

Du champ munarien

di Pierpaolo Antonello, aprile 2022

Sul rapporto tra Munari e Duchamp, Gillo Dorfles ha speso una parola decisiva, redigendo un assioma tanto autorevole quanto solo parzialmente articolato dal punto di vista critico. Certamente rimane asimmetrico rispetto all'effettiva influenza e al riconoscimento storico, avuta dai due artisti nel Novecento.

È evidente come Munari abbia condotto un sottile dialogo con Duchamp, pur senza frequentazioni accertate, aggiornando alcune riflessioni e interventi artistici, secondo disposizioni del tutto personali. Munari soprattutto trova in Duchamp una fonte di ispirazione, da una parte per spingere verso i suoi consueti limiti alcune procedure artistiche di interesse comune,¹ dall'altra trovando una complicità concettuale per tutte quelle forme di sabotaggio dei principi consueti che governano la produzione e la circolazione dell'arte contemporanea, assecondando la comune indole ludica e ironica, cifra costante della loro (auto)riflessione estetica e politica. L'anticonformismo di Duchamp, e la resistenza all'elaborazione di uno stile, sono cifre che si ritrovano anche in Munari, impegnato a sfuggire a formule estetiche che lo cristallizzassero in un sintagma riconoscibile, ma animato comunque da una continua ricerca estetica che lo proteggesse dallo "stilismo", discusso e criticato in forma esemplare in *Artista e designer* (1971).²

All'irrequietezza progettuale di Duchamp, che sposta continuamente i propri parametri espressivi con spiazamenti e depistaggi continui, con balzi in avanti e silenzi, Munari risponde con una strategia di movimenti laterali, a ridosso di continue sperimentazioni formali. In questo senso il continuo lavoro di Munari, verso una continua produzione multiartistica pluridirezionale, fa da controcanto all'ozio contemplativo di Duchamp "come un altro modo di far esperienza del tempo" e come una "nuova maniera di esplorare un presente che è durata, che è possibile ed evento".³

Artista dedito all'integrazione e alla divergenza Munari rende disponibili alcune operazioni concettualmente dense di Duchamp, che vengono "tradotte" in forme meno opache, più legate a una comunicazione estetica esatta. Le opere di Duchamp sono come una sorta di gesti sospesi, di indicazioni direzionali, di movimenti verso possibilità espressive che

¹ Cfr Marco Meneguzzo, *Bruno Munari*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

² "il problema dello stile personale non esiste, non esiste a priori come problema da porsi all'atto dell'operare. Esiste invece nel campo dell'arte commerciale, nel caso di opere di pittura o scultura, sempre fatte a mano in pezzi unici, prodotte dall'artista proprio per il commercio delle opere d'arte". B. Munari, *Artista e designer*, Roma-Bari, Laterza, 1971, p. 47.

³ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Les Prairies ordinaires, 2014.

rimangono al livello di latenza o di enigma, ma potenzialmente feconde, in quel tipico movimento di Munari che risponde al motto “how could it be done differently?”.⁴

Il rapporto con Duchamp si slega ovviamente alla sua ricezione nel contesto post-bellico, come fonte essenziale per la neoavanguardia europea e americana, dal New Dada al Nouveau Réalisme, dall’Internazionale Situazionista a Fluxus e alla Pop Art. Gli scritti a cura di Michel Sanouillet e la monografia di Robert Lebel arrivano in Italia negli anni Sessanta, come la promozione di Arturo Schwarz a partire dalla celebre mostra milanese *Omaggio a Marcel Duchamp* (1964). Il debito di Munari risale più indietro alla sua frequentazione attiva del secondo futurismo e, attraverso varie mediazioni, delle avanguardie europee.

L’estetica della macchina di Munari, ad esempio, non rimane solo confinata a una dialettica interna al Futurismo ma è in dialogo con la sperimentazione internazionale (dal costruttivismo sovietico, al Bauhaus), pur riarticolarlo in senso originali queste derivazioni. L’estetica macchinale di Duchamp o anche di Picabia, ad esempio, ha una componente simbolica e allegorica, oltre a una inserzione di sottotesti di carattere erotico e sessualizzante, che sono completamente assenti in Munari⁵. Per Munari è importante sottolineare come “una macchina inutile non rappresenti assolutamente nulla”.⁶

