

Catalogo mostra Bruno Munari, Palazzo Reale, Electa, Milano, 1986

BRUNO MUNARI. LABIRINTO DI VETRO di Marco Meneguzzo

Il metodo della leggerezza non è la leggerezza. Dove, parlando di Bruno Munari, si è quasi sempre parlato in sede critica di questa e non di quello, come se il raggiungimento e soprattutto il mantenimento di una perfetta ingenuità di fronte alle cose non fosse il risultato di una disciplina ferrea, innata forse in Munari, ma sempre comunque rigorosa.

Il metodo, nella cultura occidentale, ha come premessa il dubbio, che sgretola il mito di ogni modello di conoscenza precedente, e ha nel dubbio la base dichiarata su cui costruire un nuovo modello: ma appena questa *pars construens* ha preso il posto della confutazione del sistema precedente, il dubbio diviene a sua volta mito e perde la sua connotazione di cinetismo intellettuale per diventare dogma (Munari avrebbe detto: “ma chi dubita del dubbio?”). Munari non subisce questa sclerosi concettuale. Il suo è il metodo del dubbio permanente, e che poi questo atteggiamento diventi regola è inevitabile: rimane però norma propositiva, propulsiva e non assioma. Da questo atteggiamento di fronte al reale (il referente è sempre la realtà, anche quando Munari, con l'arte concreta, non si riferisce a una realtà naturale, ma mentale) gli deriva quell'apparente disinvoltura nella creazione e nell'abbandono di questa allorquando rischierebbe di costringerlo a una ricerca univoca: come se la coerenza fosse appannaggio di un approccio soltanto deduttivo alle cose, e non anche induttivo, si è sempre rimproverato a Munari una specie di viaggio sulla superficie delle cose e dei problemi, di contro alla ricerca seria “in profondità”. Ma l'esempio di Munari è nell'attività di tutta una vita: per questo è così difficile astrarne momenti, tentare suddivisioni, dividere periodi.

Ogni singolo aspetto della sua attività, delle sue idee, dei suoi progetti e delle sue realizzazioni, a voler assumere come propria quell'indagine critica che privilegia come sola possibilità di ricerca quella monotona (in senso etimologico) e verticale, trova riscontri di contemporaneità in altri artisti del nostro secolo ma, aldilà delle giuste precisazioni concettuali, programmatiche e cronologiche (che riservano comunque delle sorprese non indifferenti), è il senso globale e sincronico della poliedricità realizzativa e ideativa munariana a dover essere l'oggetto di un'analisi critica che voglia essere davvero tale.

Poliedricità ideativa che ha alla base un'essenziale unità di metodo, quale si riscontra come problema fondativo dell'arte contemporanea in figure che, dal punto di vista delle loro realizzazioni, non hanno alcuna analogia formale con Munari. Ragione ulteriore per cercarvi analogie mentali, progettuali – intese nel senso più vasto del termine, anche come progettazione della vita stessa – e concettuali: mi viene in mente Marcel Duchamp. Figura già accostata a Munari da altri critici, ma comunque mai citata da Munari, perché oggettualmente – e non oggettivamente – agli antipodi. Eppure il problema di questo secolo è la coniugazione, in positivo o in negativo, di arte e vita, che sia l'uno che l'altro hanno perseguito. Assieme a molti altri, si dirà, e allora perché proprio Duchamp per l'analisi di Munari, e non Klee, o Marinetti, o Gropius, che, questi sì, hanno oggettivamente a che fare con l'opera di Munari. Perché alla base della vita di Munari e di Duchamp sta un guardare alle cose, l'identificazione di una realtà fatta di oggetti che non aspettano altro che di esser manipolati. Oggetti che per Duchamp diventano oggetti e pretesti linguistici, la cui manipolazione cioè è puramente mentale e concettuale, sino alla loro riduzione a puro linguaggio; per Munari invece l'oggetto è duttile, ma oppone comunque al manipolatore una resistenza dettata dalle sue qualità intrinseche. I poli della questione sono dunque il reale come sistema linguistico o il reale come sistema di molteplici relazioni oggettuali; il punto comune è la rivelazione di questi sistemi attraverso lo spiazzamento. Che è linguistico nel caso di Duchamp (ma ormai l'artista francese, nel nostro caso, non risulta che il termine di confronto di un'altra globalità, di un altro modello possibile), mentre è spiazzamento “d'uso” nell'opera di Munari. Da un lato, dunque, si ha la cancellazione dell'oggetto stesso in favore della sua nominazione, dall'altra un'evidenziazione delle possibilità dell'oggetto, a partire dall'oggetto stesso e non dalla sua definizione linguistica. Immergersi nelle cose, e non nei segni, sembra essere una delle costanti di Munari (un indizio: i

titoli che l'artista milanese dà alle sue opere sono ironici e divertiti, oltre che divertenti, ma non sono assolutamente determinanti per la fruizione del lavoro), che gli ha permesso un'attività di “costruzione”, più ancora che di decodificazione.

Lo spiazzamento come regola, e al contempo la fiducia nella possibilità di arricchire la realtà di interpretazioni muove Munari sin dall'inizio della sua attività dichiaratamente pubblica.

Dall'età di vent'anni, a partire dal 1926-27 è tra i futuristi: quella seconda ondata meno dirompente di quella degli anni boccioniani, che deve vedersela sia col monumentalismo da ritorno all'ordine, sia, e forse di più, con uno *status* interno che ai più dotati – Prampolini, lo stesso Marinetti, Depero, oltre al giovanissimo Munari – appare sempre più logoro a ogni uscita di manifesto¹, sempre più accademico a ogni mostra o manifestazione “rivoluzionaria”.

