltà interna di questa forma, delle «macchine inutili» fino alle ultime opere. C'è una disciplina costante che unifica ogni puntuale attenzione e fascino di problema, che ricapitola in uno stile dominante il rigoglio delle emozioni, delle immagini, delle idee, delle destinazioni. L'unità, garanzia di voce autentica e di durevolezza, è nella persona artistica. Se la molteplicità delle eccitazioni, delle impressioni, degli impulsi improvvisi e sorgivi restasse nella sua espansione quantitativa e non si mediaisse in attiva dialettica, nel fare, con la fonte originale di vivente, e di esteri, sarebbe un lavoro disperso e d'indole e servizio pratico. È nell'acquistare forma, la loro forma, che la molteplicità delle invenzioni e degli oggetti diventa il discorso preciso, non fallibile, individuato che l'artista rivolge al mondo, Richiamo l'attenzione sullo stile di Munari, proprio perché trattandosi di oggetti «utili», comunque adoperabili e destinati, anche quando siano «macchine inutili», riesce di solito più facile, è più corvo che si tenda a risolvere l'opera non nella sua identità di processo estetico, ma nel suo poter essere assunta come oggetto ad assegnata a una finalità esterna. È un discorso che vale in generale per tutto l'industrial design, l'artigianato, e operazioni analoghi, ma anche per l'architettura, dove sfugge l'attività formale e più spesso domina l'interesse per la funzione. Non credo che Munari sia facilmente arrivato a possedere quell'equilibrio sereno e consapevole che può consentire la più avventurosa dedizione a stimolare occasioni di nuovo, per sé e per gli altri, la più aperta e curiosa propensione alla prova sperimentale, e in questa flessibilità e in questo movimento e quasi in questo permanente pullulare, a non tradire la propria ragione espressiva. Entrare nel mondo creato da Munari come è entrare in un piccolo universo condizionato, collegato
anche in estensione, regolato nei passaggi, guidato nelle esperienze, un universo esatto e favoloso, dove l'umanità di ognuno può compiere una metamorfosi, duplicare la vita, aggiungere alle proprie facoltà e potenze note quella di una realtà estremamente mobile e drittile, fluente nelle sue nuove apparenze e determinazioni, perpetuamente emergente, di una realtà che è insieme animata dall'emozione instancabile che sottende ogni scoperta, e chiara, di limpida conoscenza e coscienza, sicura, persino lieta; e senza alcuna polemica con i tanti mangiatori di angoscia, più o meno autentica. È peccato che certe costruzioni e certi ambienti così «climatici» di Munari abbiano avuto breve vita.

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

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

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

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

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

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

Munari dal 1950 non dipinge più. Perché? Non credo che ciò sia stato per l'esigenza di affrontare la variazione e il movimento cui faceva ostacolo l'immobilità inevitabile del quadro, almeno non a quell'esigenza soltanto, perché non si spiegnano altri incontri ed altre approfonditure di Munari artistica, di materiali, di tecniche, di modalità e procedure operative e costruttive degli oggetti. Ha forse creduto,
come tanti artisti hanno tante volte creduto, che i nuovi materiali e le nuove tecniche (nell'Ottocento: il ferro, il cemento armato; oggi: tutte le materie sintetiche, i composti) comportassero un rinnovamento artistico naturale? Forse, ma anche questo a mio avviso non basta a qualificare in modo soddisfacente le scelte di Munari. Munari non fa oggetti qualsiasi, oggetti come oggetti, nemmeno quando sono libri illeggibili, che vogliono suscitare la capacità di emozione visiva del fanciullo secondo forme e non secondo ottica, nemmeno quando sono macchine inutili, che suggellano la coscienza del miracolo dello spazio, dell'atmosfera vivente, del potere della visione rivivisscente il complesso di relazioni che è stato posto e si svolge. Munari fa oggetti utili, destinati alla vita degli uomini, alla soddisfazione di loro bisogni non solo pratici, ma morali, intellettuali ed estetici. Come gli architetti di vocazione poetica, egli offre a noi la sua trasfigurazione della vita, per tutto quanto almeno lo abbia toccato o interessato. Ma resta in un circolo umano di relazioni, comunica, non è un apparato ed esoterico depositario di un messaggio non destinato alla gente, è un uomo tra gli altri uomini, che vive la vita di tutti, che sta nel mondo contrastato dei sentimenti, delle passioni, dei desideri, delle sofferenze, dei bisogni, dei miti, delle aspirazioni nostre. Non si stacca da questa comunità, che è rappresentata dalla destinazione pratica dei suoi oggetti, che vuol dire la loro potenziale condivisibilità su un piano che non ha bisogno di negare o di forzare o di vincolare l'umanità comune.

In buona sostanza, quindi, è questo profondo, radicale nessuno umano di Munari e di tutti coloro che gli somigliano, è in questa sua cosciente separazione dall'ilusione e dal limite dell'emetismo per dominare con una forma così nitida tanti moventi e interessi della vita dell'uomo, che sta la sua forza singolare e, crediamo, la durevolezza della sua arte. Una volta Goethe scrisse che il poeta forma "una fantasia esatta" (proprio nel senso di "scienza esatta"), cioè un fenomeno la cui struttura organica viene ad essere deducibile secondo una legge di necessità pari a quella che sistema ed ordina gli eventi naturali: un fenomeno il quale non è senza l'ispirazione, che consiste nell'espressione, la cui legge è d'essere unicamente precisa e irretrattabile. Place assegnare la definizione di "fantasia esatta", (tra tanto che si mostrano più improprie, approssimative e pregiudiziali) a questo tipo di produzioni, che non temono né la scienza né la società, né la comunione col prossimo, né il regime di produzione economica, ma sorgono, procedono e si concludono in osmosi fervida con la natura e con gli uomini, senza perdere la funzione di guida e di scoperta del visibile, che è il segno veridico di ogni creazione artistica.
Forme di Munari
di Pier Carlo Santini 1964
da La Biennale 55