Duchamp introduce un elemento di opacità simbolica rispetto al “meccanismo”, mentre per Munari la macchina è trasparente, è tutta visibile, è tutta comprensibile nelle sue strutture di base, ed è in questo senso istruttiva, si porge verso il pubblico in maniera non respingente, ma come elemento di fascinazione immersiva e incantatoria (come anche la ruota di bicicletta per Duchamp stesso).⁷ Molto più delle macchine inutili, le macchine umoristiche del libro *Le macchine di Munari* (1942) sono avvicinati a esercizi dada e surreali, ritradotti per un pubblico giovane.⁸ Oltre al debito implicito con Picabia, che nelle sue provocazioni artistiche usa la macchina come figurazione irrazionale, di un’anfibologia fantastica e assurda, sono ispirate anche dai disegni di Rube Goldberg, che aveva anche contribuito al New York Dada fondato da Duchamp negli anni Venti. Una desinenza anfibologica si ritroverà qualche decennio più tardi nella tecnologia ready made dei *Fossili del 2000*, una serie di “petits verres”, dove la *broyeuse de chocolat*, come macchina premoderna, viene “aggiornata”: delle

⁴ Alberto Munari, “How Could it be Done Differently?” in *Bruno Munari: My Futurist Past*, ed. by M. Hájek and L. Zaffarano, Milano, Silvana, 2012, p. 165.

⁵ Come scrive Octavio Paz, “sono macchine senza alcuna traccia di umanità e, il loro funzionamento è più sessuale che meccanico, più simbolico che sessuale. Sono idee, o meglio, relazioni, nel senso fisico, e nel senso sessuale e linguistico sono macchine di simboli”; Octavio Paz, *L'apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Abscondit, a 2000, p. 22.

⁶ B. Munari, “Che cosa sono le macchine inutili e perché”, *La lettura*, 37.7, 1 luglio 1937, p. 203.

⁷ “Very calming, very comforting. I took pleasure in watching it, just as I take pleasure in looking at the flames dancing in a fireplace” Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, ed. Francis M. Naumann and Hector Obalk, Amsterdam, 2000, p. 346.

⁸ Cfr. Ara Merjian, “‘On the Verge of the Absurd’: Munari, Dada, and Surrealism in Interwar Italy”, in P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti (eds.), *Bruno Munari: The Lightness of Art*, Oxford, Peter Lang, 2017.

valvole termoioniche disezionate come insetti metallici, vengono immobilizzate sia materialmente che temporalmente, e dove l'obliterazione del movimento fisico, raggelato nell'ambra sintetica, recupera concettualmente un "movimento" temporale, di sguardo retrospettivo di un futuro già passato, anteriore, e controcanto alla logica del moderno come continuo superamento di se stesso, in una estetizzazione dell'obsolescenza tecnologica resa istantanea dall'accelerazione della storia e dell'esperienza oggettuale resa disponibile dal capitalismo avanzato.

Un altro elemento di contiguità concettuale (più che formale) fra Duchamp e Munari è la frequentazione dei perimetri del rapporto fra regola e caso che Duchamp ha inaugurato con *3 stoppages étalon* (1913), dove metro e alea, si allineano e contrastano, e che risuona con la geometria impreveduta di tutte le opere cinetiche di Munari.⁹ Ispirato anche a forme concettuali delle religioni orientali, e poi in dialogo con i parametri dell'indeterminazione e dell'opera aperta della sperimentazione artistica del secondo dopoguerra (indicativo è l'omaggio a John Cage nel libro per bambini, *Cappuccetto bianco* [1981]), il rapporto fra regola e caso, fra struttura e movimento impreveduto, diventa una precisa scelta di metodo per Munari: "La regola da sola è monotona il caso da solo rende inquieti. La combinazione tra regola e caso è la vita è l'arte è la fantasia, l'equilibrio".¹⁰