Era prevalso il versante più “meccanico” di quell'ansia di movimento e di velocità che percorreva il gruppo: l'aeropittura, anche quella dei più intelligenti – Dottori in testa – era la versione più riduttiva che si potesse immaginare di quel romantico futuro che né Boccioni, né Sant'Elia erano riusciti a vedere. Il movimento era ridotto a velocità, questa a velocità meccanica, e la sua rappresentazione era demandata alle macchine veloci, in quegli anni – attorno al Trenta – all'aeroplano, orgoglio, tra l'altro, del regime. La riduzione concettuale era completa. Munari è tra loro, ma in posizione decentrata (dire critica sarebbe un errore: la reale posizione dell'artista milanese non emerge mai da dichiarazioni polemiche, sempre invece dall'atteggiamento e dalle opere): il monumentalismo novecentesco gli è ostico, sia per una generale idea di eternità granitica, che per l'idea di arte come mito, che ancora per un concetto aulico e sprezzante, ostentatamente aristocratico dell'arte, mentre il futurismo degli anni Trenta non solo è l'erede di quel salutare scossone degli anni Dieci, ma è anche l'unico gruppo che non fa quasi distinzione tra l'arte e la sua applicazione nella vita quotidiana, istituendo un filo continuo tra creazione e produzione. Eppure Munari spiazza tutti, anche i suoi compagni occasionali di strada, nel 1933 quando espone alla Galleria Pesaro di Milano le prime *Macchine*, subito definite da lui stesso *Macchine inutili*². Evidente, sino a cancellare ogni altro elemento, l'intenzione ironica e antiretorica dell'opera e dell'operazione, contro la pretesa solidità sempiterna dell'arte, quella vera. Ma Munari non è mai “contro” qualcosa, lascia che sia la forza sottile che emanano un'azione e un oggetto a indurre il ragionamento, il confronto e l'abbandono di un preconetto errato da parte di chi guarda (di chi è curioso, potrebbe dire lui): così le *Macchine inutili*, “autorimessa dello spirito”, come si scrisse nel 1934³, non posseggono, perché non vogliono possederla, la ferocia ironica e sensuale degli ingranaggi di Picabia, e neppure la forte impronta simbolica e ideologica di certe costruzioni di dadaisti berlinesi, sono semplicemente delle scosse gentili per un futuro possibile, non l'analisi spietata del presente.

In questo essendo Munari assolutamente “moderno”, fiducioso cioè nella possibilità di comprendere, in una razionalità poetica aggiungo questo obiettivo perché il termine “razionalità” non venga confuso *tout court* con la logica codificata – libera da pregiudizi, o dove questi possano essere facilmente rintuzzati dall'evidenza della migliore soluzione proposta. Utopia della buona forma, che ha caratterizzato la parte “costruttiva” dell'arte di questo secolo, e di cui Munari è uno degli alfieri più convinti, come dimostra anche la sua evoluzione nel secondo dopoguerra. Tornando alle *Macchine inutili*, sia quelle da terra che quelle sospese, a movimento d'aria dimenticando per un attimo il versante ironico, resta da analizzare la componente spiazzante e interessante: l'idea di costruzione inutile, fine a se stessa da un lato, l'eccitazione di quella che definirei una “memoria futura” dall'altro (singolare, a questo proposito, l'analogia operativa con le *Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*, eseguite a partire dal 1956). Se la macchina è, o era, negli anni Trenta, l'idea di progresso, e questo è legato al concetto di utilità e velocità, ecco che Munari contrappone a questi concetti non il concetto di entropia o di stasi, ma un'idea omeopatica decisamente più sottile di progetto di progresso a partire dalla consapevolezza operativa della realtà in cui si vive: una macchina allora, un manufatto perfettamente inserito nell'ambiente, tanto da trovarvi il proprio motore – l'aria – e da modificarne la percezione attraverso l'ombra sempre variante della macchina. D'altra parte, si tratta anche di macchine per l'eccitazione della fantasia, macchine che aspettano un ruolo e una funzione, oggetti che riveleranno la loro arcana utilità, quello che probabilmente non è il

loro “funzionamento simbolico”, ma il loro “funzionamento fantastico”⁴. Il problema di uno spazio allargato, di un'esteticità diffusa oltre i limiti codificati dell'arte traspare ancora, sin dagli anni Trenta, in opere astratte, tra cui la più singolare è il dipinto *Anche la cornice* (1935), che distrugge il limite tra opera e mondo, inglobando nell'uno e nell'altro quel territorio di confine che sino ad allora era stata la cornice⁵: già Balla, si dirà, aveva dipinto le cornici di alcuni suoi quadri seguendo l'espressione del quadro stesso, ma Munari programmaticamente tende a sciogliere ogni nodo, a ricomporre ogni frattura e ogni aporia in una totalità senza traumi, così come il suo concetto di realtà lo porta a non privilegiare soltanto il senso della vista, ma a invitare tutti i sensi alla percezione delle cose. La *Tavola tattile* del 1943 ne è un esempio precoce, costituita com'è da un asse di legno ricoperto di vari materiali – feltro, cartavetro, corda, pelliccia, legno levigato – tanto da poter essere “vista” anche da un non vedente⁶... Uscire dallo spazio assegnato all'arte era problema urgente, per gli spiriti più attenti di quegli anni Trenta, tanto che persino l'idea di muralismo magniloquente alla Sironi può essere considerata alla stregua di uno di questi tentativi. L'astrattismo lombardo ne è l'altra faccia, ove alla retorica scenografica – sia detto senza particolare diletto – si oppone il rifiuto eticamente motivato del lavoratore in grande (il piccolo formato delle opere astratte degli anni Trenta, oltre che una necessità, è anche una scelta) e una sorta di eremitaggio nello studio, in attesa di tempi più “moderni”. Ma Munari non accetta questa logica, per una serie di motivi ideologicamente ed emotivamente profondi: al silenzio rigoroso (o che si crede tale) della ricerca pura, termine che per l'astrattismo italiano d'allora coincideva con la solitudine di un approccio per forza monastico alle forme geometriche – se si eccettua il sublime esempio di Licini, di Melotti e di Fontana – Munari oppone la presenza pirotecnica dell'artista, attraverso lo spiazzamento operativo; all'univocità di un'incipiente analisi proto scientifica sui rapporti tra forme astratte, contrappone l'indicazione di un territorio di libertà che allarghi il concetto di artisticità.

