

PRESENTAZIONE DI UN ARTISTA IN OCCASIONE DELLA SUA MOSTRA: BRUNO MUNARI

Il primo accenno teorico alla plastica mobile si ha nel manifesto di Boccioni, «La scultura futurista» (11 aprile 1912), laddove è detto: «percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo in una composizione scultoria futurista, piani di legno e metallo, immobili o meccanicamente mobili». E prima di queste conclusioni: «Non possiamo dimenticare che il tic-tac e le sfere in moto di un orologio, che l'entrata e l'uscita di uno stantuffo in un cilindro, che l'aprirsi e il chiudersi di due ruote dentate con l'apparire e lo scomparire continuo dei loro rettangoletti d'acciaio, che la furia di un volante e il turbine di un'elica, sono tutti elementi plastici e pittorici, di cui un'opera scultoria deve valersi. L'aprirsi e il rischiudersi di una valvola crea un ritmo altrettanto bello ma infinitamente più nuovo di quello di una palpebra animale».

Munari allora aveva pochi anni. Si divertiva innocentemente coi colori e fabbricava degli speciali aquiloni con le lunghe bacchette sfilate dalle stuoie delle finestre. Più tardi, unendosi ai futuristi, avrà forse meditato sulle parole di Boccioni. O forse non ci avrà neanche pensato. Pochi anni prima, con Lumière, il movimento aveva animato la fotografia.

Ora Rodchenko appendeva le sue «costruzioni» al soffitto con un filo (un filo di grande importanza, per il futuro); Tatlin nel monumento alla «Terza internazionale» introduceva tre elementi che, secondo il progetto, dovevano ruotare a differenti velocità; Gabo nel '22 costruiva il suo «pendolo» che fu probabilmente la prima vera e propria plastica mobile. Tre anni più tardi, in Von Material zu Architektur, Laszlò Moholy-Nagy dà la prima teoria completa della plastica mobile: dopo aver notato che la formazione della plastica percorre i cinque seguenti stadi: la forma del blocco, la forma modellata, la forma perforata, la forma in sospensione, la forma cinetica, a proposito di quest'ultima dice: «In questo stadio, il materiale non solo viene dissolto, ma quasi viene superato e si presenta in quanto apportatore di movimento: attraverso questo, esso si manifesta come attività del volume virtuale. Alle tre dimensioni dei volumi, viene ad aggiungersene una quarta: il movimento...».

Anche la scenografia teatrale (per esempio, le scene costruite da Lyubov Sergeievna Popova per *Le cocu magnifique* di Crommelinck, al Teatro Mayerhold di Mosca), e quella cinematografica (il finale di *Genuine* di Wiene) si mettevano a muoversi.

Neppure Munari stava fermo. Entrò e poi uscì dal futurismo. Non si può continuare per sempre a nutrirsi di brodo con petali di rosa. Ma non fu un'esperienza inutile. Ne derivò probabilmente l'allegria spregiudicatezza con cui affronta i problemi dell'arte e della vita e, schivando la retorica esaltazione della macchina, il gusto per i meccanismi. Una sveglia capitata nelle sue mani è stata trasformata in «macchina inutile»; una specie di anemometro figura in un'altra macchina inutile del '37. (È curioso come – inversamente – certe macchine, e meglio ancora certi strumenti scientifici, rivelino nel loro costruttore un'intenzione di diletto che oltrepassando i limiti della mera utilità porta nel campo dell'inutile. Nel caleidofono di Wheatstone che, come tutti sanno, è uno strumento che permette di rendere visibili le vibrazioni di una verga fissata a un estremo, (di una specie di pendolo di Gabo) già lo stesso nome ($K \alpha \lambda \acute{o} \varsigma$ = bello, $\varepsilon \acute{i} \delta \omicron \varsigma$ = figura, $\phi \omega \upsilon \eta$ = suono) sembra lasciare in secondo piano l'indagine scientifica.