Anche le ragioni del gioco, come intrinseco alle operazioni dell'arte colta nella sua essenzialità, agiscono, seppur in senso inverso, nei due artisti: come una forza centrifuga rispetto al campo artistico per Duchamp — sia in senso destrutturante, sia come spazio alternativo (la passione per gli scacchi) —, mentre per Munari il gioco diventa forma convergente inoculata nel proprio registro espressivo. In *Arte come mestiere* esplicita in maniera epigrammatica il legame fra arte come tecnica (*techné*, dal greco classico) e arte come gioco (*asobi*, dal giapponese antico).¹¹ C'è infatti un elemento di continua transizione pratica e concettuale di Munari dell'arte come tecnica all'arte come gioco, sempre attraverso la matrice dell'essenzializzazione, di alleggerimento e di semplificazione — in questo modo riconnettendo la matrice duale della sua pratica, come da lui stesso precisato: ricerca formale e ricerca didattica.¹² Le "macchine inutili" sono un chiaro esempio di un meccanismo nudo che avvicina la macchina al giocattolo come macchina semplice.¹³ La macchina, la tecnica, se resa "inutile" diventa uno strumento di gioco, ovvero un meccanismo di articolazione percettiva, sensoriale, e oggetto di interazione sia funzionale che estetica. Il rapporto relazionale con l'oggetto artistico, che consente al fruitore una interazione prevista e richiesta, asseconda una visione dell'arte come gioco, come gioco serio, in bilico tra *contrains*

⁹ Bruno Munari, "Il caso e la creatività", *Domus*, marzo 1985, 84-85.

¹⁰ Bruno Munari, *Verbale scritto* (1992), Mantova, Corraini, 2008, p. 33.

¹¹ Munari, *Arte come mestiere*, Roma-Bari, Laterza, 1966, p. 204.

¹² "I laboratori per bambini sono una logica conseguenza di tutto il mio lavoro fino a oggi"; "Munari e Munari. Intervista di Alberto Munari a Bruno Munari", *Domus*, 677, novembre 1986.

¹³ "Come ridevano i miei amici [...]. Quasi tutti ebbero in casa loro una mia macchina inutili che tenevano però nella camera dei bambini, proprio perché era una cosa ridicola e da poco"; B. Munari, *Arte come mestiere*, p. 7.

e *clinamen*, anche come desinenza oulipiana *avant la lettre* (si pensi ai tautogrammi delle tavole polimateriche di *ABC dadà* [1944]).

Se, come è stato scritto, Duchamp ha fatto ricorso ai codici dell'ermetismo o dell'alchemico,¹⁴ Munari ha operato aversativamente verso i codici della trasparenza, della comunicabilità, della pedagogia artistica. Non c'è nulla di platonizzante o ideale in Munari: "Munari è più aristotelico di Aristotele",¹⁵ come scrive Marco Belpoliti, e allo stesso modo, parafrasando Gilbert Ryle o Arthur Koestler, "there are no ghosts in Munari's machines". Munari è un materialista pragmatico. Ha una comprensione scientifica e strutturale della realtà fenomenica, e opera attraverso una prospettiva di ricerca progettuale, che ovviamente ha a che fare con il suo impegno nei campi del design industriale e grafico.¹⁶ Se Duchamp pone la "pittura al servizio della mente",¹⁷ Munari ha una visione materiale e empirica del rapporto con il reale, dove occhio e mano creano il circuito produttivo, il dispositivo antropologico che permette la creazione e la comprensione: «Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco».

Se Duchamp ha influenzato il progressivo allontanamento delle neoavanguardie dalla pittura stessa, contro la "peinture rétinienne", agisce come forza centrifuga anche in Munari, ma non viene però rifiutata, ma anzi esplorata in maniera rigorosa con i *Negativi-positivi* (1948-) e le *Curve di Peano* (1971-), che continuano lo sviluppo conseguente dell'astrattismo concreto e geometrico, attraverso varie mediazioni, sia nazionali che internazionali — Max Bill, ad esempio, da cui riprende in forme alleggerite e dinamiche *Endless ribbon* (1935), e *Construction with suspended cube* (1935-36). L'instabilità percettiva e la dieresi tra sfondo e primo piano viene riarticolata attraverso una cromaticità gestaltica, in questo senso (ri)collegando la retina al cervello, come sistema percettivo integrato.

Tutta la l'attività artistica di Duchamp si è accompagnata anche a scritte, autonome o di commento, a giochi di parole, a "note", che corrispondono al tipo di stimoli verbali con cui Munari esercitava il suo metro latamente definibile come dadaista e surrealista, soprattutto in molte opere d'ante-guerra, e cifra costante di ogni considerazione estetica o autocommento. Vengono compendiate poi in libri come *Verbale scritto* (1992), dove Munari raccoglie una serie di testi brevi, dizioni aforistiche, prose in versi, haiku concettuali, giochi di parole, boutade, divertimenti linguistici, e ambigui disturbi semantici, che riattivano dizioni idiomatiche, catacresi o omofonie, giocando con assonanze, allitterazioni, o paronomasie, in modo spiccatamente duchampiano. Di ispirazione duchampiana sono anche i ritratti fotografici di Munari, ripreso in pose esemplari o enigmatiche, e che trasformano il ritratto fotografico, il proprio essere oggetto di sguardo, in opera stessa, che contiene anche note

¹⁴ John Moffitt, *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp*, State University of New York Press, 2003.