Per me che ho ripetutamente incontrato Munari, in molte sporadiche occasioni, e sporadicamente ne ho scritto, la tentazione più d'attesa sarebbe quella di cercar di trovare nelle opere che si situano lungo un arco di trent'anni abbastanza, il segno di una personalità che è stata anche recentemente sottolineata, ma che resta da documentare e in certo senso da dimostrare, criticamente parlando. Si tratterebbe di ridurre ad unità una figura d'artista apparentemente disperso e mutevole, parzialmente volto alla sperimentazione di nuove forme, di nuovi processi, di nuove materie, di nuove condizioni di esistenza visiva, operante in quella zona che le partitioni abituali delle forme d'arte respingono ai margini dell'interesse specialistico, e pertanto destinato ad essere sistematicamente sfortunato, anch'egli affrontato, interpretato e discusso. I testi che conosciamo sui Munari sono infatti per lo più assai lacunosi, parziali, apologetici, concepiti e sviluppati da un angolo visivo che corrisponde e coincide con quello abituale alla poetica dell'artista, e come tali di interesse e di guadagno limitato: poetica d'altro mondo, tutt'altro che indefinita o confusa od opinabile, o soltanto implicita nell'opera di Munari; sibbene esplicitata e dichiarata in più occasioni e in progresso di tempo e di pensiero, e quindi anche per tali motivi più vincolante e quasi costruttiva. Non si tratta di negarla e di trascurarla, ma di valutarla alla stregua di ogni altro « materiale » che converge nella identificazione espressiva. È ciò a cui recentemente ha richiamato Raggiani in un saggio che ci sombra finora l'introduzione più valida all'attività e all'opera di Munari, ove si voglia intendere Munari nel suo carattere più vero, perenne e definitivo, dissociandolo dalle etereonome e dalle condivisioni di gruppo e di tendenza. Ma quella tentazione di cui dicevo più sopra comporterebbe indagini e ricerche di documenti, spesso almeno se ci riferiamo alle materie e alle destinazioni, labili ed effimeri, inediti o di difficile recupero, quando non esaminabili ormai che in fotografia, essendo gli originali dispersi e distrutti. Rimane l'istanza di un tale lavoro, ma non è in questa occasione che posso accoglierlo. E dovremmo piuttosto procedere per cenni, bastandoci di aver rilevato queste difficoltà, resistendo al tentativo di fare un discorso generale e definitorio, che dovrà esser fondata su basi più concrete e corpose di quelle che attualmente possediamo.

Spogliando tra i non molti testi su Munari, ci fermiamo su una frase di Michou Seuphor che contiene un indizio critico non trascurabile. Scrive Seuphor: « Dire bonjour à Munari c'est dire bonjour à un art lugubre comme une musique. Cet inventeur a introduit l'humour dans l'art géométrique; ce créateur sait s'attacher à un thème sans l'affubler de théories; dans un simple geste il expose un vaste savoir, d'un siècle de connaissance massive il fait surgir un art qui sourit et c'est un grand art que de savoir sourire ainsi ». Scritte in occasione di una mostra di « strutture continue » nel 1961, queste parole riescono un aspetto della personalità di Munari che possiamo considerare costante: il suo abito a risolvere in forme semplici di prima percezione sequenze di relazioni e di combinazioni concatenate e regolate da leggi fisiche e matematiche. E connaturale in Munari l'inclinazione, e vorremmo quasi dire l'istinto, a dimostrare che il suo processo inventivo, non immediato e balenante, come potrebbe sembrare, sulle basi di un'idea primaria ancora greggia e generica, o semplicemente programmatica, ma mediatizzato e relativamente controllato, si sviluppa in termini di un'elementarità assoluta, e si starebbe per dire di una ovvietà non opinabile. Le dico perché l'artista appone alle sue opere intenzione puntualmente sminuita, e il contributo di un'infondata originalità che è nelle forme, e cioè in lui, per accreditare la tesi di un quid extra-formale, naturalistico, o come egli dice « oggettivo », che si tratterebbe di individuare, ricavare, applicare con rigor e consequenzialità. « Provare per credere », sembra affermare in tutta buona fede l'artista: « Questa è mia, ma non viene da nessuna parte, è un quinto meno di una carica di denaro. » Per quel via loa inconfondibile originalità che è nelle forme, e cioè in lui, per accreditare la tesi di un quid extra-formale, naturalistico, o come egli dice « oggettivo », che si tratterebbe di individuare, ricavare, applicare con rigor e consequenzialità. « Provare per credere », sembra affermare in tutta buona fede l'artista: « Questa è mia, ma non viene da nessuna parte, è un quinto meno di una carica di denaro. » Per quel via loa inconfondibile originalità che è nelle forme, e cioè in lui, per accreditare la tesi di un quid extra-formale, naturalistico, o come egli dice « oggettivo », che si tratterebbe di individuare, ricavare, applicare con rigor e consequenzialità. « Provare per credere », sembra affermare in tutta buona fede l'artista: « Questa è mia, ma non viene da nessuna parte, è un quinto meno di una carica di denaro. »
discorsivi e programmatici, che ne sono però un liminare complemento, e non elementi intrinsecamente costitutivi; come la sofferenza per ogni corrente situazione ideologica e culturale (si può parlare di un anticonformismo rispetto alle stesse punte d'avanguardia che di tempo in tempo salgono alla ribalta internazionale); la inclinazione al paradosso che sembra sovvenire e negare ogni sorta di codifica consuetudine delle funzioni già attraverso le nominali « contraddizioni in termini » delle intitolazioni (vedi i « libri illeggibili »), le « macchine inutili » etc.), la precarietà dalla durata stessa quale emette in ordine alla supposta rapidità o provvisoria del consumo.

Che in tali, o in alcuni di tali esiti, che sono poi quelli da connettere più strettamente alla poesia di Munari, si possa stabilire una corrispondenza talora anche molto marcata con teorizzazioni del tipo di quelle diffuse in Italia, ad esempio, nel caso Dolfis, non sembra di poter dubitare. Ma non vogliamo attenerci ad una osservanza cui non siamo tenuti, se non altro perché la concrete identità formale delle opere è consentita di sviluppare ulteriori immersioni in un processo ricostruttivo e interpretativo. Sicché chi avrà in sorte di fare la storia di Munari, dovrà fare un po' anche contro Munari, se voglia veramente raggiungere il nucleo primario e più distintivo della sua persona artistica.