«L'estremità libera» dice lo Zingarelli descrivendolo nel suo vocabolario, «porta una sferuccia argentata su cui si riflette un punto luminoso; questo, allorché la verga vibra, descrive graziosissime figure che cambiano col mutare del suono prodotto». Graziosissime figure la cui evocazione appare quasi il vero scopo del caleidofono, come lo è del suo vicino di vocabolario, il caleidoscopio, che dopo aver diletto una generazione spensierata è stato a poco a poco abbandonato, ed ora è quasi scomparso. È rimasta una frase: «Come in un caleidoscopio...».

(David Brewster, l'inventore del caleidoscopio, non era un isolato. La sua epoca correva senza saperlo verso il cinematografo e infinite curiose macchine furono inventate durante il corso dell'Ottocento sia per dilettere semplicemente la vista e quasi preparare a allenare l'occhio alle nuove fatiche incombenti sia, più direttamente, per portare il movimento nelle ferme immagini fotografiche).

Munari, lavorando accanitamente senza perdere il buon umore, ha superato gli anni difficili, la miseria (inevitabile a

quanto pare e di cui, *dopo*, si può anche apprezzare l'utilità) e oggi sa fare e fa, difatti, una quantità di cose.

Sono troppe?

Se consideriamo le varie attività di Munari vediamo che rientrano nell'ambito delle leggi che regolano l'equilibrio, le proporzioni, i rapporti di peso, di colore, di volume. E non sono proprio lo studio e la libera interpretazione di queste leggi, al di fuori dalle costrizioni di ogni applicazione pratica che costituiscono il fondamento dell'arte astratta, prediletta da Munari?

Non esiste dispersione di forze: tutti i *muscoli intellettuali* sono tenuti in continuo esercizio perché l'*esercizio Munari* possa essere eseguito sempre più agilmente. Se, per esempio, Munari si mette a fare un libro per bambini si trova intorno una serie di abilissimi aiuti che sono il Munari pittore, il Munari scrittore, l'allegro costruttore di *tavole tattili*, l'impaginatore, il cartellonista, l'allestitore di mostre, il costruttore di giocattoli e altri ancora. Con tutti questi aiuti il lavoro fila via veloce ed è perfettamente eseguito in ogni parte.

Forse quel pittore *puro* trova da ridire sulla pittura di Munari e qualche scrittore egualmente *puro* farà delle riserve sui suoi scritti. Ma penso che tutti saranno d'accordo nell'ammettere che le doti di Munari pure in un libro per bambini hanno generato un prodotto raro: un libro che piace ai piccoli che lo leggono, e ai grandi che lo comperano. Resta, caso mai, il dubbio se lo scopo ultimo di Munari sia l'arte astratta o se l'esercizio dell'arte astratta rappresenti per lui una specie di «Gradus ad Parnassum» con cui si prepara a risolvere sempre meglio i problemi grafici, dell'impaginazione, della pubblicità oltretutto dell'architettura, dell'arredamento e perfino dello scrivere; non, naturalmente, con la pretesa di scoprire leggi impossibili là dove non ve ne possono essere, ma per individuare e separare, con sempre maggior cognizione e nettezza, il campo della fantasia da quello della scienza.

Quando gli dico che è veneto, Munari risponde che è nato a Milano. Ma da ragazzo è cresciuto a Badia Polesine, nel Veneto e qualcosa di veneto, anche se non lo si individua subito, è rimasto nel suo carattere. I veneti sono gli italiani più leggeri (è una impressione personale, naturalmente; nel cervello si mescolano il Tiepolo, la laguna, i vetri soffiati, e quel tanto di spensieratezza settecentesca che laggiù sopravvive).