Così Munari diviene l'elettrone vagante tra diversi nuclei fondamentalmente chiusi e refrattari a ogni contaminazione, disposti a far quadrato su posizioni tattiche e particolari, sordi invece a una rimessa in questione globale dei concetti. Tra i futuristi, Munari è il meno macchinista e il più ironico; tra gli astratti, è il meno disposto – con le eccezioni già dette – a confondere la purezza con la geometria, e il più aperto a manifestazioni e realizzazioni anche narrative, utilizzando tecniche – il *collage* fotografico, ad esempio – e figurazioni manicheisticamente aborrite; tra i designer, che allora si chiamavano ancora cartellonisti, grafici, architetti per l'arte applicata, artigiani, è il difensore inafferrabile di un'idea di oggetto effimero, specchio di un concetto di azione estetica allora difficilmente accettabile, soprattutto in un paese la cui tradizione impedisce ogni atteggiamento *dada*.

Dadaista, in Munari, non sarebbe l'oggetto – benché certi suoi *collages* ricordino da vicino contemporanee esperienze tardo-dadaiste o proto-surrealiste⁷ – ma l'atteggiamento: abbattimento dei confini dell'arte ed esteticità diffusa, possibilità di creatività artistica con mezzi e materiali extra-artistici, ironia e autoironia sono elementi del suo operare che si possono avvicinare alle graffianti esperienze *dada*, ma ancora una volta egli sfugge – ora sì, nel migliore spirito *dada* – alla definizione della non definizione dadaista. Non c'è, in Munari, il versante nichilista, neppure a parole: la sua vocazione “costruttiva”, che assomiglia più agli intenti eccessivi del *Merzbau* di Schwitters che al discorso sulla non-arte e sulla disgregazione di questo concetto. Certo, Munari contribuisce a porre il problema di un'arte che si risolva veramente nella vita – è anzi l'unico, allora, in Italia – grazie al saper guardare e soprattutto al manipolare immagini e oggetti, ma il trapasso, per lui, può e deve essere indolore, uno scivolamento che non necessita di essere propugnato con la violenza ideologica e operativa dei dadaisti (lo stesso per il surrealismo: Munari, che è immune da ogni influenza metafisica, per tutti gli anni Trenta disegna personaggi “alla maniera” dei surrealisti, ma il suo interesse è già in una crescita organica di figure mostruose, eppure possibili, più che in una presa di posizione sui diritti dell'inconscio⁸. Si rammenti poi che in Italia il concetto di surrealismo, e il termine stesso, avevano in quegli anni connotazioni poco chiare, stemperate da un giornalismo d'arte poco incline e poco attento a queste esperienze, per gli stessi motivi per cui *dada* non aveva attecchito).

Così, estraneo di fatto a tutti i gruppi, pur facendone parte, l'artista milanese ha vissuto una cosciente marginalità, cui contribuiva non solo la sostanziale incomprensione della sua posizione da parte degli astrattisti – basti ricordare l'atteggiamento antispiritualista munariano, in tempi di “Kn”⁹ – ma anche una propria autocollocazione *borderline*, di confine indefinibile. È, questo, il risultato paradossale di una volontà d'inclusione, da parte di Munari, e non d'esclusione. L'appartenenza a una tendenza implica la negazione delle altre, a partire dai concetti più vaghi e generali, per scendere sino all'operatività più spicciola: ciò avviene anche, come si è visto, nel gruppo degli astratti, che avrebbe dovuto costituire il vessillo massimo di libertà in quel periodo; ma se per molti la forma astratta era, prima ancora che un punto d'arrivo concettuale, la negazione della possibilità di retorica, di narrazione, di strumentalizzazione cui era soggetta l'arte figurativa, per Munari costituiva al contrario la possibilità di costruire un universo visivo finalmente svincolato da rapporti spaziali chiusi e potenzialmente infinito. Quella volontà d'inclusione di cui si parlava diventa così operativa, a fronte di un contemporaneo sviluppo di un'arte astratta italiana che comunque giocava le sue carte su una narrazione formalmente astratta, ma sostanzialmente sostitutiva della narrazione figurativa (quanti quadri astratti degli anni Trenta, e anche successivi, non sono che versioni aggiornate di paesaggi o di ritratti?): operatività che si concreta nei *Negativi-positivi* del 1950, ma già *in nuce* più di un decennio prima, in questo atteggiamento coerentemente “astratto” – in senso proprio, e non storico del termine – nei confronti dell'opera d'arte.

I *Negativi-positivi* sono la visualizzazione di un'opera concettualmente aperta: il segno, la linea, il colore separano ma non chiudono lo spazio, così come una retta divide lo spazio in due settori infiniti¹⁰. Non è soltanto una questione di geometria, ma di idea dell'arte, della visione e della percezione: non si privilegia un prima su un poi, né un sopra su un sotto, né tantomeno una figura su uno sfondo; il segno che non chiude la forma, pur essendo ben definito, cromaticamente deciso e opposto all'altro campo altrettanto infinito è la dissoluzione iperdecorativa da un lato, e concettuale dall'altro, del tradizionale rapporto gerarchico istituito tra i due piani della composizione: un primo piano con l'evento narrativo, e lo scenario di questo evento, cioè lo sfondo. Punto d'arrivo, si diceva, di una poetica già *in nuce*, poetica che non coinvolge soltanto il problema del fare arte, ma quello più vasto dell'affrontare il reale come un *continuum* senza fratture. *Natura non facit saltus*.