Certo Munari ci perdonerebbe se per attirare tale sostanza, ci permettessimo di non aderire che in parte ai termini concettuali che egli così appassionatamente pone alla base del suo lavoro. Appassionatamente, certo; ma anche con quella sorridente, maliziosa, fioristica intelligenza che da sempre gli conosciamo. Nel saggio citato Ragghianti ha proposto di assegnare la definizione « fantasia esatta », mutuandola da Goethe, « (fra tante che si mostrano più improprie, approssimative o pregiudiziali) a questo tipo di produzioni, che non temono né la scienza né la scienza, né la comunione col prossimo, né il regime di produzione economica; ma sorgono, procedono e si concludono in osmosi fervida con la natura e con gli uomini, senza perdere la funzione di guida e di scoperta del visibile, che è il segno veridico di ogni creazione artistica ». « Fantasia esatta »; cioè, spiega Ragghianti, « un fenomeno la cui struttura organica viene ad essere deducibile secondo una legge di necessità pari a quella che sistema ed ordina gli eventi naturali: un fenomeno il quale non è senza l'ispirazione, che consiste nell'espressione di una legge che è d'essere unicamente precisa e irripetibile ». Verificare come questa « fantasia esatta » impronti tutta l'opera di Munari, equivale a cogliere le regole più autentiche del suo fare, quale ad esempio in quelle sculture pieghevoli e, come emblematicizzati, negli schemi che le anticipano e ne denunciano i principi modulari e costruttivi. Principi che, mutatis mutandis, regolano in senso più generale anche gli altri « cicli », a cui di tempo in tempo l'artista giunge o ritorna nella sua incessante riconoscenza del mondo delle proprietà fisiche, ottiche, geometriche, allorché vi individua potenzialità nuove e inattese, che poi non sono altro che i modi nei quali la sua fantasia si attua con piena e totale libertà. Nell'ordine di un ripercorso monografico ci sarà da motivare comunque la formazione dell'artista, sia per quanto attiene alla sua più operante costituzione umana, sia per quanto attiene alla sua pressoché stabile vocazione « astratta », che trascorre come atteggiamento o forma mentale anche lì dove il risultato potrebbe apparire svincolato da un'impostazione di tipo geometrico. In realtà (vogliamo solo accennarne) Munari non si allontana mai dal regno delle forme astratte — e l'adesione del Sepphor è ampiamente significativa — in quanto non rinuncia a risolvere ogni tematica attraverso un complesso di relazioni puntualmente sviluppate, isolato e misurabile, istituito fra elementi rigidì o elasticì, omogenei o misti, singoli o multipli, stati o mobili, lineari o plastici, simmetrici, assimetrici, ritmati, periodizzati.

Come « l'astrattismo » di Munari rechi una sostanza poetica di particolarissima temperie, ed anche per quale via ciò si possa verificare, è stato già da altri rilevato. Possiamo aggiungere che è accettabile un progressivo arricchimento delle prime pitture degli anni immediatamente seguenti al 1930, spiegabili nel clima di esperienze dell'iniziale astrattismo milanese, anche se lessicalmente partecipi di più lontane e originarie esperienze, ai successivi « positivi-negativi » alla recentissime « proiezioni dirette ».

Nell'ultimo decennio Munari ha intensificato e ampliato il suo interesse, pertanto già vivo in lui sin dagli esordi, per le « ricerche visive », come genericamente sono indicate alcune tendenze dell'arte odierne, anche note come « arte programmata »), « arte cinetica »), « neo- gestaltismo »), o altrimenti. Non ci diffonderemo sul significato o sul peso che tali attività possono avere nel momento attuale; né sugli sviluppi che promettono quali esperimenti ed esempi fondamentali per il disegno industriale, né tieni meno sulle implicazioni teoretiche che riflettano. Una vasta ed autorevole letteratura esiste ormai sui vari aspetti dell'argomento, e le recenti polemiche hanno determinato una ampia partecipazione pubblica, mentre la XXXII Biennale ha fornito ulteriori elementi per ogni ulteriore intendimento e valutazione. Un primo abbozzo di bibliografia si può vedere nel catalogo della mostra « Nuova tendenza 2 » tenutesi alla Fondazione Querini-Stampalia di Venezia, e registra interventi di Argan, Eco, Ponente, Venturi, Calvesi ed altri, a cui vanno aggiunti artisti come Dorazio, Santomaso, Scialoja, Franchina, Perilli. E sullo stesso cataleggo sono tracciate o prospettate un po' tutti gli aspetti dell'argomento (Apolloino, Mestrovich, Marangoni), con un denso e
43, Bel-Aire Drive
Stamford, Connecticut
March 15, 1968

Dear Mr. Bruno Munari,

prego voi contributo di Sergio Bettini «che vuoi essere solo un’introduzione all’esercizio di lettura del pubblico», ma che risulta invece come una cauzante interpretazione della poetica delle opere esposte, pur non includendo un “giudizio di valore; meno ancora comparativo; meno che mai polemico verso altre attuali poetiche».

Non c’è dubbio che Munari, più di quanto si crede solitario ed assoluto ad inventare ed elaborare le sue forme oltre ogni incalzante sollecitazione e stimolo d’attualità, debba essere considerato un anticipatore di quelle ricerche e un suscitatore degli interessi culturali che le determinano. E si dice questo non già perché si intenda stabilire un fondamento di giudizio e un titolo di merito attraverso una indiscutibile priorità, ma perché è importante riconoscere che Munari rappresenta la continuità di una certa cultura di lontana tradizione storica, rinvenita, prima delle istanze, prevalentemente e saltuariamente dalle opere di alcuni isolati negli ultimi cinquant’anni.

La medesimezza delle finalità e dei principi più generali che hanno informato l’opera di Munari non dispensa dal puntualizzare, oggi, i connotati specifici di una poetica che risponde a un indirizzo estetico amplamente discusso e condiviso; così come la ricca varietà delle soluzioni e dei risultati recenti, che del resto Munari stesso guarda con simpatia ed interesse, non vietano di cogliere il significato più profondo della sua opera. Che essa non ci appia ora come qualche cosa di un po’ arcaico, ma conservi intatta tutta la sua vitalità e il suo cattivante potere, è la migliore dimostrazione della sua estranità alle contingenze di ieri come alle contingenze di oggi.
Per la mostra personale a Tokyo
di Shuzo Takiguchi 1965

Il vero aspetto di Munari sta nel fatto che il proprio spirito per l’arte plastica, si manifesta ed è molto vivo in tutti i suoi lavori così variati. Il suo orientamento è, credo che si possa definirlo così in due parole, non verso un’arte statica e pesante dell’autoritarismo, ma verso una nuova arte aperta, mobile e naturale. E su fisico che lui intende e esprime il punto più sottile della vita odierna, che è l’utilità dell’inutile, il senso del non-senso, nessuno è paragonabile a lui. Mentre è considerato come uno degli artisti d’avanguardia con i nuovi esperimenti che ci fa vedere uno dopo l’altro, è di fatto un poeta dell’arte plastica con sorriso e humor e, nello stesso tempo, un simpatico designer della nostra vita.
Ciò ci sembra oggi quasi un miracolo, ma non è un miracolo, questa è solo la vera figura umana di Bruno Munari.
È un grande piacere vedere in questa mostra i suoi lavori e siamo impazienti di sapere che cosa ci rivelà attraverso i suoi prossimi lavori, Bruno Munari che è anche il caro amico del Giappone.