Munari è leggero dentro e di fuori. Piccolo, minuto, con dei piedi piccolissimi, si muove con un'agilità straordinaria. Anche per la sua strana chioma grigia che gli dà un'età indefinita e immutabile è, fisicamente l'opposto di Calder. (Sandy Calder è un uomo grande e grosso con la faccia da bambino). È velocissimo. In un minuto decide, disegna, colora, ritaglia, incolla, piega, lima, annoda, scrive, maneggiando lapis, pennelli, forbici, righe, squadre, puntine e lametta come un prestigiatore. Ma non c'è confusione; solo rapidità.

Leggero, delicato e vestito a vivaci colori proprio come una «macchina inutile». C'è fra lui e la sua opera una stretta rassomiglianza (non una delle solite vecchie e nuove truccature romantico-surrealiste) che ci indica in Munari ciò che un rozzo istruttore militare definirebbe un «uomo propriamente detto», cioè un uomo (un artista) libero, capace di guardare il mondo per conto suo, di non adattarsi ai luoghi comuni, di non sorvolare distrattamente nemmeno sulle cose di poca importanza. (Ricordo un paio di strani stivaletti di pelle scamosciata con la suola di feltro bianco, molto belli, sui quali, questo inverno, Munari scivolava con grande soddisfazione sui pavimenti incerati di casa sua. Erano scarpe per rocciatori e Munari era l'unico non rocciatore che le usasse).

Sulle «macchine inutili» si è scritto parecchio. Spesso, come era facile prevedere dato l'argomento, si è preso Munari come pretesto e si è scritto un pezzo «inutile», commettendo lo stesso errore di chi scrive poeticamente di un poeta o untuosamente di un santo. Mi limito a fare un'osservazione. Ho accennato alla plastica mobile, alla novità del movimento. Ma il movimento, in sé non è ancora la cosa essenziale. Le prime «macchine» erano mosse a mano, e con un motorino. C'era il movimento ma non c'erano ancora degli «oggetti da guardare come si guarda un complesso mobile di nubi dopo essere stati sette ore nell'interno di un'officina di macchine utili».

Le «macchine inutili» nacquero il giorno che gli automi furono resi disubbidienti e il loro moto fu affidato ai capricci degli spostamenti d'aria, dei sospiri, degli impercettibili sbalzi di temperatura. Da allora le forme e i colori della scultura e della pittura astratta sospesi in equilibrio a un filo sottilissimo che toglie l'impaccio dell'attrito, si muovono, si scompongono e si ricompongono da sé. La prima composizione, abbandonata dalla mano del costruttore si trasforma nella seconda, nella terza... Migliaia di combinazioni sono possibili; nessuna si ripete.

Sartre dice dei *mobiles* di Calder che sono «degli strani esseri a metà strada fra la materia e la vita». Giusto. E, se è lecito, aggiungiamo che a metà strada si trova, in questo caso, la stazione di arrivo. Il giorno in cui questo limite

fosse superato «macchine inutili» e «mobiles» invaderebbero le nostre case come le mosche d'estate e noi, nell'ipotesi più favorevole, dovremmo sbarazzarcene col D.D.T.

Aldo Buzzi

GRAZIA

Un'amica al vostro fianco



XXX

N. 113 - Milano - A. XVII
Gennaio 1949 - L. 80

GRAZIA

la tua amica al vostro fianco

DIREZIONE: Emilia Kuster Rosselli

REDAZIONI:

Milano — Eri — Auguste Mignucci —
Bruno Munari — Anna Maria
Pressi — Giovanni Vian
Roma — Colette Rosselli
Torino — Anne Vanner
Firenze — Franca Pecori Giraldi
Parigi — Jacques Rouchon
New York — Robert Knittel

