

La botte e il violino, n. 3, 1966

## MUNARI O LA COINCIDENZA DEGLI OPPOSTI di Filiberto Menna

Può sembrare un fatto non facilmente spiegabile che in anni come questi, in cui gli scritti monografici sugli artisti contemporanei diventano sempre più frequenti fino a interessarsi non solo dei protagonisti dell'arte moderna ma anche delle figure di secondo piano (con la conseguenza, talvolta, di portare la storiografia ad autentiche distorsioni prospettiche), può sembrare strano che non sia stato ancora tentato un bilancio dell'opera di un artista come Bruno Munari, attivo ormai da oltre trent'anni all'interno delle più avanzate correnti artistiche italiane e, per giunta, in una posizione che non è certo di complemento. Ma la ragione c'è ed è ritrovare, in primo luogo, nella opera stessa di Munari così dispersa e dispersiva da far disperare che si possa rintracciare in essa un senso unitario. D'altra parte, l'atteggiamento che l'artista assume di fronte alla sua opera (un atteggiamento di ironico distacco, quasi si trattasse di cose tanto semplici da non meritare un'attenzione che vada al di là di una fruizione immediata) non incoraggia lo storico, il quale finisce con il sentirsi impacciato come uno che abbia interrotto con la sua presenza un piacevole gioco. E poi c'è ancora un'altra ragione a rendere difficile un riesame complessivo dell'opera di Munari: si tratta di una difficoltà oggettiva dovuta alla dispersione dell'opera dell'artista, favorita sia dal suo carattere quasi programmaticamente effimero, sia dal temperamento dell'artista, portato a trascurare una saggia amministrazione del proprio lavoro in vista di canonizzazioni future.

E tuttavia, in una stagione critica come questa, caratterizzata da un crescente interesse per la tradizione moderna, appare più che mai necessario tentare una indagine storica dell'opera di Munari, non solo per ciò che rappresenta in se stessa, ma anche (e in fondo si tratta di tutto uno) per ciò che essa rappresenta nella vicenda artistica italiana compresa tra il momento cruciale degli anni trenta (quando la lezione delle avanguardie storiche viene riesaminata e recuperata nonostante l'opposizione di un ambiente culturale retrivo) e le ricerche odierne nel campo della sperimentazione visiva e cinetica. Entro questi due poli cronologici, l'arte di Munari si svolge attraverso una serie sorprendentemente varia e molteplice di 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. Questo riassume in sé le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della necessità e delle libertà, della regola e dell'imprevisto, fondendole insieme in oggetti concreti che assumono perciò il significato e il valore di una analogia di altri vasti equilibri possibili.

Munari ha sempre considerato, infatti, l'opera d'arte come totalità e l'operazione dell'artista come sperimentazione continua di nuovi strumenti linguistici (dalle nuove materie plastiche alle moderne tecniche di riproduzione visiva, quali la fotografia e il cinema) e come progetto, ossia come una tipica operazione di design fondato non sulla assunzione di forme precostituite (geometriche o organiche) ma sulla stessa messa a punto di procedimenti formativi trasferibili dalla singola opera d'arte ai più diversi settori dell'attività estetica. In questo, Munari rivela la matrice futurista della sua formazione culturale, ma bisogna subito aggiungere che egli rifiuta qualsiasi feticismo della tecnica e della macchina, nei cui confronti manifesta un atteggiamento certamente positivo, mai disgiunto però da una componente di ironia e di gioco. Questo vuol dire che la poetica di Munari, se da una parte (dalla parte più evidente e storicamente accettabile) riconduce direttamente ai temi centrali della poetica futurista, e cioè alla interpretazione dell'arte come totalità e come strumento di riedificazione dell'ambiente per il tramite della macchina e della tecnica moderna, dall'altra assume in sé, dandole però un segno positivo, qualcosa della ironia antimacchinistica propria del dadaismo. Nella compatta serietà futurista Munari introduce perciò un elemento nuovo, diverso anche dal senso del grottesco di Depero, una sorta di levità disincantata, ma intimamente partecipe, che gli consente di affrontare i problemi più impegnativi posti all'arte dal mondo moderno con un atteggiamento in cui il fervore esclusivo dei futuristi appare come alleggerito da una componente

ludica che sembra derivare dalla astratta ironia metafisica di Duchamp: tra il tutto positivo dei primi e la negazione estrema del secondo, Munari cerca infatti di stabilire un nuovo equilibrio, in cui le opposte istanze siano assunte insieme, ma liberate dalle loro caratterizzazioni estreme e avvicinate in un rapporto dialettico di accettazione e ironia, di serietà e di gioco, di “positivo-negativo”.