Questa visione tradizionale del quadro e dell'opera d'arte costituisce lo spunto, uno tra i pochi, che spinge Munari a una sorta di polemica che coinvolge addirittura la pittura di Kandinsky (quel periodo tardo del pittore, quale si era potuto vedere alla Galleria del Milione, a Milano, nel 1934), accusato di non rinunciare, neppure lui, al tradizionale rapporto tra figura e sfondo¹¹. È chiaro che l'esempio serve all'artista milanese non tanto per svalutare la pittura di Kandinsky, quanto per affermare che la propria ricerca esula dal campo per così dire “definito” della pittura, per attingere a quello più vago, della percezione e della formulazione di nuovi codici visivi. Diverso sarà invece il rapporto intellettuale e a distanza con l'opera di Klee, ma più per il tentativo di quest'ultimo di creare una pedagogia della visione e della percezione, che non per le sue opere¹²: ancora una volta il concetto munariano di ricerca si avvicina a quello di opera aperta. Del resto, Munari è comunque più affascinato, nel guardare a Klee, da un suggerimento schizzato con rapidi tratti, o da una frase, che non dalla compiutezza – e quindi dalla “conclusione”, dalla finitezza – delle opere maggiori.

Il motivo della sostanziale incomprensione di Munari da parte degli artisti, astratti e no, è da ricercarsi in questo nodo comportamentale e operativo: un atteggiamento ritenuto superficiale nell'affrontare le questioni poste dall'arte (meno superficiale, nel pensare alla figura dell'artista) da un lato, un sottrarsi a questa etichetta, per addentrarsi nel più largo discorso sulla percezione della vita, dall'altro.

Per questo motivo, Munari, di cui però non si vuole fare qui una specie di martire esiliato, poteva trovare maggiore ascolto – e talora rispondenza intellettuale – nell'ambiente della cosiddetta arte applicata, di cui contribuì prima intuitivamente, poi con sempre maggior consapevolezza, a definire il campo d'azione. Definire non è circoscrivere – il problema del *Negativo-positivo* diviene qui una metafora del progetto globale di Munari – perché altrimenti rinnegheremmo quel che si è detto sinora: l'indefinibilità o l'ineffabilità di Munari sta nel non aver posto confini alla propria azione, e di converso nel non porne a nessuna delle discipline che da questa azione vengono toccate.

Posizione ambiziosa, ma inevitabile se lo scopo è annullare il divario tra creatività (non si parla più d'arte) e vita. Il che non è neppure la premonizione di quella frase definitoria del post-moderno per cui "tutto va bene": invece per Munari, ogni disciplina ha le sue regole; l'importante è possedere il metodo per poterle scardinare, rivoltare senza distruggere.

Dalle prime prove destinate alla stampa (copertine di riviste, cartelloni) ai primi libri per bambini del 1945¹³, al progetto vero e proprio per la produzione industriale, avviato alla fine degli anni Cinquanta e attivo a tutt'oggi, il problema di Munari non è quello dell'industrial design in senso stretto. Ne fa fede l'anomalia della sua attività nel corso di questi anni, soprattutto dal secondo dopoguerra, e i ripetuti "scarti" concettuali rispetto a una disciplina di fatto sempre più coercitiva. Infatti, se negli anni eroici – quelli che vanno all'incirca dal 1945 al 1960 – il progetto per l'industria deve trovare ascolto e fiducia presso il produttore, da un quarto di secolo circa la posizione e i ruoli sembrano essersi stabilizzati, in una subordinazione sempre maggiore del progetto prima alle esigenze della produzione, poi – il che è quasi lo stesso – della moda. Ebbene, Munari sfugge ancora una volta a questi pericoli, grazie alla sua personalissima *serendipity*, alla serenità che gli deriva dalle certezze generate dal dubbio metodico.

Così, si batte per l'affermazione di una produzione che sia al contempo estetica e industriale, senza le remore che legano la cosiddetta ricerca pura a un discorso prettamente individuale e aristocratico, ma quando – alle soglie degli anni Sessanta – l'industrial design pare diventare una panacea al solipsismo dell'arte e costituisce l'unico futuro possibile per una società estetica, non abbraccia con l'entusiasmo del neofita (come fecero altri) la nuova disciplina, ma ne inizia una garbata quanto precisa demistificazione.

Il Munari progettista per l'industria nasce forse con la sua prima opera del 1926, ma comincia la sua attività teorica con la fondazione del MAC (Movimento Arte Concreta), nel 1948, assieme a Gillo Dorfles, Gianni Monnet e Atanasio Soldati. Il movimento milanese, velleitario nelle realizzazioni ma acuto nelle intuizioni, produce bollettini e mostre *underground*, alcune affidate alla genialità estrosa di Munari, come quando si parla di disegni di pazzi e di bambini, di carrozzerie di motociclette o si compongono i bollettini in offset, su modulo quadrato ideato da Munari, fino allo straordinario *Arte Concreta 10*, formato di pagine trasparenti e con l'inserimento di ironici "manifesti" di ipotetici movimenti artistici¹⁴.