like for give me a book. I wood. I like it. I wood. Like to now you are.
from Brad
Munari o la coincidenza degli opposti
di Filiberto Menna 1966

dal La batte e il violino

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 storiorafia 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, sia italiane che, per giunta, in una posizione che non è certo di complimento. 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 ironia 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 sentirsì 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 maggiore 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 necessario tentare una ingiusta storica dell’opera di Munari, non solo per ciò che rappresenta in sé 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 leggenda delle storiche storiche viene riequilibrata 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 ricorrenze di opere, le quali però, se ricondotte alle matrici culturali e alle più autentiche motivazioni della poesia dell’artista, rivelano un denominatore comune e si presentano come manifestazioni diverse di un unico sostanziale atteggiamento. Questo riassume in sè le istanze storicamente antinoniche della tecnica e dell’arte, dell’utile e del gratuito, della necessità e della libertà, della regola e dell’improvviso, 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 progetti di stanza che 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 che, aggiungendoci che egli rifiutò qualsiasi fetishismo della tecnica e della macchina, nei cui confronti manifesta un atteggiamento certamente positivo, ma disposto a ritrovarsi come componente di ironia e di gioco. Questo vuol dire che la poesia di Munari, se da una parte (dalla parte più evidente e storicamente accettabile) riconduce direttamente ai temi centrali della poetica futurista, e cioè alla interpretazione dell’arte come totalità e come strumento di riolfazzionamento dell’ambiente per il tramite della macchina e della tecnica moderna, dall’altra assume in sé, dando o però un segno positivo, qualcosa della ironia antiamericannistica propria del dadaismo. Nella compatta serie futurista Munari introduce perciò un elemento nuovo, diverso anche dal senso del grottesco di Dener, una sorta di levita 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 deriva da 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, nel cui fuoc di istanze siamo assunto insieme da una lotta dalla loro caratterizzazioni estreme e avvicinate in un rapporto dialettico di accettazione e ironia, di serie e di gioco, di “positivo-negativo”.

Che il punto di riferimento, per quanto lontano e indiretto, dell’opera di ironico alleggerimento condotta da Munari nei confronti della poetica meccanica del futurismo, sia rappresentato da Duchamp appare abbastanza plausibile. Del resto, l’interesse dell’artista francese per la macchina coincide con l’avvento del futurismo: cosa che dovette apparire subito evidente anche sulla base delle opere pittoriche, tanto da dattare ad Apollinaire le ben note parole di chiusura del saggio dedicato a Duchamp nei Peintres cubistes: “Sarà forse rivisitato 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», vero e proprio capostipite dei readymade e di tutte le macchine inutili e a reazione poetica dell'arte contemporanea; con la ruota di bicicletta, infatti, Duchamp opera una radicale distruzione 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 esempio di un movimento ottenuto per il tramite di una declinazione consapevolmente paradossale della poetica futurista. Munari concluderà più tardi una opera di filosofia dell'arte a questa di Duchamp: l'artista francese muove da intenti demiestificatori e satirici nei confronti della macchina ma finisce, di fatto, con l'innalzarla per la prima volta a soggetto di un'opera d'arte; Munari muove invece 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 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 surrealistica, che sfecerà poco dopo, proprio sulla base di un incontro tra eredità meccanicistica e tendenze fabulatorie e misteriche del surrealismo, nella poetica dell’aeroplano. La Biennale di Venezia del 26 aprile ospitò per la prima volta un’opera del gruppo futurista allestita a Milano dalla Galleria Pesaro dando inizio al suo sodalizio con la squadre marinettiana e aeroplantica. L’aeroplantica rappresentata, del resto, una tappa pressoché obbligata per i futuristi, sia perché le stesse premesse iniziali del movimento vi portavano di per sé, sia perché l’esigenza, propria dei futuristi, di offrire una testimonianza fedele del proprio tempo e quindi dei fatti salienti della tecnica e della scienza non poteva non portare anche alla rilevanza e alla riepiloga dei successi dell’aeronautica che proprio in quegli anni avevano commosso l’opinione pubblica del mondo intero.

La declinazione più letterale e iconografica della poetica aeroplantica riflette e documenta proprio queste esperienze, suggerendo nuovi modi di riferirlo 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 pittoresco moderno. Sia Prampolini che il gruppo torinese, in onore di Fillia, si preoccupano invece di superare l’aspetto aneddottico, puramente descrittivo, dell’aeroplantica e ricorrono quindi a una trasfigurazione, simbolica e fantastica del complesso di dati psichici e sensoriali forniti dalla nuova esperienza del volo.

La posizione dei torinesi, espressa in un documento del ’32, e quella di Prampolini coincidono su questo punto chiave, sulla necessità cioè di porre al fondamento dell’aeroplantica la nozione di simultaneità e di polidimensione prospettica; ma ciò che è diverso nel dicontrario e nella poetica dei torinesi è l’accento che insiste sulle motivazioni mistico-religiose proprio di Fillia e che si traduce, sul piano del linguaggio, in una formulazione dell’aeroplantica in chiave primitivista e neometalica (e non più tarda nell’esperienza sostanzialmente novecentesca dell’arte sacra futurista).

