

## Catalogo della “Mostra di Bruno Munari inventore artista scrittore designer architetto grafico gioca con i bambini, Cantù (Varese), 1995

### Munari o dell’arte della totalità di Luciano Caramel

Segno e sigillo dell’arte di Bruno Munari, di tutta l’arte di Bruno Munari, è la totalità. Per il ventaglio, totalizzante appunto, delle sue estrinsecazioni, dalla pittura e dalla “scultura”, e ovviamente dal disegno, alla grafica, all’illustrazione, alla scrittura, all’intervento ambientale, alla performance, al teatro, fino alle connesse attività teoriche e di divulgazione nel campo della visione e in quelle didattiche, nell’ultimo quindicennio particolarmente, e significativamente, coltivate nei laboratori per bambini, in musei e scuole. E ancora per il metodo, unitario e polidimensionale, ove si fondono razionalità e fantasia, calcolo e invenzione, progetto e caso, manualità e tecnologia, utile e “non utile”, norma e libertà, ordine e “disordine”, analisi e ironia, con attenzione alle materie – naturali e artificiali – come all’idea, al fare come al pensare, in una sintesi necessaria di mente e di mano. Ma soprattutto per la concezione globale della vita e del mondo, e quindi alla presenza dell’uomo nel contesto della natura, che è alla base di tutto, e tutto motiva e determina.

Sta in ciò l’“anomalia”, lungo ormai quasi settant’anni di lavoro, di Munari, tuttora capace di stupori e di entusiasmi, sul registro di una disponibile semplicità che il trascorrere del tempo non ha appannato. La saggezza che impronta ogni suo atto non è frutto solo dell’esperienza. E’ principalmente anzi il risultato di un modo di essere, che dà unità a ogni espressione, nella vita e quindi nell’arte, per Munari inscindibili. Del che non si può non tenere conto primario, e prioritario, se si vogliono superare le difficoltà che proprio concezioni parcellizzanti, di matrice idealistica come materialistica, hanno frapposto tra l’opera di Munari e il giudizio critico. Come infatti dimostrano i contributi di giovani studiosi quali Marco Meneguzzo e Aldo Tanchis<sup>1</sup>, liberi, anche appunto per motivi generazionali, da ideologismi vincolanti.

Non che siano in passato mancate voci fuori dal coro. Ma sono state delle eccezioni, come quella di un Raghianti, già nel 1963, o di un Santini e di un Ballo, rispettivamente nel 1964 e nel 1965<sup>2</sup>, e poi quella, di particolare acutezza, di Menna, in un saggio del 1966<sup>3</sup>, dal quale traggio intenzionalmente il titolo ed il medesimo *incipit* di questo scritto. Pertinentemente Menna coglieva appieno fin da allora il nucleo primo ed essenziale dell’“arte di Munari, [che] si svolge attraverso una serie sorprendentemente varia e molteplice di ricerche e di opere, le quali però, se ricondotte alle matrici culturali e alle più autentiche motivazioni della poetica dell’artista, rivelano un denominatore comune e si presentano come manifestazioni diverse di un unico sostanziale atteggiamento”, riassumendo “in sé le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell’arte, dell’utile e del gratuito, della necessità e della libertà, della regola e dell’imprevisto, fondendole insieme in oggetti concreti che assumono perciò il significato e il valore di un’analogia di altri e più vasti equilibri possibili”<sup>4</sup>.

Premesso ciò, è opportuno sbarazzare subito il campo da un equivoco pericoloso, e incombente. L’originalità inconfondibile di Munari, lungo tanti decenni di lavoro, in innumerevoli creazioni, peraltro propria di tutti i grandi autori, a dispetto degli sviluppi del loro lavoro, nulla ha a che fare (ammesso che sia possibile il contrario, in qualsiasi artista) con un astratto, autistico individualismo, impermeabile – e sia pur per la sua forte caratterizzazione – al contesto. Certo un esame solo diacronico non può che penalizzare gli accostamenti degli esiti della pur sessantennale attività di Munari. Gli strumenti storicistici appaiono per essa spuntati, come la logica avanguardistica del

---

<sup>1</sup> Cfr.: M. Meneguzzo (a cura di), *Bruno Munari*, catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano 1986-87 (Electa, Milano); Id., *Munari '50. La bellezza come funzione*, M. Corraini, Mantova 1991; Id., *Bruno Munari*, Laterza, Bari 1993; A. Tanchis, *L’arte anomala di Bruno Munari*, Laterza, Bari 1981; Id., *Bruno Munari*, Idea Books Edizioni, Milano 1986

<sup>2</sup> Cfr.: C. L. Raghianti, *Munari e la fantasia esatta*, in “Comunità”, n.100, 1963; P.C. Santini, *Forme di Munari*, in “La Biennale”, n. 55, 1964; G. Ballo, *Designer italiani. Con Bruno Munari continua la galleria dei personaggi che hanno inciso sull’evoluzione del costume artistico italiano*, in “Ideal Standard”, n. 1-2, 1964. I testi sono stati ripubblicati alle pp. 61-70 di AA.VV., *Bruno Munari*, Università di Parma, Parma 1979.