Sono anni fertili per Munari, per i progetti che si realizzano e per le idee che, grazie a questi, si precisano. I *Libri illeggibili*¹⁵, *l'Ora X*¹⁶, i già citati *Negativi-positivi*, le *Aritmie*¹⁷, le proiezioni a luce polarizzata¹⁸, le fontane e i giochi d'acqua¹⁹, le *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti*²⁰, le *Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*²¹ sono altrettanti segnali per un'idea di progetto che vada oltre gli standard imposti da una progettazione puramente centrata sulla produzione di oggetti economicamente proficui. Il mito della produzione viene minato ancor prima che si traduca in realtà. E questo non perché gli anni Cinquanta sono gli anni fecondi della libertà progettuale, a fronte di una sordità dell'apparato produttivo ai problemi della forma, mentre il successivo decennio vede la produzione ridurre la creatività del designer, piegato alle esigenze economico-produttive, ma perché la progettazione di Munari è strettamente coerente col suo progetto conoscitivo globale, i cui strumenti sono anche qui il metodo, il dubbio, l'ironia e lo spiazzamento. Le dichiarazioni teoriche di Munari sul design ne farebbero quasi un acritico quanto entusiasta utopista, sostenitore della razionale equivalenza tra forma funzionale e forma bella, se non intervenissero nei suoi oggetti realizzati quegli elementi di disturbo che ne impediscono un uso automatico. Le possibilità dei materiali sono portate all'eccesso, se ne ricerca l'eccentricità espressiva rispetto all'uso comunemente accettato; Munari cioè si chiede se la qualità intrinseca di una materia, o l'uso vero di un oggetto non siano nascosti dietro un'apparenza qualitativa e d'uso ormai codificata; egli cioè mira a costruire altri codici accanto a quelli già esistenti, senza sostituire i precedenti, senza dunque proporre nuovi dogmi, ma indicando ulteriori e impensate possibilità.

Concettualmente era già avvenuto al tempo delle *Macchine inutili*; negli anni Cinquanta avviene, ad esempio, con le *Aritmie*, dove il meccanismo di precisione impazzisce in singulti sincopati privi di senso apparente, ma soprattutto avviene a partire dal 1964, quando, con le *Xerografie originali*, lo spiazzamento concettuale e d'uso è completo. Muovendo il foglio mentre la fotocopiatrice è in

funzione si ottengono effetti unici, non ripetibili: il trionfo della riproducibilità è immediatamente ribaltato da un gesto ironico che afferma la possibilità dell'uso abnorme e contrario. Non è sempre così, perché Munari non si contrappone alle cose, ma è flessibile (stiamo scivolando nel racconto Zen): il suo intento è sempre quello di far pensare, e per questo i suoi oggetti prevedono sempre la possibilità della manipolazione e del mutamento: *Flexy*, struttura d'acciaio filiforme, obbliga l'utente a una manipolazione, preludio di una presa di coscienza creativa, ma anche le sue lampade, dalla prima, cubica e smontabile, ricoperta di un foglio di plastica, alla famosissima lampada di maglia; prima d'essere oggetti d'uso sono manifesti pragmatici di un concetto di design che oltre alla semplicità e alla semplificazione della produzione (una lampada di due metri d'altezza viene piegata in una scatola alta due centimetri) cerca la massima semplicità strutturale, quel punto limite di ogni costruzione oltre il quale la struttura non esiste più²². È anche un concetto più organico rispetto al famoso aforisma di Mies "il meno è il più", perché la struttura che Munari cerca è una "struttura continua"²³, simile alle strutture cellulari di crescita, teoricamente illimitate e tanto elastiche nella deformazione da essere quasi irricognoscibili come simili.

Così, fin dagli anni dei *Concavo-convessi* (1947), in cui sembrava troppo evidente l'analogia con le ricerche contemporanee di Max Bill²⁴, l'intento munariano è stato invece quello di ricondurre a sostanziale unità la diversità, riconoscendo nelle forme apparentemente diverse la medesima semplicità di sviluppo, eliminando inoltre il concetto di deformità naturale: gli esperimenti con le reti metalliche, facilmente deformabili ma resistenti alla rottura, la serie di disegni sugli "antenati", basata sulla riconoscibilità del volto umano, le già citate "strutture continue" e probabilmente anche i concetti e gli oggetti che vanno sotto l'etichetta di *Arte programmata* rispondono alla stessa domanda di continuità. In questo modo va letta l'adesione di Munari all'arte cinetica e programmata: quasi uno strumento didattico di vaglio delle possibilità cromatiche e formali all'interno di una sostanziale unità strutturale, e non come ideologica adesione alle ragioni della riproducibilità tecnica o di una malintesa arte tecnologica. Munari non si pone ormai più il problema dell'arte, non ha quindi necessità di affermare questa, sconfessando la precedente. Il movimento e l'eterno mutamento è il problema, e come l'interesse per questo non gli deriva dalla sua adesione al futurismo, ma è vero il contrario, così anche la programmabilità dell'oggetto estetico è conseguenza, e non causa del suo avvallo al movimento.

In questo l'idea di microestetica, avanzata da Max Bense fin dagli anni del suo insegnamento a Ulm, è soltanto tangente alle esperienze munariane.

Scoprire il codice minimo di eccitazione estetica, infatti, per Munari corrisponde praticamente all'individuazione di alcune leggi della percezione che non hanno – si badi bene – soltanto basi di pura logica matematica. La logica di Munari è logica che procede per dimostrazioni "a contrario", non soltanto deduttiva, ma essenzialmente induttiva, come si diceva: le valenze di un oggetto, di una materia, di un'idea o addirittura di una concezione globale del mondo vanno verificate forzandone la concezione comune, giocando sull'imprevedibilità del concetto e dell'uso sino a postulare il contrario della visione usuale.

Contrario che si affianca a questa, rivivificandola e rendendola nuova, perché nuovi sono ora gli occhi che ora la vedono. L'analogia con l'oriente, e soprattutto con la filosofia Zen, tanto sbandierata per quanto riguarda Munari – che è, effettivamente, uno tra i personaggi in cui gli orientali, in particolare i giapponesi, riconoscono maggiori affinità – sta in questo ripensare il reale attraverso un iniziale spiazzamento concettuale. Solo che l'idea Zen appare sostanzialmente contemplativa, mentre l'inevitabile occidentalità anagrafica e culturale di Munari lo porta alla manipolazione del reale, quasi che questo venga posseduto soltanto dopo essere stato usato, e che il solo sguardo, la sola contemplazione non dimostri la comprensione delle infinite possibilità racchiuse in esso.