Il gruppo dei futuristi milanesi, formato da Munari, Androni, Duse, Manzon, Gambini e Bot, sembra tener presente proprio questo rischio niente affatto ipotetico, tanto che, intervenendo nello stesso anno in tema di poetica aeroplantica afferma esplicitamente la necessità di «abbandonare ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive e plastiche cromatiche» e, al punto di manifesto, ribadisce l’esigenza di «saper distinguere i colori che vivono in noi nella nostra epoca, i quali come cellule vitali alimentano l’esistenza di colori appartenuti ad altre epoche, colori morti, che generano l’infezione pittoresco e quindi la morte più o meno rapida del complesso artistico». 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 Galleria 23 di Parigi) si può notare come il tema bocciamano della città che sale si traduca in una rappresentazione che altamente dell’episodica vita urbana e del lavorare dell’uomo, organizzata in una struttura geometrica piramidale, fondata a sua volta sulla ripetizione di singole unità, anch’esse di natura geometrica, incastonate reciproca mente le una nelle altre e racchiudenti, ognuna nel proprio scomparto, un frammento della scena urbana. Più direttamente parziale della poetica appare invece «Sosta aerea», esposta alla
Mostra futurista di aeropittura e di scenografia all'esatta dalla Galleria Pesaro nel 1931 e l'anno seguente alla Galerie de la Renaissance di Parigi con il titolo «Inferno Vertical»; per quanto è possibile dedurre dalle fotografie che ci rimangono, Munari realizza in quest'opera una atmosfera di sospensione e di stupore servendosi però di ardimentos rigorosamente costruttivi, per cui l'unità strutturale, fondata su forme prevalentemente geometriche, lascia chiaramente individuare l'identità visiva o funzionale di 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 astratti di diavolo e delle strutture continue. Del resto, la novità rappresentata dalle soluzioni plastiche di Munari non dovete passare del tutto inosservata se il critico di un quotidiano milanese scriveva in quello che è in realtà una delle mostra alla Pesaro del '31: « Munari è il più audace pittore della mostra. L'opera sua si astraen dalla realtà per godere tutte le libertà dell'arte infinito. Per lui la materia è annullata: esiste soltanto l'atmosfera ideale, evanescente, nella quale navigano forme astratte a limitare, approfondire, avvicinare zone aeree...». 

Per questa sua tendenza tutta estroversa, che lo porta a riassoggi ogni tentazione fabulatoria dell'aeropittura e a oggettivarla in puri fatti visivi, Munari appare molto vicino alla declinazione tutta immanente della poetica aeropittura propria di Prampolini, con questa differenza, tuttavia, che per Munari si creano 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 dir, a un processo di miniaturizzazione il gigantismo e l'entasie prampolinesca. In altri termini, Munari non vuole destare stupori collettivi, come fa invece Prampolini con quella vera e propria fantappitura che è la sua particolare declinazione della poetica aeropitturica, quanto piuttosto creare piccoli mondi favolosi per un uso che direi più quotidiano e domestico, luoghi cioè di contemplazione da abitare psicologicamente.

L'«Avventura su canto rosa», un polimaterialista del '32 eseguito con gli ingredienti più diversi quali gomma e pelliccia, celluloidi, carte e metallo, è appunto uno di questi microcosmosi incantati dalla lucida immaginazione poetica di Munari illusionista degli spazi. Nello stesso tempo l'artista si rivolge ad altri strumenti di comunicazione visiva prospettando le ricerche sulle possibilità espressive della fotografia condotte da Moholy-Nagy e da Man Ray; nei fotogrammi, eseguiti in questo periodo, Munari costruisce tutto un mondo di immagini sottoposto 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 surreali, Munari non cerca l'incongruo e il senso assai peculiare di accusare un conflitto tra l'arte concreta e l'arte astratta, ma cerca di assestare una serie di elementi con nuove forme, sostenendo che il punto di equilibrio tra la poesia e la tecnica, 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. Questi interessanti elementi di costruzione dei due elementi si verificano sulla base di un accostamento di immagini di diverso genere: l'uccello-giocattolo meccanico che vola tra i rami degli alberi, piccole ruote dentate di orologi che navigano tra le nuvole come altri luminosi, ecc., ossia con un processo di giutapposizione in qualche misura ancora estrema e illustrativi. Munari allora affronta il tema della analogia fondamentale tra il meccanico e l'organico non più a livello della rappresentazione di immagini discrete e finite, ma a quello più segreto e sottile dell'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 crescente delle forme organiche con la necessità di organizzare alla esistenza di macchine di Macrina. 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 movimento possibile: inseriti attivamente nello spazio per il tramite del movimento reale, esistenti in alcuni spazi di plastici organici, le macchine inutili assumono il significato di strutture cinetiche in continua trasformazione realizzando una concreta unità spaziale.

Come aveva già fatto con i suoi polimateriali, così con questi «plastici aerici» Munari opera ancora una volta una decantazione della componente fabulatoria dell'aeropittura riconducendola alla oggettività delle radizion costitutive. Negli stessi anni, muovendo da certi suggerimenti prampolinesi in direzione di uno spazio di pura percezione (si tenga presente la sottolineata «Astrazione in due tempi» del 1930) e dalle premesse del manifesto aero- pittorico del gruppo milanese, Munari compie un'opera analoga nel campo della pittura, che egli teme ad intenzioni esteticamente con esplicazione critica sempre maggiore, come pura ricerca visiva. Questa tendenza si riconosce in questo parco pittorico ai suoi elementi costitutivi il disegno geometrico (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 Millione e seguiva di poco il rinnovato fervore astrast a e concretista che si era registrato in Francia intorno al ’30 con la mostra “Cercle et Carré” organizzata a Parigi da Seuphor e Torrès-García, con la pubblicazione da parte di van Doesburg del numero unico “Art concreto” (con il quale fa la sua prima apparizione il termine concreto in scrittura di quello astratto) e con il raggruppamento dell’anno successivo “Abstraction-Creation” promosso da Vantongerlof 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 esposizioni di Radice e Soldati, Lichini, Ghiringhelli, Reggiani, Veronesi, Fontana, Bogliardi, Melotti, Badioli, Rho e Radice, oltre che con le mostre del Millione dedicate a Kandinsky e Vordenberge-Gildewart e Albers. Munari si muove soprattutto sul via libera 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’aiuto della psicologia della percezione: un’opera come “Anche la cornice”, del ’35, va interpretata appunto intorno alla luce di questo rinnovato interesse per i problemi della comunicazione visiva, tanto che in essa Munari compie una precisa esperienza per fenomeni critici come la irrazionalità percettiva di un pattern e la ambiguità tra figura e fondo.

Da questo momento l’interesse di Munari per la pittura astratta assumerà una l’indagine sempre più precisa, concettualizzandosi nel corso degli anni nella messa a punto di opere di esperimentazione, oltre che come oggetti dotati di una loro autonomia estetica, come modelli sperimentali, come pattern intesi a verificare le possibilità di informazione del linguaggio visuale. Le tappe fondamentali di questa ricerca, che tuttavia rappresenta il leitmotiv dell’intera opera di Munari, possono considerarsi la scelta della scultura in rete metallica intitolata “Concavo-convesso” (1949-1965), quella dei dipinti “positivi-negativi” (a partire dal ’51), la serie dei modelli sperimentali a dimensione ridotta (dalla “Composizione sul quadrato” del ’51 alle “sculture da viaaggio” fino alle “strutture continue” e alle “ampade pieghevoli”) e infine sua serie di più strete sperimentazioni visiva che va dalle proiezioni dirette del ’53 e dalle “luci polarizzate fino ai film sperimentali, realizzati con Piccardo nello studio di Monte Carlo e alla ricerca per una tipologia di arte programmata (“l’ora X”) e il tetracono. Con le sculture in rete metallica Munari riporta l’indagine visuale nelle tre dimensioni dello spazio più o meno spiegate sui rapporti tra concavo e convesso, pieno e vuoto, figura e spazio, tendendo, come aveva già fatto con le sue macchine intuite, a stabilire una assoluta equivaleanza dei termini del binomio e abbozando 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 dell’opera ad assumere lo stesso valore ottico in virtù del fenomeno dell’ambiguità percettiva che consente di interpretare i singoli elementi della composizione alternativamente come figure e come fondo.