<sup>3</sup> F. Menna, *Munari o la coincidenza degli opposti*, in “La botte e il violino”, n.3, 1966, ripubblicato in AA.VV., op. cit., pp 70-75.

<sup>4</sup> Cfr., in AA.VV., op. cit., p. 71.

continuo progresso (che è poi, in arte, da sempre, un controsenso, o meglio una particolare, datata proposizione di poetica, che ha avuto valore ed è stata fertile in quanto tale, in determinate congiunture epocali). Quanto Munari ha prodotto non può essere decifrato unicamente in forza di un suo collocamento nelle coordinate temporali, siano pure quelle dell'arte. Ma neppure attraverso l'estraneazione da tutto ciò che è irriducibile al riferimento esclusivo alla personalità, alla natura, peraltro indubitabilmente determinante, dell'autore. Del resto, sappiamo bene che ognuno vede e sente anche attraverso i condizionamenti, persino generici, di quanto sa.

“Liberare” Munari dal suo innesto – necessario, inevitabile – nel divenire della cultura artistica equivale a precludersi una sua soddisfacente conoscenza, limitandone, alla fin fine, la portata. Per cui il taglio sincronico, che appare più appropriato per questo singolare personaggio (ed è quello da lui stesso propugnato e difeso), deve essere (come sempre, ancora) integrato ed equilibrato da un'apertura diacronica, che tra l'altro consentirà di valutare, dell'artista, il protagonismo storico su di un piano non solo nazionale. Dirò di più: l'eccezionale originalità di Munari è la conseguenza, e la prova, dell'eccezionalità della sua presenza storica. Come è impossibile non riconoscere, se non si avvilita la storia confondendola con la cronaca, o anche con un esclusivo filologismo da scienze naturali.

Ecco, allora, un Munari che, dopo una comprensibile ambientazione e maturazione negli anni Venti (su cui opportunamente si sofferma in questo catalogo Giovanni Anzani), spicca nel panorama degli anni Trenta per la capacità di non lasciarsi impaniare nell'epigonismo e nella maniera (fosse pure quella del “moderno” di molti tardi futuristi), senza peraltro rifiutare a priori quanto, e nelle situazioni più diverse, egli capiva (o intuiva) potesse essere (o divenire) funzionale ad uno scatto propositivo inedito. Niente Munari ha ovviamente a che spartire con l'epica monumentalistica che, anche per ragioni di clima politico, la faceva da padrone, proprio in particolare nella Milano in cui egli opera, per il fascino del muralismo sironiano. Ma non distoglie l'attenzione dalla costellazione secondofuturista, così ricca di spunti e di sollecitazioni non convenzionali<sup>5</sup>, per chi sapesse vedere e capire, entro la quale Munari aveva compiuto i primi passi e ottenuto i primi risultati. Lascia presto le suggestioni di certo greve neofuturismo illustrativo, che pure l'avevano sfiorato nelle opere iniziali, per quanto almeno si può giudicare dalle riproduzioni e dai rarissimi dipinti noti<sup>6</sup>. E rivolge l'attenzione al grande Prampolini, al suo aereo surrealismo astratto, che spoglia dei rischi descrittivi, precipuamente cogliendo l'interesse del polimaterismo e dell'articolazione elastica, libera, ma polarizzata attorno a nuclei plurimi e dinamici, dello spazio dell'immagine.

Di qui l'incentivo primo a mettere in discussione, dall'interno, gli statuti dei linguaggi tradizionali. A cominciare dalla scultura, che Munari libera dalle connotazioni della statua e da quelle medesime della pretesa rilevanza significativa di materiali e tecniche “antiche” o della – ancora supposta – eccellenza della tematica antropomorfa (con attributi frequenti di tono archeologizzante).