SOMMARIO

N. 413 - Anno XXII - Milano - 22 Gennaio 1949
L. 80

	pag.
Scegliamo assieme il corredo della sposa di Vera	2
Voi e il Grafologo di G. Vian	4
La posta di Grazia	5
Corrispondenza di Anna	5
Società romana del dopoguerra	8
Cappelli	12
Tre lettere dall'ospedale di M. Arga	16
Cinque donne e un pollo di Candida	17
Fiori per la sposa di E. B.	18
Poesia di Guillaume Apollinaire di Betto Mettefuoco	20
Amore nel 1870 di E. Cantani	20
Dettagli eleganti	22
Cappello e borsa in velluto ricamato	23
L'importanza della scollatura	24
La vetrina di Grazia	24
Presentazione di un artista in oc- casione della sua mostra di A. Buzzi	26
Laura Adani, artista e donna di A. Spadavecchia	29
2° Concorso Grazia-Raion (1ª tappa)	30
Ho scelto l'amore di P. Dalloro (28ª puntata)	32
Saper fotografare al sole d'inverno in riva al mare	34
Ricette curiose per un pranzo di gennaio di B. V.	36

IN COPERTINA: Due scollature di Biky.



Abito da mezza sera di Biky di faglia e raso cangiante verde. L'ampia scollatura arricciata lascia scoperte le spalle.
foto porte

*L*a nota forse dominante nella moda di quest'inverno è data dalla scollatura, ampia negli abiti da pomeriggio e a volte audace in quelli da sera. La moda s'innalza a un livello di raffinatezza che è armonia e plasticità, ritmo ed equilibrio. E sarte d'eccezione ne sono le artefici, sono le sarte del dopoguerra date dall'aristocrazia romana. L'inverno è al suo culmine, ma già si pensa al suo tramonto, e mentre nelle sartorie si aspetta il via per le nuove collezioni, gli aghi e le forbici accelerano il ritmo nella creazione degli abiti per le spose; è un inizio che a primavera avrà il suo sboccio. Per ora l'atmosfera dell'inverno incombe ancora su noi: teatri e mostre tengono impegnati artisti e creatori e le signore che vi si recano, sì che qualche volta è difficile disgiungere l'arte dalla moda. Ma l'accostamento non ci sembra spiacevole.

PRESENTAZIONE
di un artista
in occasione della sua mostra

Anche gli oggetti « seri e utili » vengono trasformati da Munari in « macchine inutili! ».



Due modelli per il pomeriggio di Vanna, fotografati nello studio di Munari. Il figlio di Munari si chiama Alberto ed è un grande ammiratore del papà. Ha lo stesso sguardo tranquillo, ma spiccatamente scrutatore.

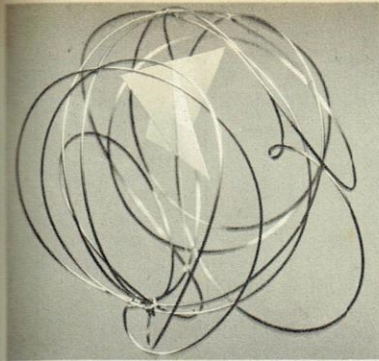
BRUNO MUNARI

Il primo accenno teorico alla plastica mobile si ha nel manifesto di Boccioni, « La scultura futurista » (11 aprile 1912), laddove è detto: « percependo i corpi e le loro parti come zone plastiche, avremo una composizione scultorea futurista, piani di legno e metallo, immobili o meccanicamente mobili ». E prima di queste conclusioni: « Non possiamo dimenticare che il tic-tac e le sfere in moto di un orologio, che l'entrata e l'uscita di uno stantuffo in un cilindro, che l'aprirsi e il chiudersi di due ruote dentate con l'apparire e lo scomparire continuo dei loro rettangoletti d'acciaio, che la furia di un volante e il turbine di un'elica, sono tutti elementi plastici e pittorici, di cui un'opera scultorea deve valersi. L'aprirsi e il chiudersi di una valvola crea un ritmo altrettanto bello ma infinitamente più nuovo di quello di una palpebra animale ».