Naturalmente il carattere sperimentale della opera di Munari rappresenta solo un momento dell’attività dell’artista, quello cioè della indagine e della messa a punto di procedimenti formativi e di nuovi strumenti di comunicazione da introdurre poi all’interno del processo di produzione industriale. Voglio dire, cioè che il termine costruttivo di riflesso e di impulso dell’opera di Munari non è l’oggetto artistico in sé autonomo, ma è l’oggetto di serie, così come l’interlocutore cui si rivolge l’artista non è il collettore ma il vasto pubblico dei consumatori. Con Munari si va in termini di assoluta modernità e cioè nel senso di una franca accettazione della produzione a metodi di produzione industriale, il tema dominante di quasi tutte le avanguardie storiche, ossia la voglia di trasformare l’arte e la vita in una realtà unica, armonicamente integrata. Lo stesso del resto, ha più volte ribadito, e in termini estremamente espliciti, questo punto fondamentale della sua poeticà: “Gigi — 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, quanti aspetti sappiamo l’intervento dell’artista. Uscente dallo studio e guardate anche le strade, quanti colori stonati, quanti vetri potrebbero essere più belle, quanti insegne di cattivo gusto, quanti forme plastiche sbagliate. 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 e del nostro ambiente. Le singole opere devono confinare perciò insieme in quegli attimi unitari di integrazione estetica approntando una metodologia operativa trasformabile dai processi di formazione, dell’opera d’arte, ossia della “forma per sé”, ai processi di qualificazione estetica dell’ambiente, e cioè alla “forma dell’attore”.

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 complere 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 oggetti di arte programmata in quanto si tratta di oggetti formati da elementi intercambiabili, di cui il programma prevede 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 utilizzando un meccanismo a molla da sveglia e formato da semidischi 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, però, 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 al fondo 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 sortono 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, della 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.
Il caso Munari
di Enrico Crispolti 1969

da N.A.C. 25

L'inasserrabilità critica dell'opera e della personalità di Munari, l'« imbarazzo » nel quale tale opera e tale personalità pongono il critico, mi sembrano più apparenti che reali. O, comunque, dipendono da una certa irrinunciabile tendenza accademica della critica a categorizzare. E allora è chiaro che Munari sfugga alle categorie critiche consuete, non solo ascendenti ai generi tradizionali, ma anche alle « nuovissime »: di sperimentalismo, di « arte cinetica », di « arte ludica », di « arte poetica ». Ecco così che si cerca di abborracciare almeno una « supercategoria », in virtù di una presunta sintesi che Munari opererebbe, magari « un unico sostanziale atteggiamento che risiema in se le litanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della regola e dell'imprevisto » (Menna). Mi sembra però che Munari a tutto tenda fuorilegge alle sintesi: egli procede piuttosto per una sorta di analisi ironico, che suggerisce continuamente quasi delle controfigure delle regole, di forma, di processi, di comunicazione, di gioco. Non ha senso quindi leggerlo in chiave di gioco (quasi ludismo che corre in tante « operazioni » visuali e figurali di oggi); come non ha senso leggerlo in chiave di prefigurazione di « industrial design ». Ci si accorge infatti che, se accenna al gioco Munari, poi subito lo elude; e, se mima il « design », non ha proprio nessun nesso fra progettazione e processo di realizzazione industriale (utile). Con tutto ciò non voglio dire che un'interpretazione di Munari sia agevole né che l'opera di Munari sia banale. È che va colta per quello che è: e, se non altro, il fatto che egli sia un precursore di aspetti delle recenti ricerche cinetiche e visuali, e al tempo stesso rispetto agli sviluppi di questo sia in fondo estraneo, a se, quasi isolato (come non uno Schoeller per intenderci), dovrebbe insegnare qualcosa.

In un anno tragico, nel 1943, Munari scriveva su un giornale romano: « voglio andare a vedere che cosa c'è oltre l'arte astratta, non credete che queste esperienze si superino tornando indietro ». E Antonio Marascio, in un articolo dedicato a Munari in un periodico romano d'avanguardia, quello stesso anno, sottolineava: « Ci sembra però pericoloso andare a vedere che cosa c'è oltre l'arte astratta senza uccidere volutamente lo stesso soggetto (vedi il dadaismo). O si ricorderbbe nell'ennesima quintessenza della materia, della forma, del volume, della terza e della quarta dimensione? ». In realtà Munari ha evitato proprio tutto ciò: perché, se ha ignorato l'arte astratta, ha sfuggito altrettanto l'opposto formale (di geometria, di materia, ecc. ecc.). Come ha ignorato la tensione ad un fine che è tipica d'ogni sperimentalismo: infatti la sua ricerca non ha nessi sostanziali, procede dire
Situazione di Munari di Caroline Tiedall 1970
da Studio International

Munari è oggi considerato uno dei maestri e dei padri dell’arte cinetica. Il creatore di alcune delle opere fondamentali nello sviluppo di quest’ultima. In realtà la cinetica in quanto tale non ha mai costituito il suo interesse predominante, benché si sia spesso servito del movimento per ottenere gli effetti che gli interessavano.

Nato nel 1907, cominciò la propria attività a Milano nel 1930, allorché si dedicò al disegno di cartoni animati e alla pittura, nell’ambito del secondo futurismo, accanto a Prampolini, Depero, Dottori, ecc. I lavori di quegli anni sono andati perduti. Nella ricerca sul cinema d’animazione tendeva a raggiungere il massimo effetto col minimo sforzo, ispirato, come gli accadrà sempre, da curiosità sperimentale e insieme da pigrizia: usando filo di piombo flessibile poteva ottenere da un solo disegno un grandissimo numero di sequenze animate.