Ecco la Macchina aerea con sfere rosse e aste bianche in legno e curve in acciaio, datata dall'autore al 1930 e certo degli iniziali anni Trenta<sup>7</sup>, come provano contemporanee *Aeropitture* in cui, del tutto fuori dall'imperante retorica aviatoria dei marinettiani, la superficie è solcata da sfere e da traccianti traiettorie in una spazialità dilatata, seppure ovviamente illusiva, di qua e di là del diaframma del quadro. L'inserito tridimensionale nell'ambiente è attivizzante e avvia la ricerca di un dinamismo effettivo, non solo descritto e virtuale, come invece nella tradizione futurista, anche maggiore, salvo il caso (in ambito plastico, non di applicazione scenografica) del Depero del manifesto della *Ricostruzione futurista dell'universo*, che conterà quale precedente pionieristico anche per il Munari delle *Macchine aritmiche* cinetiche dell'immediato secondo dopoguerra.

Per la sua determinatezza fenomenica immune dalla sospensione idealistica e dalla chiusa autoriflessività dei risultati degli astrattisti italiani di quel decennio, la *Macchina aerea* è frutto veramente precoce ed esemplare. Come subito le *Macchine inutili*, delle quali in sostanza la *Macchina aerea* è il capostipite, con accentuate valenze fantastiche

---

<sup>5</sup> Cfr.: AA.VV., *Cesare Andreoni e il Futurismo a Milano tra le due guerre* (a cura del'Archivio Cesare Andreoni), catalogo della mostra, Palazzo Reale, Milano 1993 (Bolis, Bergamo).

<sup>6</sup> Cfr.: A. Tanchis, *Bruno Munari*, cit., p. 11; AA.VV., *Cesare Andreoni*, cit., p. 98 e il saggio di G. Anzani in questo catalogo.

<sup>7</sup> L'opera è perduta. Ne esiste una ricostruzione edita da Danese, Milano, nel 1971.

e nuova flessibilità, anche semantica, per le componenti inventive e ludiche, in seguito – già negli anni Trenta (*Sensitiva*, costruzione in legno e ferro con elementi oscillanti) e poi più radicalmente negli anni Cinquanta – incardinata in un più esplicito, dichiarato rigorismo strutturale. Che è dominante in due tempere del 1935<sup>8</sup>, in cui la ridiscussione dei canoni linguistici è avviata anche nella pittura. Fin dal titolo – *Anche la cornice* – che esibisce la negazione della separatezza del quadro, risolto tutto nella dinamica delle forme, nel loro dialogo quantitativo e qualitativo, fondato sui meccanismi percettivi, anche di polivalenza-interrelazione di figura e fondo, come avverrà con esclusivismo nei Negativi-Positivi degli anni Cinquanta. Questo anche attraverso il colore, e con evidenti nessi con le sperimentazioni di matrice costruttivista (attiva pure nelle *Macchine inutili*) d'un Albers o di un Moholy-Nagy (guardato anche nelle ricerche sui Fotogrammi, attorno al 1932), che appunto attestano tale momento, precorritore, dell'iter munariano su di una consequenzialità concreta sistematica, inviccinabile ai precedenti prampoliniani, pure, lo si è detto, fondamentali per la nascita dell'astrattismo del nostro autore, come del resto ai paralleli lavori degli astrattisti cosiddetti "lombardi", salvo il divergente caso di Manlio Rho, anch'egli interessato a indagini simili, soprattutto nella direzione di Moholy Nagy<sup>9</sup>.

Che Munari conoscesse quanto Reggiani, Melotti, Licini, Radice e gli altri facevano è ovvio, anche per il fatto che centro di tale "tendenza" era la milanese galleria del Milione<sup>10</sup>. Come è scontato il rapporto con lo scrittore e giornalista Carlo Belli, il cui libro teorico sull'area astratta è probabile sia entrato tra gli impulsi che ebbero a incoraggiare Munari nella nuova direzione<sup>11</sup>, peraltro, come subito si dirà, per lui non esclusiva, né tanto meno, per allora definitiva. Non può oltre tutto, non colpire il fatto che questi dipinti di Munari siano proprio del 1935, l'anno in cui fu edito *Kn* e in cui le posizioni astrattiste ebbero la maggior forza e fortuna (tutte le personali degli astrattisti al Milione si tennero appunto nel 1935, eccetto quella, diciamo così inaugurale, di Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani, nel novembre-dicembre 1934, e quella di silografie di Veronesi – e di Albers – inaugurata il 23 dicembre 1934). Quanto realizzò Munari – in *Senza la cornice* e prima e dopo nelle *Macchine inutili* – è però qualcosa di diverso. Che tuttavia, nella sua autonomia, non può non essere a pieno diritto compreso tra le poche ricerche italiane d'arte astratta degli anni Trenta. Come ebbi a fare fin dal 1969 nella mostra *Aspetti del primo astrattismo italiano 1930-1940* nella Galleria Civica d'arte moderna di Monza (mentre Munari non era contemplato nella retrospettiva storica dall'identico titolo allestita da Nello Ponente nella Biennale di Venezia del 1966, dove l'artista milanese era presentato, con l'introduzione di Menna, in un'altra sala, con opere solo di quell'anno, dei *Polariscop*); e poi nelle rassegne *Gli anni Trenta* nel 1982 a Milano e *L'Europa dei razionalisti* nel 1989 a Como (nella quale inclusi, con Munari, anche Prampolini,