Di qui gli viene l'ansia e la fiducia in un concetto vasto di educazione, di pedagogia: educazione al progetto della vita, alla maniera del Bauhaus anche, ma senza quell'idea sistematica di scuola. Vedere, saper vedere, per Munari assume allora il senso di un'illuminazione, quasi di un improvviso scatto mentale che scopre l'invisibile. E la bellezza dell'ombrello e del guanto su di un tavolo operatorio non è più metafisica, ma fisica, essendo le cose legate da rapporti ben più sottili di quelli

visibili, e riconoscibili senza dover scendere troppo in profondità, e senza doverle caricare di valenze misteriose. Non è facendo appello al mito che Munari vuol far guardare al mondo: per lui, infatti, la conoscenza mitica, se da un lato istituisce rapporti diversi tra le cose, dall'altro vanifica e cancella una conoscenza del mondo valida, non potendo coesistere due modi antitetici di conoscere. Munari, infine, non vorrebbe neppure che questa capacità di guardare fosse una conquista conquistata a caro prezzo o, meglio, una riconquista dell'ingenuità, secondo i tradizionali, e in parte veri, concetti sull'artista fanciullo. Per far questo, non va trascurata la capacità di ricezione "ingenua" che il bambino possiede, ed è proprio ai bambini in età prescolare o dei primi gradi che Munari si rivolge principalmente, cercando di eccitare tutti i sensi, quando questi ancora non oppongono resistenze di tipo culturale, non soggiacendo a condizionamenti ambientali. Ancora una volta non è la nozione, ma il metodo che va insegnato o, meglio, il suggerimento di un metodo: bisogna scoprire la "rosa nell'insalata", non disegnarla su un foglio²⁵.

Alla fine, la capacità di stupirsi che tutti attribuiscono a Munari e al suo metodo didattico si risolve nel suo contrario: ci si stupisce di un oggetto che rivela altre potenzialità non sospette, ma quando la rivelazione di altre possibilità diventa metodo, l'oggetto diverso non deve più causare stupore. Lo spiazzamento metodico non genera lo straordinario, ma l'ovvio²⁶.

- 1 Nonostante il numero già quasi incalcolabile di manifesti futuristici stilati a partire dal 1909, nel 1932 il gruppo futurista milanese – firmatari Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini, Bot e Munari – pubblica l'ennesimo sulla rivista "Artecrazia" (luglio 1932): alcuni interessanti accenni a "prospettive e plastiche cromatiche" e al riconoscimento dei "colori che vivono in noi nella nostra epoca" fanno pensare a posteriori alle opere astratte di Munari. L'artista, in quegli anni, partecipa a numerose mostre futuriste: nel 1927 e 1929 alla famosa Galleria Pesaro – "Mostra di 33 artisti futuristi"(1929) – nel 1930 è alla Biennale, sempre nel gruppo futurista, l'anno dopo alla I Quadriennale; nel 1933, a Milano, partecipa alla mostra organizzata da Marinetti in omaggio a Boccioni; ancora alla Biennale nelle edizioni del 1934 e del 1936. da quell'anno, i suoi rapporti col futurismo, mai troppo stretti, si diradano sino a scomparire: il mosaico astratto per la VI Triennale di Milano (1936) sancisce praticamente la sua uscita dal gruppo.
- 2 Del 1930 è l'antesignana delle macchine inutili: una *Macchina aerea*, oggi ricostruita su fotografie dell'originale perduto, che appesa a un filo si muoveva con l'aria. Costituita da barrette bianche alla cui estremità era una sfera rossa, può essere considerata a tutti gli effetti una *Macchina inutile*. Di queste, le più note sono quelle sospese, ma ne esistono anche esemplari da terra, la cui forma ricorda quella di macchine funzionanti e funzionali, alcune progettate dallo stesso Munari: singolari analogie si ritrovano tra la *Macchina* del 1933 e un progetto di stazione meteorologica portatile del 1943.
- 3 Cfr. L. Pralavorio, *Delle macchine inutili e di altro*, in "Cronaca Prealpina", 28 maggio 1934. interessante rilevare come la critica, anche quella giornalistica, fosse più attenta agli esperimenti astratti negli anni Trenta che negli anni cinquanta: in quest'ultimo decennio, infatti, la polemica tra figurazione e astrazione aveva assunto toni tanto accesi – complice anche l'ideologia politica che vedeva il realismo sociale come unica via progressista da un lato, e l'ennesimo auspicato ritorno alla tradizione "italiana" dall'altro – da imporre rigidi schieramenti di campo. Ne sono esempio gli articoli di feroce irrisione delle esperienze concretiste del MAC (Movimento Arte Concreta) da parte di critici schierati coi realisti a vario titolo – Raffaele De Grada e Leonardo Borgese sopra tutti – e le ironiche risposte dalle meno autorevoli pagine dei bollettini di "Arte Concreta".
- 4 È stato spesso citato, a proposito delle "macchine" di Munari, il lavoro praticamente contemporaneo di Alexander Calder, ma se da parte dell'artista americano si insiste molto sull'analogia formale tra le proprie forme e quelle della natura e della surrealtà alla Mirò, da parte del milanese l'accento è posto maggiormente sulla qualità ironica di "macchina", di strumento cioè, oltre che di manufatto.
- 5 Si tratta di un piccolo quadro (di cui oggi, 1986, verranno prodotti dieci multipli), in cui è dipinta anche la cornice, secondo una partizione cromatica che segue quella del quadro, ispirato alle esperienze dell'astrattismo neoplastico, filtrato attraverso la Parigi di *Cerle et carré*. Del resto, sia Munari che Soldati che gli altri astrattisti lombardi avevano, nelle loro opere che non fossero impregnate di echi metafisici (compresenti negli stessi anni dell'astrazione più pura), evidenti riferimenti formali ai lavori di Van Doesburg e di Vantongerloo.
- 6 È una stretta tavola che ricorda strumenti sciamanici e oggetti surrealisti: evidente ne è la sensualità tattile, elemento sempre presente nei lavori di Munari, soprattutto in quelli dedicati all'infanzia, età in cui il predominio del "nobile" senso della vista sugli altri non è ancora totalmente affermato.
- 7 Agli inizi degli anni Trenta, Munari si cimenta con il *collage* fotografico, anche pensando a una sua utilizzazione su riviste, i cui personaggi assomigliano a quelli di Max Ernst, nella famosa serie *Une semaine de bonté*: figure tratte da riviste fine secolo, spiazzamenti dovuti a grotteschi fuori scala ecc. Ma la composizione munariana non ha intenzioni così fortemente narrative e letterarie come quella surrealista, e si risolve più sulla superficie della visione.
- 8 Esistono numerosissimi disegni a matita, a china, eseguiti durante gli anni Trenta, che non possono che definirsi superficialmente surrealisti: sono personaggi senza volto, svuotati, con arti mostruosi, dai volti grotteschi che in qualche modo ricordano certe figure di Salvador Dalì. La matrice è però diversa: deriva infatti dalla caricatura – esistono un bel ritratto di Russolo, quasi astratto, e un contemporaneo ritratto di Tullio d'Albisola, disegnati secondo questi canoni surrealisteggianti – e anche certe tecniche grafiche, derivate dai *cadavres exquis*, sono assunte da Munari più per il risultato che per il procedimento vagamente "automatico". Si tratta di una produzione copiosa che prosegue parallela alle altre esperienze (ritenute più valide dallo stesso Munari) per tutto il decennio. Diverso è il caso delle relazioni intellettuali che Munari strinse col lavoro di Arp, a partire dalla seconda metà degli anni Quaranta, e che si può ricollegare anche alla nascita dei *Negativi-positivi*.
- 9 I rapporti di Munari con Carlo Belli erano sporadici, come del resto concettualmente saltuari erano quelli con tutto il gruppo