Piegando o tendendo il disegno col filo di piombo, succo di recente però è reso egli stesso conto che era stato un simile procedimento, dettagli dalla pigrizia, che l’aveva condotto nel 1963 a realizzare le proiezioni a luce polarizzata, in cui effetti di puro colore in movimento sono ottenuti con grande facilità (e salti del genere si sono poi visti nei film inglesi dei Beatles, Il sottomarino giallo). L’evoluzione di Munari dalla pittura astratta all’espressione delle prime macine miliari può essere seguita rileggendo talune annotazioni dei critici che via via, al suo lavoro si interessarono:

1931 - « I lavori di Munari abbandonano la realtà per liberarsi nello spazio: la materia è annullata: esiste solo un’ideale atmosfera evanescente, in cui fluttuano forme astratte, cosi da rendere pure emozioni con elementi puri. »
1932 - « Un giocatore giapponese. »
1933 - « Andando oltre la pittura Munari ha inventato una macchina per la contemplazione, esposta alla mostra futurista a Milano alla Galleria Pesaro. »
1934 - « Con le Macchine innuti, Munari ha creato una "macchina dell'arte", in opposizione a una "macchina scientifica". 

Nel girofita dell'arte fascista e in mezzo a opere massicce e pesanti come quelle di Carrà, Sironi e De Chirico, i lavori di Munari provocarono scombroglio o furono visti alla stragia di giocattoli da relegare nella camera dei bambini.

Le Macchine innuti erano il tentativo di liberare le forme astratte dalla loro staticità, quale era intesa dalla pittura del tempo, sospendendole in modo da animarle nell'ambiente e da renderle sensibili all'atmosfera e al presente. Forme leggere in cartone dipinto, con frammenti di vetro, erano tenute insieme da fili di un modo di proporzioni matematiche armoniche e precise; poiché gli elementi erano dipinti con colori diversi, si otteneva un notevole numero di combinazioni. Mentre i mobiles di Calder, che nascono pressapoco in questo contesto, derivano da forme naturali, Munari parte da presupposti interamente astratti. L'animazione delle sue macchine è data dal fatto di essere sparse; la lievitazione del materiale, assai più leggero delle forme metalliche di Calder, fa sì che rispon- desino più sensibilmente alle correnti d'aria e al movimento in atto attorno, creando una relazione poetica con l'ambiente successivo.

Non bisogna confondere questi oggetti con le macchine umoristiche — macchina per agitare la corda dei cani pigri, per rendere musicale il singhiozzo, ecc. — ispirate negli anni dei irresistibili da Rube Goldberg. Benché il gusto polemico del futuroismo fosse sostanzialmente estraneo, Munari trovava allora in esso l'unica possibilità viva per il suo modoironico e sensibile di concepire paradossoalmente il proprio lavoro.

Se a queste caratterizzazioni si aggiunge un'estrema ingegnosità, si avrà il senso delle successive ricerche. L'ora X, 1945, ad esempio, fu costruita con una sveglia e usando il meccanismo per far ruotare gli elementi colorati di celluloide, sicché la relazione tempo-spazio è conservata ma è anche trasformata e studiata in modo nuovo. La stessa ingegnosità gli permise di trasformare un quadro, del fato di 80 cm, di rete metallica, in un... « mobile » con innumerevoli confon- mazioni, a seconda che si uniscano o si siano li ornati o secondo primi concetti o casualmente; è il concavo-convesso, 1947, in cui l'effetto maresizzato della proiezione dell'ombra della rete metallica sulla parete assume un'importanza pari all'oggetto stesso.

Un'altra costante caratteristica di Munari è la sua interpretazione della teoria gestaltica, evidente nell'opera d'arte che ha elaborato nel 1949, nell'ambito di un procedimento disegnativo di singolare chiarezza. In questa direzione si può collocare l'idea che, presso alle serie dei positivi- negativi, sviluppata a partire dal 1949, è eliminare la confusione che fa che il fondo statico si opponga a area astratta sovrapposte. Tutte le aree di colore, in questa serie, sono progettate come aventi la medesima importanza, come fossero dei quadrati bianchi e neri di una scacchiera, in modo da fornire un effetto ottico di animazione cromatica tra l'oggetto e lo spettatore.

Nei libri per bambini, a cui ha dedicato molto tempo, a partire dal 1944, la semplicità formale combinata con il gioco e la sorpresa visuali, è destinata a proporre un'interpretazione della realtà. Quelli per adulti — i libri illeggibili — sono resi inutilizzabili in quanto libri: costruiti come margini di cartoncino attorno a un libro o come pagine tenute assieme con un filo, mettono in questione la validità del concetto di libro come quello di parola stampata.

Nel 1952 (lo stesso anno del meccanismo di Tinguely), Munari costruì la Prova di Armithe, in cui si ottenne un movimento dal motore regolare di un meccanismo a molla. L'uso di tale molla risale all'abitudine di Munari di usare materiali che ha sottomano, per ispirarsi a quegli che derivano da forme naturali, Munari parte da presupposti interamente astratti. L'animazione delle sue macchine è data dal fatto di essere sparse; la lievitazione del materiale, assai più leggero delle forme metalliche di Calder, fa sì che rispon- desino più sensibilmente alle correnti d'aria e al movimento in atto attorno, creando una relazione poetica con l'ambiente successivo.

Probabilmente in tal modo il problema era risolto, per l'autore, che non tornò più su questa esperienza. Invece nel 1954 iniziò a elaborare una serie di fontane, prima per la Biennale di Venezia, poi nel '61 per la Fiera di Milano e, nel 1965 per la personale tenuta a Tokyo. Ognuna era un concetto a sfondo diversamente, in sintonia con l'ambiente che gli si propongono ogni volta. (Il rifiuto a continuare su una formula, che ha ottenuto successo, è tipica di Munari ed è uno dei suoi tratti più ammirati). La fontana di Venezia era un insieme di piani inclinati di metallo e di vetro, posti in modo che l'acqua vi scorresse per concludere la sua corsa nel prato sottostante, così da utilizzare tanto il gioco ottico dell'acqua riflessa dallo specchio e dal vetro, che il suo rumore nella caduta da un piano all'altro. Attraverso un buco nel piano più lungo, cade un filo d'acqua di minore portata, a se stante, che è riflesso da uno specchietto e ritorna alla vasca. La fontana del '61, di quattro metri di diametro, e in acciaio e plastiche trasparenti colorate, era costituita da due cilindri separati. Il corpo cilindro esterno è un pannello a colori neutri, chiari e scuri; mosso da un motore elettrico, compie un giro al minuto. Due cilindri minori interni uno a colori caldi (rossi, gialli, ecc.), è mosso a caso dal vento; l'altro a colori freddi (blu e verdi), è mosso da un getto d'acqua. L'effetto cromatico combinato è proiettato dal sole sulla sabbia bianca che circonda l'oggetto. La fontana di Tokio del 1565, fu salutata dai giapponesi come una profonda incarnazione dello spirito Zen, con una calma semplicità. Tuttavia, la potenza spirituale di una opera si verifica negli artisti che la dedicano. La vasca di metallo bianco con uno strato di sabbia bianca coperta da dièci centimetri di acqua immobile: dall'alto cadono cinque gocce, a ritmo regolare, così
che sulla calma superficie gli effetti dei cinque cerchi concentrici dati dalla caduta delle gocce, continuamente si formano e si dissolvono. Questo effetto è enfatizzato da una fonte luminosa che proietta le ombre dei cerchi sulla sabbia sottostante. Tre concetti, diversi, dunque, per tre situazioni diverse.