---

<sup>8</sup> Le due tempere sono su legno ed entrambe di collocazione ignota. Una, già di proprietà di Gianni Monnet, Lugano, è quadrata, con una scansione strutturale più determinata (cfr. riproduzione in B. Munari, *Codice ovvio*, a cura di P. Fossati, Einaudi, Torino 1971, p.10; dell'opera esiste una versione in misura minore – cm 26,7 x 26,6, ad olio su carta, in coll. priv. a Como; cfr. riproduzione in *L'Europa dei razionalisti*, a cura di L. Caramel, catalogo della mostra, Pinacoteca di Palazzo Volpi, Como, 1989 (Electa, Milano) p.39. L'altra è invece rettangolare, con la base lunga più del doppio dell'altezza e con una composizione più complessa (cfr. riproduzione in A. Tanchis, Bruno Munari, cit. p.20)

<sup>9</sup> Cfr. L. Caramel, *Manlio Rho. Catalogo generale*, Electa, Milano 1990

<sup>10</sup> Superflua, ma interessante, in relazione alla marginalità di Munari nei confronti delle esperienze che al Milione avevano la sede, la testimonianza di Carlo Belli, nella *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, Scheiwiller, Milano 1978 p. 28; "Per dare un tocco di completezza al 'clima' in cui si svolgevano i fatti che sto narrando, si potrà aggiungere che attorno al 'Milione' circolavano in quegli anni, 1928-1938, pur senza sentirsene impegnati, figure come Nizzoli e Munari, dotati di fine intelligenza, forniti di un gusto prevalentemente grafico, di tipo artigianale post-cubista, i quali portarono nell'arte della vetrina, della tipografia – come Dradi e Rossi di 'Campo Grafico' -, nei manifesti, nella impaginazione, nelle forme di oggetti comuni, e così via, nuove tipologie, anticipando quella caratteristica attività professionale, che qualche anno dopo apparirà anche in Italia con il nome di industrial design, attinta, in un certo modo al Bauhaus".

<sup>11</sup> I rapporti diretti con Belli furono ad ogni modo certo episodici e superficiali. Munari era estraneo alle frequentazioni preferite dallo scrittore, anche in ciò molto caratterizzato ed esclusivo. Non era tra i pittori della sua "equipe", come Belli stesso definiva il gruppo degli artisti a lui più vicini (cfr. la *Lettera* cit. nella nota precedente, p.16), tra i quali spiccavano Melotti, Soldati e Licini. Per le scelte di Belli e per le sue teorie, incompatibili con la poetica e con il lavoro di Munari, che da *Kn* non poté trarre che un incoraggiamento generico, contro lo strapotere del fronte figurativo postnovecentista, cfr. L. Caramel, *Carlo Belli e gli astrattisti italiani degli anni Trenta*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, Electa, Milano 1991, p.69-98

riconoscendogli la priorità che effettivamente ebbe anche in quest'ambito, ed altri futuristi) nonché nella vasta sintesi dell'*Arte d'avanguardia in Italia* proposta con Crispolti nel 1990 nei musei di Kassel e Valencia<sup>12</sup>.

Mi si scusi la sgradevolezza dell'autocitazione, giustificata (spero) dalla volontà di ribadire quanto con scarsa fortuna<sup>13</sup> esplicitamente affermavo in occasione della mostra di *Gli anni Trenta*, a spiegazione dell'inserimento, appunto, di Munari tra gli "astrattisti". Che cioè le ricerche astratte coagulatesi tra il 1934 e il 1935 attorno al Milione "non sorsero dal nulla, ma anzi si nutrono, tra l'altro, di quanto di più avanzato s'era svolto in Italia negli anni immediatamente precedenti: quindi anche delle esperienze del cosiddetto secondo futurismo, le relazioni con il quale, oltre tutto, sono talvolta esplicite e controllabili: come in Munari, qui 'recuperato', andando oltre le mappe scontate dell'astrazione negli anni Trenta che lo escludono, a dispetto del rilevante interesse dei suoi lavori del tempo, che non si vede come possano essere chiamati se non appunto 'astratti'<sup>14</sup>."