Che il punto di riferimento, per quanto lontano e indiretto, dell'operazione di ironico alleggerimento condotta da Munari nei confronti della poetica meccanica del futurismo, sia rappresentato da Duchamp appare abbastanza probabile. Del resto, l'interesse dell'artista francese per la macchina coincide con l'avvento del futurismo: cosa che dovette apparire subito anche sulla base delle opere pittoriche, tanto da dettare ad Apollinaire le ben note parole di chiusura del saggio dedicato da Duchamp nei “Peintres cubistes”: “Sarà forse riservato a un artista così libero di preoccupazioni estetiche, così poco preoccupato d'energia quanto Marcel Duchamp, di riconciliare l'Arte e il Popolo”. Apollinaire parlava naturalmente dei primi dipinti dell'artista e forse non aveva ancora avuto occasione di vedere “Rue de Bicyclette”, vero e proprio capostipite dei *readymade* e di tutte le macchine inutili e a reazione poetica dell'arte contemporanea: con la ruota di bicicletta, infatti, Duchamp opera una radicale destinazione di senso nei confronti della funzionalità della macchina, ma nello stesso tempo la isola, sia pure ironicamente, su un piedistallo, presentandola come un oggetto da guardare in se stesso. Senza mettere in conto, poi, il fatto che l'artista sembra realizzare con la “ruota” un primo esemplare di *arte in movimento* ottenuto per il tramite di una declinazione consapevolmente paradossale della poetica futurista. Munari condurrà più tardi una operazione eguale e contraria a questa di Duchamp: l'artista francese muove da intenti demistificatori e satirici nei confronti della macchina ma finisce, di fatto, con l'innalzarla per la prima volta a soggetto di un'opera d'arte; Munari muove invece da una accettazione, tipicamente futurista, del mondo della tecnica e della macchina, ma introduce, di fatto, in questa sua adesione fervente un elemento di distrazione nei confronti della funzionalità pura, in modo da porre l'accento sulla componente di una libera e gioiosa *contemplazione-fruizione* dell'oggetto. L'esordio di Munari nell'ambito della seconda generazione futurista coincide con il momento conclusivo della fase meccanica del gruppo e gli inizi del periodo, sensibilmente influenzato dalla poetica surrealista, che sfocerà poco dopo, proprio sulla base di un incontro tra eredità meccanicistica e tendenze fabulatorie e misteriche del surrealismo, nella poetica dell'apertura. La Biennale del '26 aveva ospitato per la prima volta una mostra del futurismo facendo registrare la presenza di opere come “il Convegno degli Dei” di Prampolini e “Prospettive di volo” di Azari con cui cominciano appunto le celebrazioni aeropittoriche e in generale delle conquiste della tecnica moderna. L'anno seguente Munari partecipa per la prima volta ad una mostra del gruppo futurista allestita a Milano dalla Galleria Pesaro dando inizio al suo sodalizio con la *équipe* marinettiana e aeropittorica. L'aeropittura rappresentava, del resto, una tappa pressoché obbligatoria per i futuristi, sia perché l'esigenza, propria dei futuristi, di offrire una testimonianza fedele del proprio tempo e quindi dei fatti salienti della tecnica e della scienza non poteva non portare anche alla registrazione dei primi strepitosi successi dell'aeronautica che proprio in quegli anni avevano commosso la opinione pubblica del modo intero.

La declinazione più letterale e iconografica della poetica aeropittorica riflette proprio queste esperienze, suggerendo nuovi modi di ritrarre pittoricamente il paesaggio terrestre: si tratta di una declinazione elementare che in fondo non pone un vero problema di visione, ma cerca soltanto nuovi effetti e tagli e angolazioni, ricadendo in una sorta di *pittoresco* moderno. Sia Prampolini che il gruppo torinese, con in testa Fillia, si preoccupano invece di superare l'aspetto aneddotico, puramente descrittivo, dell'aeropittura e ricorrono quindi a una trasfigurazione, simbolica e fantastica del complesso di dati psichici e sensoriali forniti dalla nuova esperienza del volo.

La posizione dei torinesi, espressa in un documento del '32, e quella di Prampolini coincidono su questo primo punto, sulla necessità cioè di porre al fondamento della aeropittura la nozione di *simultaneità* e di *polidimensione prospettica*: ma ciò che è diverso nel documento e nelle opere dei torinesi è l'accento che insiste sulle motivazioni mistico-religiose proprio di Fillia e che si traduce, sul piano del linguaggio, in una formulazione dell'aeropittura in chiave primitivizzante e

neometafisica (e più tardi nell'esperienza sostanzialmente novecentesca dell'arte sacra futurista).