-
- astrattista milanese: la prima personale di Munari alla galleria astrattista per eccellenza, il Milione, è del 1940, quando il gruppo si è quasi sciolto e un'aura metafisica riempie le tele degli astrattisti, anche dei più rigorosi.
- 10 “L'idea base che genera questi dipinti”, scrive Munari nel 1971, “sta nel fatto che ogni elemento che compone l'opera, ogni forma, ogni parte della superficie, può essere considerata sia in primo piano sia come sfondo. L'effetto che ne risulta, effetto oggi definito col termine OP (Optical Art), fa sì che ogni forma che compone l'opera sembra che si sposti, che avanzi o che vada indietro nello spazio ottico percettivo dello spettatore, creando una dinamica cromatica, una instabilità ottica secondo come lo spettatore prende in considerazione ogni forma”. (in *Codice ovvio*, Torino 1971, p. 48). L'interesse per queste opere e per il concetto sotteso è vasto: il bollettino “Arte Concreta 5” del marzo 1952 è un *Negativo-positivo*; “Art d'aujourd'hui” dedica loro una copertina (gennaio 1952), la rivista statunitense “Interiors” pubblica sulla copertina dell'agosto 1954 un *Concavo-convesso* in rete metallica e un *Negativo-positivo*. Le opere dipinte, intanto, erano state esposte la prima volta nel 1950 alla Galleria dell'Elicottero di Milano. Esse sono anche l'occasione di una polemica a distanza con Victor Vasarely che nell'aprile 1955, in *Notes pour une manifeste*, pubblicato dalla Galleria Denise René di Parigi, fa sue alcune affermazioni di Munari a proposito dei nuovi orientamenti della pittura non figurativa: una precisazione di Munari viene pubblicata in “Domus”, 310, p. 44.
 - 11 Munari afferma più volte, con un certo gusto del paradossale, che la pittura di Kandinsky sarebbe in fondo una pittura verista sotto mentite spoglie, data la rilevanza che viene data ancora al rapporto tra figura e sfondo: ciò non gli impedì di acquistare l'unico quadro venduto nella mostra milanese dell'artista russo, nel 1934.
 - 12 Una bella disanima dei rapporti tra le idee di Munari e la “teoria della forma e della percezione” di Klee, è in A. Tanchis, *L'arte anomala di Bruno Munari*, Bari 1981, pp. 30-50.
 - 13 Sono sette libri, pubblicati da Mondadori nel 1945, ripubblicati in inglese dalla The World Publishing Co. Nel 1957. Sono, se si eccettua il libro *Le Macchine* del 1942, i primi libri per bambini progettati da Munari; continuerà fino a oggi a progettare: *Un fiore con amore e Nella nebbia di Milano* (entrambi nel 1968), *Da lontano era un'isola* (1971), *Cappuccetto verde* (1972), *Rose nell'insalata* (1973), a illustrarne (soprattutto per Einaudi) e a dirigere collane di libri didattici (per Einaudi e per Zanichelli).
 - 14 Del bollettino “Arte Concreta 5” si è già detto (cfr. nota 10); “Arte Concreta 10”, del dicembre 1952, conteneva i manifesti del *Macchinismo*, dell'*Arte totale*, dell'*Arte organica*, del *Disintegrisimo* in cui Munari, secondo le sue parole, non aveva fatto altro che “descrivere quello che normalmente ogni artista faceva quando dipingeva”. Sulla storia del MAC, cfr. P. fossati, *Il Movimento Arte Concreta 1948-1958*, Torino 1980; M. Meneguzzo, *Il MAC (Movimento Arte Concreta)*, Ascoli Piceno 1981; L. Caramel (a cura di), *MAC*, Milano 1984. Esiste anche una ristampa (che però non rispetta i materiali e le carte diverse su cui erano stampati) dei bollettini quadrati di *Arte Concreta*, a cura della Galleria Spriano di Omegna.
 - 15 I *Libri illeggibili*, presentati per la prima volta nel 1948 alla Libreria salto di Milano, sono libri senza parole, formati di carte diverse per materia, colore, dimensioni, talora con pagine tagliate o con pagine cucite, o forate. Costituiscono un'ulteriore dimostrazione della sostanziale sfiducia di Munari per il *logos*, per la parola scritta; l'idea del libro, al contrario, lo ha sempre affascinato, probabilmente per l'idea di sequenza che lo sfogliare le pagine implica: ne fanno fede, ad esempio, i *Prelibri* (1980), “dodici piccoli libri di carta, di cartoncino, di cartone, di legno, di panno spugna, di friselina, di plastica trasparente”, e tutti i libri per bambini già citati (cfr. nota 13).
 - 16 L' *Ora X*, il cui prototipo è del 1945 (oggi nella collezione Danese), è una sveglia modificata: “Al posto delle lancette due semidischi, uno rosso, uno giallo, trasparenti, si muovevano sul quadrante e formavano altre combinazioni di colori sovrapponendosi al semidisco rosso dei secondi”. Nel 1963 Danese ne ha prodotto un multiplo in cinquanta esemplari.
 - 17 Le *Aritmie*, costruite a partire dal 1951, sono oggetti dotati di un cinetismo meccanico (a molla) che produce movimenti irrazionali: “Nelle mie ricerche di aritmia cercai di far agire questa energia che si potrebbe dire casuale, favorendo dei movimenti aritmici per mezzo di parti elastiche o flessibili con pesi che determinano degli squilibri, così da rendere meno regolare il funzionamento di una macchina, specialmente se il suo funzionamento è assolutamente inutile e improduttivo.” (in Bruno Munari, *Codice ovvio*, cit., p. 50)
 - 18 Le proiezioni del 1952-53 “sono opere originali, fatte da operatori visuali. Esse consistono in piccole composizioni fatte direttamente nei normali telaietti nei quali si mettono le diapositive fotografiche, ma non sono fotografie. Invece di usare colori in tubetti come nella pittura, l'operatore usa qui delle materie plastiche colorate trasparenti o materie semitrasparenti e opache. [...] Conseguenza delle proiezioni dirette sono le proiezioni a luce polarizzata ottenute mediante l'uso di filtri polarizzanti. [...] con questa nuova tecnica [...] i colori della composizione cambiano per tutto l'arco cromatico fino ai rispettivi complementari.” (in Bruno Munari, *Codice ovvio*, cit., p. 52).
 - 19 Munari ha progettato numerose fontane, il cui principio fosse dettato dalla qualità dell'acqua, del movimento, dell'aria e del colore: le più note furono quelle del Padiglione alla Biennale veneziana del 1954 e quella molto grande per la Fiera di Milano del 1961 (quest'ultima a cilindri colorati concentrici, mossi alcuni da motori, altri dal vento, altri ancora dall'acqua stessa), entrambe distrutte alla fine della manifestazioni. Rimane, oltre alle fontane “effimere” costruite per numerose mostre dell'artista, una piccola fontana nella casa dell'architetto Ico Parisi a Como.
 - 20 Le *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti*, realizzate a partire dal 1947, sono ironici alfabeti inventati secondo regole strutturali grafiche.
 - 21 Le *Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*, ideate nel 1956, sono fantastiche ricostruzioni a partire da un frammento trovato: “Pensai a queste ricostruzioni non rigorosamente scientifiche ma liberamente suggerite dallo stesso frammento e completate scrupolosamente dalla fantasia, fino a rendere visibile l'intero oggetto immaginario.” (in Bruno Munari, *Codice ovvio*, cit., p. 58).
 - 22 Il problema della massima semplicità è, per Munari, anche un problema di costi produttivi che, nelle migliori intenzioni del design utopico erede delle avanguardie storiche, avrebbe dovuto concretizzarsi anche in un prezzo di vendita assai basso. Il problema del costo di un oggetto destinato a una possibile produzione di massa è spesso ripreso da Munari nei suoi libri più specificatamente dedicati al design, ed è anche la base dei discorsi sull'idea di “multiplo”, inteso come “produzione e non riproduzione”.
 - 23 Le *Strutture continue* del 1961 sono oggetti costruiti su un modulo componibile che permette composizioni teoricamente illimitate nel numero dei componenti modulari e nella grandezza dell'oggetto costruito.
 - 24 I *Concavo-convessi* del 1947-48 sono strutture di rete metallica, tridimensionali, sospese e illuminate da una luce puntiforme che