Certo, lo si è appena ricordato, la "scelta astratta" non fu per Munari esclusiva. Ma è condizione condivisa da tutti, o quasi, gli altri artisti che si collocarono su quel fronte. Cosa dire, per citare il caso limite, di un Fontana? Diversamente però da un Fontana, Munari non solo realizza opere di un rigore estremo, ma è attivo su di un piano unicamente formale, derivando le sue forme da investigazioni analitico-percettive, che sottostanno poi alle stesse *Macchine inutili*, appunto per questo non confondibili con quelle di Calder, contemporanee e certo per altri aspetti affini, o complementari. E intendo riferirmi a quelle *Macchine* che, come già la *Macchina aerea* del 1930, portano le interrelazioni cromatico-formali fuori dallo spazio illusivo della superficie, direttamente nello spazio ambientale, fenomenico (non, limitatamente, dalle due alle tre dimensioni, entro registri problematici che, nella sostanza, non sono già più di Munari fin da quegli anni lontani)<sup>15</sup>. Non, invece, ad altre *Macchine*, eseguite attorno al 1933, in cui si possono ravvisare preoccupazioni significanti di altro tipo, come, macroscopicamente, in quella (perduta, ma che riproduciamo in queste pagine) costituita da due aste alte e sottili convergenti verso la parte superiore, a reggere un curioso ovale, al cui interno è collocata una piccola asta, che fuoriesce, forandola, dalla forma concava e nella parte inferiore sono inserite delle sfere minute, mentre un'altra asta svetta dalla base concludendosi con una sfera più grande all'altezza del corpo superiore, su cui si staglia. Questo lavoro rivela sorprendenti analogie con una scultura coeva di Max Bill, pur essa una vera "macchina inutile"<sup>16</sup>, e attesta valenze di matrice dadaistico-surrealista. Vien da pensare ad una prefigurazione di antenne satellitari, o ad un extraterrestre meccanico: a qualcosa, in ogni caso, d'una realtà altra, fantastica, ermeticamente allusiva. Sulla linea di una componente appunto surrealisticheggiante, e prima dadaisteggiate, e, ancora, neometafisicheggiante di cui partecipa Munari, dai dipinti futuristi influenzati da Prampolini, prima e subito dopo il 1930, ai numerosi disegni fantasiosamente analogici e metamorfici, lungo gli anni Trenta<sup>17</sup>, costruiti attraverso incastri e giochi di forme concavo-convexe e giustapposizioni iconiche e incongrue, in uno spazio talora fluido, prossimo a quello delle *Macchine* tridimensionali, ma, nella bidimensionalità del foglio, carico di sfuggenti suggestioni immaginarie.

Tale complessità di accenti è in sintonia con quanto avveniva in Italia, nell'aerea soprattutto tardo futurista (ma non solo si pensi a Melotti) e, più latamente, in Europa. Il raggruppamento più importante, anche quantitativamente, di artisti astratti, "Abstraction-

---

<sup>12</sup> La mostra presso il Museum Fridericianum di Kassel (gennaio-marzo) era intitolata *Italiens Moderne. Futurismus und Rationalismus*; quella all'IVAM-Centre Julio Gonzales di Valencia (aprile-giugno) *Vanguardia Italiana de entreguerras. Futurismo y Racionalismo*. Le mostre di Milano e Como furono allestite, rispettivamente, nelle tre sedi di Palazzo Reale, della Galleria del Sagrato e dell'ex Arengario e nelle sale di Palazzo Volpi e della ex Chiesa di S. Francesco.

<sup>13</sup> Non esclusiva, peraltro, almeno sul versante degli studi sul Futurismo e in particolare di Munari (cfr. ad esempio: E. Crispolti, *Il caso Munari*, in NAC, n. 25, 15 novembre 1969; A. Tanchis, *Bruno Munari*, cit., p.25)

<sup>14</sup> L. Caramel, *Gli astratti. Tra idea e prassi*, in *Gli anni Trenta. Arte e Cultura in Italia*, catalogo della mostra, Milano 1982 (Mazzotta, Milano), p. 155

<sup>15</sup> Cfr. riproduzioni in B. Munari, *Codice ovvio*, cit., p. 11 3 A. Tanchis, *Bruno Munari*, pp. 17,27

<sup>16</sup> E' la *Scultura in due parti* del 1934 (riproduzione in A. C. Quintavalle (a cura di), *Max Bill*, catalogo della mostra, Università di Parma – Centro Studi della Comunicazione, Parma 1977, ill. 33; E. Huttinger, *Max Bill*, abc Edition, Zurich 1978, p. 55

<sup>17</sup> Cfr. qualche riproduzione in A. Tanchis, *Bruno Munari*, cit., pp. 15, 15, 18, 19.