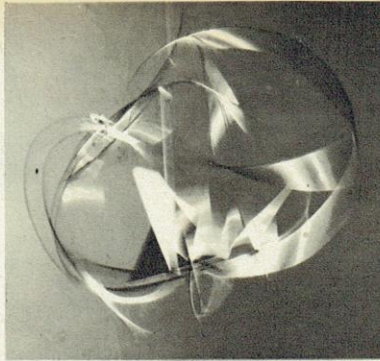
Munari allora aveva pochi anni. Si divertiva innocentemente coi colori e fabbricava degli speciali aquiloni con le lunghe bacchette sfilate dalle stuoie delle finestre. Più tardi, umendosi ai futuristi, avrà forse meditato sulle parole di Boccioni. O forse non ci avrà neanche pensato. Pochi anni prima, con Lumière, il movimento aveva animato la fotografia. Ora Rodchenko appendeva le sue « costruzioni » al soffitto con un filo (un filo di grande importanza, per il futuro); Tatlin nel monumento alla « Terza internazionale » introduceva tre elementi che, secondo il progetto, dovevano ruotare a differenti velocità; Gabo nel '22 costruiva il suo « pendolo » che fu probabilmente la prima vera e propria plastica mobile. Tre anni più tardi, in Von Material zu Aechitektur, Laszlo Moholy-Nagy dà la prima teoria completa della plastica mobile: dopo aver notato che la formazione della plastica percorre i cinque seguenti stadi: la forma del blocco, la forma modellata, la forma perforata, la forma in sospensione, la forma cinetica, a proposito di quest'ultima dice: « In questo stadio il materiale non solo viene dissolto, ma quasi viene superato e si presenta in quanto apportatore di movimento: attraverso questo, esso si manifesta come attività del volume virtuale. Alle tre dimensioni dei volumi, viene ad aggiungersene una quarta: il movimento... ».

Anche la scenografia teatrale (per esempio, le scene costruite da Lyubov Sergeievna Popova per *Le cocu magnifique* di Crommelinck, al Teatro Mayerhold di Mosca), e quella cinematografica (il finale di *Genuine* di Wiene) si mettevano a muoversi.

Neppure Munari stava fermo. Entrò e poi uscì dal futurismo. Non si può continuare per sempre a nutrirsi di brodo con petali di rosa. Ma non fu un'esperienza inutile. Ne derivò probabilmente l'allegria spregiudicatezza con cui affronta i problemi dell'arte e della vita e, schivando la retorica esaltazione della macchina, il gusto per i meccanismi. Una sveglia capitata nelle sue mani è stata trasformata in « macchina inutile »; una specie di anemometro figura in un'altra macchina inutile del '37. (È curioso come — inversamente — certe macchine, e meglio ancora certi strumenti scientifici, rivelino nel loro costruttore un'intenzione di diletto che oltrepassando i limiti della mera utilità porta nel campo dell'inutile. Nel caleidofono di Wheatstone che, come tutti sanno, è uno strumento che permette di rendere visibili le vibrazioni di una verga fissata a un estremo, (di una specie di pendolo di Gabo) già lo stesso nome



Una delle tante macchine inutili di Munari.



La stessa macchina mentre è in movimento.



Munari e un modello di Vanna in lana nera.

(Καλός = bello, εἶδος = figura, φωνή = suono) sembra lasciare in secondo piano l'indagine scientifica. «L'estremità libera» dice lo Zingarelli descrivendolo nel suo vocabolario, «porta una sferuccia argentata su cui si riflette un punto luminoso; questo, allorché la verga vibra, descrive graziosissime figure che cambiano col mutare del suono prodotto». Graziosissime figure la cui evocazione appare quasi il vero scopo del caleidofono, come lo è del suo vicino di vocabolario, il caleidoscopio, che dopo aver diletto una generazione spensierata è stato a poco a poco abbandonato, ed ora è quasi scomparso. È rimasta una frase: «Come in un caleidoscopio...».

(David Brewster, l'inventore del caleidoscopio, non era un isolato. La sua epoca correva senza saperlo verso il cinematografo e infinite curiose macchine furono inventate durante il corso dell'ottocento sia per dilettere semplicemente la vista e quasi preparare a allenare l'occhio alle nuove fatiche incombenti sia, più direttamente, per portare il movimento nelle ferme immagini fotografiche).