Il gruppo dei futuristi milanesi, formato da Munari, Andreoni, Duse, Manzoni, Gambini e Bot, sembra tener presente proprio questo rischio niente affatto ipotetico, tanto che, intervenendo nello stesso anno in tema di poetica aeropittorica afferma esplicitamente la necessità di “abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi di prospettive e plastiche cromatiche”, e, al punto secondo del manifesto, ribadisce l'esigenza di “saper distinguere i colori che vivono in noi nella nostra epoca, i quali come cellule vitali alimentano l'esistenza della creazione dai colori appartenenti ad altre epoche, colori morti, che generano l'infezione pittorica e quindi la morte più o meno rapida dei complessi artistici”. In altri termini, il gruppo milanese pone con notevole chiarezza (e in questo si avverte senza dubbio la presenza determinante di Munari) il problema di un rinnovamento dei mezzi linguistici in vista di un'arte di pura visibilità, fondata sull'impegno di piani cromatici e sulla combinazione colore-materia.

Non è facile tuttavia, ricostruire l'iniziale fase futuristica di Munari, di cui non restano che poche fotografie recuperabili in vecchi introvabili cataloghi, ma in “Costruire” un'opera del '26 (esposta alla Galleria Pesaro nel 1929 e nel dicembre dello stesso anno alla Galerie 23 di Parigi) si può notare come il tema boccioniano della città che sale si traduca in una rappresentazione simultanea della episodica vita urbana e del lavoro dell'uomo, organizzata in una struttura geometrica piramidale fondata a sua volta sulla ripetizione di singole unità, anch'esse di natura geometrica, incastrate reciprocamente le une nelle altre e racchiudenti, ognuna nel proprio scomparto, un frammento della scena urbana.

Più direttamente partecipe della poetica appare invece “Sosta aerea”, esposta alla Mostra futurista di aeropittura e di scenografia allestita dalla Galleria Pesaro nel 1931 e l'anno seguente alla Galerie de la Renaissance di Parigi con il titolo “Infini vertical”: per quanto è possibile dedurre dalle fotografie che ci rimangono, Munari, realizza in quest'opera una atmosfera di sospensione e di stupore servendosi però di strumenti rigorosamente costruttivi, per cui l'unità strutturale, fondata su forme prevalentemente geometriche, lascia chiaramente individuare l'identità visiva e funzionale dei singoli elementi della composizione, al punto che si ha l'impressione di poter scomporre e ricomporre l'insieme così come si verificherà più tardi con i modelli sperimentali delle sculture da viaggio e delle strutture continue. Del resto, la novità rappresentata dalle soluzioni plastiche di Munari non dovette passare del tutto inosservata se il critico di un quotidiano milanese scriveva in occasione della mostra alla Pesaro del '31: “Munari è il più audace pittore della mostra. L'opera sua si astrae dalla realtà per godere tutte le libertà dell'aereo infinito. Per lui la materia è annullata: esiste soltanto l'atmosfera ideale, evanescente, nella quale navigano forme astratte a limitare, approfondire, avvicinare zone aeree, *si da rendere l'emozione pura con elementi puri*” (il corsivo è mio).

Per questa sua tendenza tutta estroversa, che lo porta a riassorbire ogni tentazione fabulatoria dell'aeropittura e a oggettivarla in puri fatti visivi, Munari appare molto vicino alla declinazione tutta immanente della poetica aeropittorica propria di Prampolini: con questa differenza, tuttavia, che quest'ultimo tende a creare grandi spettacoli visivi aventi per tema le conquiste della scienza e della tecnica e la prefigurazione dei futuri voli cosmici, mentre Munari è portato a creare piuttosto una sottile fiaba pittorica sottoponendo, per così dire, a un processo di miniaturizzazione il gigantismo e l'enfasi prampoliniana. In altri termini, Munari non vuole destare stupori collettivi, come fa invece Prampolini con quella vera e propria *fantapittura* che è la sua particolare declinazione della poetica aeropittorica, quanto piuttosto creare piccoli mondi favolosi per un uso che direi più quotidiano e domestico, luoghi cioè di contemplazione da abitare psichicamente.