Création”, è esemplare per questi contatti tra tendenze che gli schematismi scolastici vorrebbero inconciliabili. In esso convivono agevolmente Mondrian con Arp, Séligman con Vantongerloo, Schwitters con Héliou, la Heworth con Vordemberge-Gildewart, per fare qualche esempio. Apertura problematica in Munari sostanziale, di cui si deve tener conto nella valutazione delle sue stesse opere astratto-geometriche, per le quali sono inutilizzabili criteri puristi o solo di stile (e in tal senso torna veritiera la difformità del suo astrattismo, pure proprio di *Anche la cornice*, da molto dell'astrattismo degli autori del Milione, segnati, tra l'altro, da una qual sospensione idealistica). Si tratta, ad ogni modo, per Munari, va sottolineato, di comprensivo sincretismo, motivato dal disinteresse per scelte solo linguistico-formali e finalizzato ad una un'unità su quelle non appiattite. Unità che è prima di tutto, fin da allora, di metodo. Tanto che, se si superano, i parametri formalistici, si può senza difficoltà constatare la stretta parentela di opere pur dissimili, quali la *Tempera su carta* del 1932 qui riprodotta, i quadri *Anche la cornice*, le *Macchine inutili*, i fotogrammi e i fotomontaggi fotografici, nonché alcuni dei disegni più surrealisteggianti sopra citati. Sempre, in tutte quelle differenti espressioni, c'è l'intenzionalità di dar concretezza al divenire del fenomeno, nel suo congenito, costitutivo dinamismo. Obiettivo prioritario affrontato peraltro con ordine sistematico, per giungere alla sintesi attraverso procedimenti analitici razionali, e perciò sistematici, ma anche intuitivi, e quindi elastici.

Da questa interpretazione deriva quanto Munari ha realizzato nel dopoguerra, con fertile maturità, in un impegno pluridirezionato, polo di riferimento per coloro che intendevano porsi su posizioni di rinnovamento, e non solo nella pittura e nella scultura: che Munari tuttavia non accantona, ma trasforma in campo di sperimentazione visuale, con esiti – ecco la sua grandezza – di immagine. E mi riferisco prima di tutto, ancora, ai *Negativi-Positivi*, del tempo del M.A.C., il Movimento Arte Concreta di cui Munari è stato tra i promotori, nel 1948, e di cui, con Gianni Monnet, sarà sempre l'esponente più attivo e propositivo<sup>18</sup>. In quei dipinti, a partire dal 1951, l'artista risolve con inedita perentorietà in una figurazione astratta nitida e concisa, nelle forme come nei colori, l'aspirazione a rendere tangibile nei suoi sottili meccanismi il processo della visione, nella virtualità aperta di un fare che presuppone, per il suo pieno realizzarsi, il momento della ricezione. Inevitabile la dissoluzione d'ogni equilibrio affidato solo all'organizzazione delle strutture e delle campiture cromatiche. E parimenti infrequentabile ogni suggestione araldica. Contrariamente a quanto avveniva invece in gran parte dell'astrattismo geometrico del tempo, anche nell'ambito del M.A.C., che sviluppava, con aggiustamenti per lo più epidermici, quale la sostituzione dei colori tonali con quelli timbrici, una tradizione largamente dissodata, per forza di cose affievolitasi nella riproposizione con varianti del già detto.

Nei *Negativi-Positivi* figura e fondo sono integralmente coinvolti, animando all'interno dell'immagine, con effetti di mobilità che derivano dall'analisi della superficie dipinta quale campo percettivo. Con riferimento quindi, di nuovo alle posizioni di Albers, ormai, tuttavia, solo un punto di partenza, peraltro significativo, come, in differente direzione, fu per un Dorazio quello di Severini, Magnelli o Braque. Nei *Negativi-Positivi*, come evidenzia lo stesso autore, “ogni forma che compone l'opera sembra che si sposti, che avanzi e vada indietro nello spazio ottico percettivo dello spettatore, creando una dinamica cromatica, una instabilità ottica secondo come lo spettatore prende in considerazione ogni forma”<sup>19</sup>. Con esiti, lo sottolinea di nuovo Munari in quel medesimo testo-didascalia, poi, negli anni Sessanta, definiti col termine di *optical art*. E si riferisce, l'artista, a un futuro che lo vedrà di nuovo protagonista, ma anche appunto precursore. Fuori tuttavia, qui come in seguito nell'*Arte programmata*, della meccanica spettacolare cui finirà col ridursi, negli Stati Uniti d'America soprattutto, quella