- Non sono né dipinti, né foto a colori. - Nel 1950 cominciano gli esperimenti di diretta proiezione di materie plastiche con intenti estetici, Usando un normale proiettore, e facendo uso di materiali trasparenti e opachi. Munari diede una prima esemplificazione del procedimento allo Studio B.24 di Milano.

Col 1964, incomincia a usare la luce polarizzata, con lenti in materia plastica incolore che, con l'uso di quella luce, davano l'effetto di composizioni fisse a colori. Lo sviluppo si ebbe con l'inserimento di un motore, così da avere composizioni variabili, e fu usato in alcuni film. Nel 1963, il primo di tali film, della durata di venti minuti, venne realizzato assieme a Piccardo, con musica elettronica di Luciano Berio, e costituì la sola presenza italiana d'avanguardia al festival di Knokke del '64. Il fine di tale esperienza stava nella possibilità di penetrare le leggi cromatiche naturali, escludendo l'intervento del gusto individuale.

La ricerca di Munari verso nuove forme di comunicazione visiva, e la partecipazione attiva di un pubblico più vasto, lo conducono agli esperimenti con le macchine Xerox, nel 1964. Una di queste fu installata a Tokyo, e poi a Venezia alla Biennale, come parte di un progetto di una diversa esposizione, muovendo dal presupposto che ognuno, con una spiegazione elementare delle possibilità del mezzo, possa produrre e realizzare il proprio lavoro. Proprio questo è il nucleo delle sue attuali ricerche, e la spinta per i progetti futuri: non solo eliminare le barriere fra i settori e le discipline, ma anche fra "artista" e pubblico.

Per quarant'anni, Munari ha irriso e ironizzato sulla santità dell'artista: per quanto sia stato fra i primi a capire, a utilizzare le possibilità compositive o cinetiche dell'oggetto mobile, ha preferito un'ampia gamma di attività, con altrettanto placere nel disegnare un baccello di pisello, come nel realizzare un pezzo di scultura.
Piccola cronologia

Bruno Munari è nato a Milano nel 1907
1927 In collegamento con artisti del secondo futurismo, prende parte alle manifestazioni di quel gruppo (Galleria Pesaro, Milano 1927, 1925, 1931; Biennale di Venezia 1930; Gallerie 32, Parigi, 1930; Quadriennale, Roma 1931; Galerie Renaissance, Parigi, 1932).
1930 Macchina aerea.
1932 Fotogrammi, secondo le ricerche di Man Ray e di Moholy-Nagy.
1933 Macchine inutili (Milano, Galleria Tre arti).
1935 Dipinti astratti con interesse per i processi visivi e eliminazione del concetto di spazio interno ed esterno al quadro.
1945 Ora X, prototipo (una prima serie di 50 esemplari sarà eseguita da Danese nel 1963) oggetto cinetico con motore a molla, e tre semicerchi con i colori primari che girano lentamente a velocità diverse tra loro con composizioni continuamente variate di forma e colore.
1947 Macchine inutili con parti in materie plastiche.
1948 Conchavi convessi.
1949 Libri illeggibili: libri che «non hanno parole da leggere, ma hanno una storia visiva che si può capire seguendo il filo del discorso visivo» (B.M).
1950 Positivi-Negativi, dipinti in cui è eliminata l'opposizione interno/esterno, avanti/dietro, i cui termini sono intesi alla pari come condizioni di una situazione unica.
1951 Macchine aritmiche.
1952 Fontana per la Biennale di Venezia.
1952 Proiezioni dirette.
1953 Proiezioni a luce polarizzata proiezioni con filtri polarizzanti usati come mezzo per generare e animare il colore.
1954 Il polaroid viene normalmente usato negli esperimenti ottici per rendere visibili gli sforzi della materia posta sotto una tensione, oppure nell'esame cristalografico per conoscere la natura di certi cristalli e di certi materiali. Ma era stato usato a scopi artistici. Se tra due lastre di polaroid si mette un pezzo di cellulosa senza colore, piegato a caso più volte, poi possiamo osservare la nascita del colore e, mediante la rotazione di uno dei due polaroid, i colori cambiano seguendo tutto l'arco dello spettro fino ai complementari.
1956 Sculture da viaggio.
1956 Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari ricostruzione di un oggetto immaginario in base a frammenti di uso ignoto e di destinazione incerta.
1959 Fossili del duennia: interni di valvole radio modellati e sommersi nel perspex.
1961 Strutture continue elementi modulati incastri fruibili in combinazione a piacere di chi li usa, con forme finali continuamente diverse.
1962 Ricerche cinematografiche.
1955 Tetracono.
In uno spazio cubico di venti centimetri di lato, ruotano lentamente e a velocità leggermente diverse, quattro coni che occupano tutti lo spazio visibile tralasciando il cubo che contiene i quattro coni è aperto da due lati così che l'oggetto si può vedere da due lati: davanti si vede una combinazione cromatica e dietro la stessa ma con i colori opposti. Il tetracono quindi presenta allo spettatore una combinazione mutuove di due colori complementari.
1965 Xerografie immagini ottenute sfruttando in modo creativo le possibilità di una duplicatrice Rank Xerox.
1966 Polariscoli. Oggetti cinetici e programmati a luce polarizzata.
1966 Gli antenati.
1968 Floxy.
1971 Abitacolo.
La Donna Debbie Sue and readers,

Lawrence Ronald
Pamela Charlotte
Mary Brenda
Rosie Aline
Ruben John B
Rhonda Rose
Sandy Mary

Quane Rike Jim

Cloud Elementary Library
1205 W. 26th
Wichita 4, Kansas