L’*“Avventura su cielo rosa”*, un polimaterico del '32 eseguito con gli ingredienti più diversi quali gomma e pelliccia, celluloidi, securit e metallo, è appunto uno di questi microcosmi incantati sorti dalla lucida immaginazione poetica di Munari *illusionista degli spazi*. Nello stesso tempo l'artista si rivolge ad altri strumenti di comunicazione visiva proseguendo le ricerche sulle possibilità espressive della fotografia condotte da Moholy-Nagy e da Man Ray: nei fotogrammi, eseguiti in questo periodo, Munari costruisce tutto un mondo di immagini sottoposte alle più sorprendenti

metamorfosi, sicché i corpi umani si deformano, si allungano in protuberanze sinuose come proboscidi generando altre forme di pitture, animali e paesaggi. Ma, contrariamente alle tecniche dadaiste e surrealiste, Munari non crea l'incongruo e il non senso e nemmeno un nuovo tipo di fabulazione misterica, ma vuole creare ancora una volta mondi favolosi, limpidi e chiari, pervasi da una vena di ilare ironia.

Nei fotogrammi rappresentanti una serie di paesaggi fantastici ("Un pianeta tra gli alberi", "Paesaggio sulla collina", "Costellazioni", "Suoni", "Natura", "Umidità nell'aria"), l'artista si spinge ancora più in là, realizzando una analogia poetica tra il meccanico e l'organico con una consapevole, premeditata confusione, non più tra l'uomo e la macchina, come voleva Breton, ma tra il regno della tecnica e il regno della natura. In questi fotogrammi la commissione dei due elementi si verifica sulla base di un accostamento di immagini attinte all'uno e all'altro dominio (l'uccello-giocattolo meccanico che vola tra i rami degli alberi, piccole ruote dentate di orologi che navigano tra le nuvole come astri luminosi, ecc.), ossia con un processo di giustapposizione in qualche misura ancora estrinseca e illustrativa. Munari allora affronta il tema della analogia fondamentale tra il meccanico e l'organico non più a livello della rappresentazione di immagini discrete e finite, ma a quello più segreto e fondante della invenzione di comuni processi formativi: le "macchine inutili", esposte per la prima volta a Milano nel '33, nascono appunto da questa esigenza di riunire insieme il libero e spontaneo crescere delle forme organiche con la necessità e il calcolo che presiedono alla esistenza della macchina. Munari costruisce quindi delle strutture sulla base di rigorosi rapporti armonici, i quali tengono insieme una serie di elementi geometrici (non fito o zoomorfici come in Calder) consentendo nello stesso tempo un ambito vastissimo di movimenti possibili: inserite attivamente nello spazio per il tramite del movimento reale, plastici organismi aerei, le macchine inutili assumono il significato di strutture cinetiche in continua trasformazione realizzanti una concreta unità spazio-temporale.

Come aveva già fatto con i suoi polimaterici, così con questi "plastici aerei" Munari opera ancora una volta una decantazione della componente fabulatoria dell'aeropittura riconducendola alla oggettività delle ragioni costruttive. Negli stessi anni, muovendo da certi suggerimenti prampoliniani in direzione di un'arte di pura percezione (si tenga presente lo straordinario "Astrazione in due tempi" del 1930) e dalle premesse del manifesto aeropittorico del gruppo milanese, Munari compie un'operazione analoga nel campo della pittura, che egli tende ad interpretare, con consapevolezza critica sempre maggiore, come pura ricerca visiva. Questa tendenza a ricondurre il fatto pittorico ai suoi elementi costitutivi elementari (le forme geometriche e i colori puri) si veniva affermando del resto proprio in quegli anni nell'ambito della cultura artistica milanese intorno alla galleria del Milione e seguiva di poco il rinnovato fervore astrattista e concretista che si era registrato in Francia intorno al '30 con la mostra "Cercle et Carré" organizzata a Parigi da Seuphor e Torrès-Garcia, con la pubblicazione da parte di Van Doesburg del numero unico "Art concret" (con il quale fa la sua prima apparizione il termine *concreto* in sostituzione di quello *astratto*) e con il raggruppamento dell'anno seguente "Abstraction-Création" promosso da Vantongerloo e Herbin. In Italia, dopo la sorprendente riuscita *concreta* della già ricordata "astrazione in due tempi" di Prampolini, le prime manifestazioni astratte si registrano a partire dal '32 con le opere di Radice e Soldati, Licini, Ghiringhelli, Reggiani, Veronesi, Fontana, Bogliardi, Melotti, Badiali, Rho e Radice, oltre che con le mostre del Milione dedicate a Kandinsky, Vordenberge-Gildewart e Albers. Munari si muove soprattutto sulla via aperta da quest'ultimo, in direzione cioè di un'arte intesa come pura ricerca visiva, come analisi grammaticale del linguaggio pittorico e plastico compiuta con l'ausilio della psicologia della percezione: un'opera come "Anche la cornice", del '35, va interpretata appunto alla luce di questo rinnovato interesse per i problemi della comunicazione visiva, tanto che in essa Munari compie una precisa sperimentazione su fenomeni ottici come la irrequietezza percettiva di un pattern e l'ambiguità tra figura e fondo.