Munari, lavorando accanitamente senza perdere il buon umore, ha superato gli anni difficili, la miseria (inevitabile a quanto pare e di cui, *dopo*, si può anche apprezzare l'utilità) e oggi sa fare e fa, difatti, una quantità di cose.

Sono troppe?

Se consideriamo le varie attività di Munari vediamo che rientrano nell'ambito delle leggi che regolano l'equilibrio, le proporzioni, i rapporti di peso, di colore, di volume. E non sono proprio lo studio e la libera interpretazione di queste leggi, al di fuori dalle costrizioni di ogni applicazione pratica che costituiscono il fondamento dell'arte astratta, prediletta da Munari?

Non esiste dispersione di forze: tutti i *muscoli intellettuali* sono tenuti in continuo esercizio perché l'esercizio *Munari* possa essere eseguito sempre più agilmente. Se, per esempio, Munari si mette a fare un libro per bambini si trova intorno una serie di abilissimi aiuti che sono il Munari pittore, il Munari scrittore, l'allegro costruttore di *tavole tattili*, l'impaginatore, il cartellonista, l'allestitore di mostre, il costruttore di giocattoli e altri ancora. Con tutti questi aiuti il lavoro fila via veloce ed è perfettamente eseguito in ogni parte.

Forse quel pittore *puro* trova da ridire sulla pittura di Munari e qualche scrittore egualmente *puro* farà delle riserve sui suoi scritti. Ma penso che tutti saranno d'accordo nell'ammettere che le doti di Munari pure in un libro per bambini hanno generato un prodotto raro: un libro che piace ai piccoli che lo leggono, e ai grandi che lo comperano.

Resta, caso mai, il dubbio se lo scopo ultimo di Munari sia l'arte astratta o se l'esercizio dell'arte astratta rappresenti per lui una specie di «Gradus ad Parnassum» con cui si prepara a risolvere sempre meglio i problemi grafici, dell'impaginazione, della pubblicità oltreché dell'architettura, dell'arredamento e perfino dello scrivere; non, naturalmente, con la pretesa di scoprire leggi impossibili là dove non ve ne possono essere, ma per individuare e separare, con sempre maggior cognizione e nettezza, il campo della fantasia da quello della scienza.

Quando gli dico che è veneto, Munari risponde che è nato a Milano. Ma da ragazzo è cresciuto a Badia

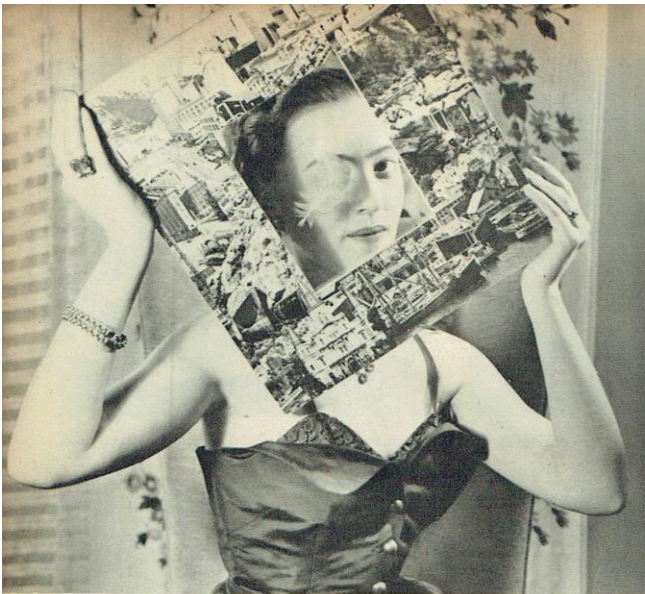
(continua a pag. 28)



In questo angolo del suo studio il mago Munari sa infondere vita agli oggetti più disparati.