---

<sup>18</sup> Munari sarà tra l'altro, con Monnet, il maggiore propugnatore, e responsabile, della svolta che progressivamente si afferma nel M.A.C. verso l'“arte totale”, l'“integrazione delle arti”, con sempre maggiore interesse per l'arte applicata, il design e l'architettura. Tali nuovi indirizzi, attivi dall'inizio del 1952 (ma probabilmente presenti fin dall'inizio del movimento) si accentuano dalla fine di quel medesimo anno, quando l'influenza di Soldati, incline piuttosto al privilegiamento della pittura, va scemando per l'aggravarsi della malattia che aveva colpito l'artista, e si assiste all'affermarsi definitivo dell'impostazione, appunto, di Monnet e Munari, che dal 1953 è nominato presidente in sostituzione di Soldati, morto il 27 agosto. Su questi aspetti e in genere sull'intera vicenda del M.A.C. cfr. L. Caramel, *MAC. Movimento Arte Concreta*, Electa, Milano 1984; Id., *MAC*, COMIT, Milano, 1995 (in corso di stampa).

<sup>19</sup> B. Munari, *Codice ovvio*, cit., p.48

tendenza, in cui prevarrà non il coinvolgimento attivo e determinante del fruitore, ma la sua subordinazione passiva. Che è proprio il contrario di quanto vuole Munari.

Finalità analoghe hanno altre creazioni dell'artista, pur al di là degli statuti "antichi" della pittura, da lui negli anni Cinquanta-Sessanta sempre meno utilizzati. Così, oltre che nelle Macchine inutili, riprese ricorrendo a materie plastiche colorate trasparenti, nelle *Proiezioni a luca polarizzata* (dal 1952), nei *Libri illeggibili* (dal 1949) e poi, ad esempio, in *Flexy* (1968) dove il sogno dell'"arte per tutti", "di tutti", che è anche di Munari, vien risolto senza rinunciare al valore della formatività (che è altra cosa dalla creatività, sempre, questa, di tutti, per natura oltre che per cultura), che per il nostro autore si identifica con il progetto, elaborato dal singolo (ma anche da un'equipe), non, secondo mitologie romantiche, da "tutti", ma "per tutti". In funzione d'una fruibilità che sia la più larga possibile, in termini qualitativi prima che quantitativi (e assolutamente non solo quantitativi), giacché l'opera in cui il progetto munariano si risolve si realizza compiutamente nella sua mobilità, temporalità, fenomenicità appunto, e unicamente, nella fruizione.

Su di un registro attuale, in chiave di comunicazione, trova in tal modo corpo la dimensione totalizzante di Munari cui ci riferivamo sin dall'inizio. Che non è quindi una mera condizione motivazionale, né solo una tensione morale. Né tantomeno la temperie di coinvolgimento estetico-emotivo della vita nell'arte, e viceversa, di ascendenza decadentistica, professata dal futurismo marinettiano di cui Munari è debitore anche da questo punto di vista, ma attraverso la determinatezza formativa di un Balla e continuatori, con radici piuttosto Art Nouveau e poi Decò, divenute altro attraverso il modello Bauhaus, per Munari risolutorio. Sempre, tuttavia, anche qui, con accenti di non adeguamento critico, per il cambiamento della situazione storica e culturale, che aveva consentito di verificare limiti e impossibilità della pratica della scuola di Gropius; ma anche, direi preminentemente, per l'indole poetica di Munari. Che utilizza la tecnica e la tecnologia, che si ispira alla scienza, ma strumentalmente. Anche quando la meta e l'oggetto d'uso, mai riduttivamente funzionale, ché la funzionalità cui Munari tende è ampiamente comprensiva, totalizzante, ancora una volta, non circoscritta a bisogni d'ordine fisico, materiale. Ma soprattutto nei prodotti liberi da necessità pratiche d'uso, in quelle che duchampianamente potrebbero esser chiamate "*macchine-celibì*": perché estranee ad una fertilità primaria, necessaria. E siamo qui nel vasto campo delle "macchine inutili" (inutili appunto nell'accezione economica), da Munari teorizzato nel *Manifesto del macchinismo*, redatto nel 1938 e non a caso stampato in "Arte Concreta" (nel n. 10, del 15 dicembre 1952), il bollettino del M.A.C.. In esso l'autore muove dal moltiplicarsi ("quasi come gli insetti più prolifici") delle macchine nel mondo d'oggi, col rischio di trasformare gli uomini nei "loro piccoli schiavi": "pericolo" dal quale "gli artisti sono i soli che possono salvare l'umanità", interessandosi delle macchine, comprendendone la natura, l'anatomia, il linguaggio, per – ecco il punto – "distrarle facendole funzionare in modo irregolare". E pare la premonizione delle *Macchine aritmiche*, da Munari effettivamente realizzate dal 1945, mentre la conclusione del manifesto è in linea con la diffusa utilizzazione da parte di Munari della macchina per fini artistici: "gli artisti devono [...] creare delle opere d'arte con le stesse macchine, con i loro mezzi [...]. Forme, colori, movimenti rumori del mondo meccanico non più visti dal di fuori e rifatti a freddo, ma composti armonicamente. La macchina di oggi è un mostro! La macchina deve diventare un'opera d'arte!".