¹⁵ M. Belpoliti, "Bruno Munari. Creatività", <http://www.doppiozero.com/materiali/bruno-munari-creativita>.

¹⁶ A. Munari, *Gatti, capelli, elefanti e sorprese*, Mantova, Corraini, 2016, p. 34.

¹⁷ J.J. Sweeney, *Eleven Europeans in America*, New York : Museum of Modern Art, 1946, p. 20.

meta-riflessive sull'arte e sul ruolo dell'artista, dove la cifra del travestimento, o del nascondimento, della trasformazione somatica, della sovrapposizione/contrapposizione con l'opera rimane uno dei tratti esemplari, proprio come in Duchamp, della sua ironica e auto-ironica esposizione pubblica.¹⁸

Un debito palese con Duchamp è la portabilità dell'oggetto estetico, assieme alla sua miniaturizzazione, che rispondono ai principi di leggerezza e di economia costruttiva che ha sempre caratterizzato l'opera di Munari, dove le esigenze costruttive del design industriale si coniugano a esercizi artistici propriamente detti (si pensi alla lampada Falkland, piegabile e trasportabile con ingombro minimo). La *Scultura da viaggio* di Duchamp viene rivista da Munari nelle forme del cartoncino piegato, che mutua l'arte giapponese dell'origami, ma è anche estensione della sperimentazione con i libri illeggibili e con i libri per bambini, come una particolare forma di pop-up. Allo stesso modo, in cui il museo portatile in valigia di Duchamp si alleggerisce e si trasforma in un museo pop-up del tutto occasionale e contingente approntato in una casa diroccata a Panarea nelle isole eoliche, e dove oggetti disparati, ready-made naturali o reperti "archeologici", vengono ordinati nella loro "inutilità".

Rispetto poi ai celebri *readymade*, Duchamp asserisce che la loro scelta non è dettata da "esthetic delectation. The choice was based on a reaction of visual indifference with at the same time a total absence of good or bad taste ... in fact a complete anesthesia".¹⁹ Gli *objets trouvés* di Munari hanno invece una dimensione estetica precisa, sono oggetti artisticamente desoggettivizzati ma che però sono scelti per le loro evidenti peculiarità estetiche e plastiche. Non potendo rimanere semplice epigono di Duchamp, l'esercizio munariano dei *ready made* poteva avere senso solo restituendovi un senso estetico, rimanendo comunque un'arte senza artisti, desoggettivata ma esteticamente densa. È il caso di oggetti naturali come i sassi, associati ai lavori di Arp,²⁰ o manufatti come una forcola di barca veneziana presentata nel dicembre 1951, nella Saletta dell'Elicottero del Bar dell'Annunciata, a Milano, e definita "bella come un Archipenko". Le modificazioni apportate all'oggetto, come nel caso di *La pennellessa* (1970), o i titoli dati agli oggetti stessi, come *La signora Pocanzi e il Signor Conte Bigolin de la Nona* (1971), vanno poi verso l'ironizzazione e il gioco pareidolico (in questo ultimo caso con evidente calco dei "Found" wood sculpture di Duchamp),²¹ che sottende una estetica straniata ma di immediata traducibilità per un pubblico generico. Anche oggetti eduli di disponibilità comune, come gli ortaggi, vengono resi esteticamente operativi attraverso la loro manipolazione e trasformazione in timbri e stampi in *Rose nell'insalata* (1974), in una potenziale proliferazione democratica e infinita di forme.

¹⁸ Si veda Federica Stevanin, "Fantasia e fotografia: Bruno Munari davanti all'obiettivo fotografico", in *Bruno Munari. Aria Terra*, a cura di Guido Bartorelli, Mantova, Corraini, 2017, pp. 191-200.

¹⁹ M. Duchamp, *The Essential Writing of Marcel Duchamp*, Ed. by Michel Sanouillet and Elmer Peterson, London, Thames & Hudson, 1975, p. 141.

²⁰ Bruno Munari, *Fotocronache*, Domus, 1944, p. 35.

²¹ M. Duchamp, "Found" wood sculpture (senza data), Philadelphia Museum of Art, Library & Archives.