Munari è qui adagiato sugli allori che i suoi famosi libri infantili gli procurano. (foto patelloni)



graziosa indossatrice, un abito da sera di Vanna, una veduta « a volo d'uccello ».



Segreti apprezzamenti di Munari su un cappello guarnito di fiori di Progetti.



edelle linee di questa macchina munariana esaltano le morbide volute dei due abiti da pomeriggio di Vanna.

(Continua da pag. 27)

Polesine, nel Veneto e qualcosa di veneto, anche se non lo si individua subito, è rimasto nel suo carattere. I veneti sono gli italiani più leggeri (è una impressione personale, naturalmente; nel cervello si mescolano il Tiepolo, la laguna, i vetri soffiati, e quel tanto di spensieratezza settecentesca che laggiù sopravvive). Munari è leggero dentro e di fuori. Piccolo, minuto, con dei piedi piccolissimi, si muove con un'agilità straordinaria. Anche per la sua strana chioma grigia che gli dà un'età indefinita e immutabile è, fisicamente l'opposto di Calder. (Sandy Calder è un uomo grande e grosso con la faccia da bambino). È velocissimo. In un minuto decide, disegna, colora, ritaglia, incolla, piega, lima, annoda, scrive, maneggiando lapis, pennelli, forbici, righe, squadre, puntine e lametta come un prestigiatore. Ma non c'è confusione; solo rapidità.

Leggero, delicato e vestito a vivaci colori proprio come una « macchina inutile ». C'è fra lui e la sua opera una stretta rassomiglianza (non una delle solite vecchie e nuove traccature romantico-surrealiste) che ci indica in Munari ciò che un rozzo istruttore militare definirebbe un « uomo propriamente detto », cioè un uomo (un artista) libero, capace di guardare il mondo per conto suo, di non adattarsi ai luoghi comuni, di non sorvolare distrattamente nemmeno sulle cose di poca importanza. (Ricordo un paio di strani stivaletti di pelle scamosciata con la suola di feltro bianco, molto belli, sui quali, questo inverno, Munari scivolava con grande soddisfazione sui pavimenti incerati di casa sua. Erano scarpe per rocciatori e Munari era l'unico non rocciatore che le usasse).

Sulle « macchine inutili » si è scritto parecchio. Spesso, come era facile prevedere dato l'argomento, si è preso Munari come pretesto e si è scritto un pezzo « inutile », commettendo lo stesso errore di chi scrive poeticamente di un poeta o untuosamente di un santo. Mi limito a fare un'osservazione. Ho accennato alla plastica mobile, alla novità del movimento. Ma il movimento, in se non è ancora la cosa essenziale.

Le prime « macchine » erano mosse a mano, e con un motorino. C'era il movimento ma non c'erano ancora degli « oggetti da guardare come si guarda un complesso mobile di nubi dopo essere stati sette ore nell'interno di un'officina di « macchine utili ». Le « macchine inutili » nacquero il giorno che gli automi furono resi disubbidienti e il loro moto fu affidato ai capricci degli spostamenti d'aria, dei sospiri, degli impercettibili sbalzi di temperatura. Da allora le forme e i colori della scultura e della pittura astratta sospesi in equilibrio a un filo sottilissimo che toglie l'impaccio dell'attrito, si muovono, si scompongono e si ricompongono da sé. La prima composizione, abbandonata dalla mano del costruttore, si trasforma nella seconda, nella terza... Migliaia di combinazioni sono possibili; nessuna si ripete.

Sartre dice dei *mobiles* di Calder che sono « degli strani esseri a metà strada fra la materia e la vita ». Giusto. E, se è lecito, aggiungiamo che a metà strada si trova, in questo caso, la stazione di arrivo. Il giorno in cui questo limite fosse superato « macchine inutili » e « mobiles » invaderebbero le nostre case come le mosche d'estate e noi, nell'ipotesi più favorevole, dovremmo sbarazzarcene col D.D.T.

Aldo Buzzi