Da un canto, quindi, "la macchina celibe", anche di intonazione dichiaratamente umoristica, come quelle disegnate negli anni Trenta e pubblicate nel 1942 con vena paradossale (*Motore a lucertola per tartarughe stanche, Agitatori di coda per cani pigri...*, con la divertente soggezione di ruote dentate e pulegge a "necessità improbabili")<sup>20</sup>. Dall'altro il riconoscimento delle possibilità artistiche della macchina. Ed è su questo versante che si esplica la particolare, ma intensa attività del Munari designer (il cui esame in questo volume è affidato al suo maggiore esperto, Marco Meneguzzo), che non è una realtà separata, ma un momento della totalità dell'artista, da accostare sì nella sua specificità, ma non in termini di separatezza. Come l'attività dei laboratori per bambini, che meriterebbero un'analisi che la presente occasione non consente.

Necessario invece, o almeno utile, credo sia, in chiusura, soffermarsi su una questione nodale per il giudizio sul lavoro di Munari. Che è quella della sostanza dell'opera come singolarità nel concerto della ribadita, preminente totalità dell'impegno dell'autore, che

---

<sup>20</sup> Cfr. riproduzione in B. Munari, *Codice ovvio*, cit., pp. 15, 17.

parrebbe persino vanificare, talora, la consistenza delle parti nei confronti del tutto, del prodotto a favore della funzione. Indubbiamente il flusso continuo dell'inventività munariana, l'affidarsi di molti suoi interventi all'effimero transeunte di un momento particolare, l'ironia come "invito ad andare oltre, ad ignorare l'ipotesi di un risultato finale"<sup>21</sup>, la fragilità e la deperibilità medesima di gran parte dei suoi lavori, ma primariamente l'esibita sua insofferenza per l'autosufficienza dell'opera, su cui si fondano l'abborrita creazione di "modelli da imitare", la "museificazione", il "divismo dell'autore"<sup>22</sup>, portati dell'"aura" che circonda il manufatto artistico, intaccano dichiaratamente la fiducia nell'"oggetto d'arte", così come è per convenzione secolare definito nella cultura occidentale. Non però – è questo il punto da tener ben presente – *tout court* il credito dell'opera. Che per Munari ha un significato, un suo valore, seppure nella dialettica – per lui costitutiva, come s'è visto – con la fase di ricezione attiva dell'utente, e ancora, sempre, pregiudizialmente al di fuori di quegli attributi di durata, di eccellenza materica, di carisma testimoniale ed espressivo, del singolo come dell'epoca, che dell'opera d'arte sono attributi storici, connotativi, non denotativi. Prova di ciò è l'importanza che ha in Munari – e anche di ciò che si è detto – il momento formativo, polo indispensabile, non eludibile dell'artisticità, dalla cui radicalizzazione deriva – in un certo senso paradossalmente – buona parte dei caratteri che contribuiscono a far mettere in dubbio la fiducia dell'autore nel risultato concreto, appunto sfuggente l'ancoraggio a qualsivoglia solidità e persistenza che la flagranza della fattualità (e della fruizione dei suoi prodotti) travalichi. Né è da trascurare la predilizione per la regola, l'ordine, i "canoni" armonici addirittura, e persino per una "bellezza" di inclinazione classica che costituisce, e attesta, una scelta di campo precisa, seppure in termini inusuali, e non di rado spiazzanti, conseguenza, prima di tutto, del rifiuto di presupposti a priori, assoluti, ossia sciolti da quella compromissione con il momento risolutorio dell'esecuzione e quindi con le tecniche e i materiali, nonché con la destinazione e i destinatari che è di Munari, della "totalità" del suo pensare e fare arte.

---

<sup>21</sup> Cfr. A. Tanchis, *L'arte anomala*, cit., p. 41

<sup>22</sup> Cfr. B. Munari, *Fantasia*, Laterza, Bari 1977, p. 144