proietta ombre sempre diverse – grazie allo spostamento infinitesimale delle strutture a ogni refolo d'aria – nell'ambiente. Singolari analogie si possono riscontrare con le contemporanee ricerche sulla visualizzazione di oggetti di geometria non euclidea, come l'anello di Moebius, che lo svizzero Bill Randava sperimentando. Va ricordato che il 1947 è l'anno della prima grande mostra di arte astratta internazionale, nell'Italia appena uscita dalla guerra: "Arte astratta e concreta", a Palazzo Reale di Milano raccoglieva quasi tutte le esperienze europee di tipo astratto geometrico.

- 25 *Rose nell'insalata* è il titolo di uno dei libri di Munari dedicato ai bambini (Torino 1973), in cui si mostra come la sezione di alcuni ortaggi, usata come timbro, generi a sua volta immagini di fiori (rose, appunto), ecc. "Molte maestre", ci raccontava Munari in un'intervista inedita, "credono che questo procedimento sia uguale a quello tradizionale di intagliare una patata e di usarla come timbro: invece è una cosa completamente diversa, perché questa è una autentica scoperta, non una tecnica".
- 26 Oltre al già citato volume di A. Tanchis, per la conoscenza dell'opera e della fortuna critica di Munari resta fondamentale il catalogo *Bruno Munari*, a cura dell'Università di Parma, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, edito nel 1979 in occasione della mostra alle Scuderie della Pilotta, che raccoglie praticamente tutti i testi significativi sulla figura e l'opera dell'artista designer.