Da questo momento l'interesse di Munari per la sperimentazione visiva assumerà una fisionomia sempre più precisa, concretizzandosi nel corso degli anni nella messa a punto di opere interpretabili, oltre che come oggetti dotati di una loro autonomia estetica, come modelli sperimentali, come

patterns intesi a verificare la possibilità di informazioni artistiche del linguaggio visuale. Le tappe fondamentali di questa ricerca, che tuttavia rappresenta il leitmotiv dell'intera opera di Munari, possono considerarsi la serie delle sculture di rete metallica intitolata "Concavo-convesso" (1949-1965), quella dei dipinti "positivi-negativi" (a partire dal '51), la serie dei modelli sperimentali tridimensionali (dalla "Composizione sul quadrato" del '51 alle "sculture da viaggio" fino alle "strutture continue" e alle lampade pieghevoli) e infine tutta la serie di più stretta sperimentazione visiva che va dalle proiezioni dirette dal '53 e da quelle a luce polarizzata fino ai films sperimentali, realizzati con Piccardo nello Studio di Monte Olimpino e alle ricerche recenti di arte programmata (l'"ora X" e il tetracono). Con le sculture in rete metallica Munari riporta l'indagine visuale nelle tre dimensioni dello spazio e più precisamente sui rapporti tra concavo e convesso, pieno e vuoto, figura e spazio, tendendo, come aveva già fatto con le sue macchine inutili, a stabilire una assoluta equivalenza dei termini del binomio e abolendo quindi il tradizionale rapporto gerarchico che fa della *figura*, ossia del convesso, il dato primario della rappresentazione.

La serie dei "Positivi-negativi" si ricollega invece direttamente alla sperimentazione visiva condotta dall'artista con opere come "Anche la cornice", ma il problema proposto è ancora una volta quello del rapporto equivalente tra figura e fondo: si tratta di superfici dipinte in cui tutti gli elementi tendono ad assumere lo stesso valore ottico in virtù del fenomeno dell'ambiguità percettiva che consente di interpretare i singoli elementi della composizione alternativamente come figura e come sfondo.

Naturalmente il carattere sperimentale dell'opera di Munari rappresenta solo un momento dell'attività dell'artista, quello cioè della indagine e della messa a punto di nuovi procedimenti formativi e di nuovi strumenti di comunicazione da introdurre poi all'interno dei processi di produzione industriale: voglio dire, cioè, che il termine costante di riferimento dell'opera di Munari non è l'oggetto artistico in sé autonomo, ma è l'oggetto di serie, così come l'interlocutore cui si rivolge l'artista non è il collezionista ma il vasto pubblico dei consumatori. Con Munari rivive quindi, in termini di assoluta modernità e cioè nei termini di una franca accettazione della tecnica e dei metodi di produzione industriale, il tema dominante di quasi tutte le avanguardie storiche, ossia la aspirazione a trasformare l'arte e la vita in una realtà unica, armonicamente integrata. Lo stesso artista, del resto, ha più volte ribadito, e in termini estremamente espliciti, questo punto fondamentale della sua poetica: "Oggi – egli ha scritto in un articolo pubblicato in "AZ" nel '50 con il titolo già significativo "L'arte è un mestiere" – il pubblico chiede un bel manifesto pubblicitario, una copertina di un libro, la decorazione di un negozio, i colori per la sua casa, la forma di un ferro da stiro o di una macchina per cucire (...). Pensate quanto ci sarebbe da fare, quanti oggetti, quante cose aspettano l'intervento dell'artista. Uscite dallo studio e guardate anche le strade, quanti colori stonati, quante vetrine potrebbero essere più belle, quante insegne di cattivo gusto, quante forme plastiche. Perché non intervenire? Perché non contribuire a migliorare l'aspetto del mondo nel quale viviamo assieme al pubblico che non ci capisce e che non sa cosa farsene della nostra arte?". Munari interpreta quindi l'operazione artistica come una pedagogia estetica da attuare mediante una educazione visiva del pubblico e quindi intervenendo attivamente nella configurazione della scena urbana oltre che di quella domestica. Le singole arti devono confluire perciò insieme in quest'opera unitaria di integrazione estetica approntando una metodologia operativa trasferibile dai processi di formazione dell'opera d'arte singola, ossia dalla "forma per sé", ai processi di qualificazione estetica dell'ambiente, e cioè alla "forma dell'altro".

I modelli sperimentali di oggetti pieghevoli, esposti per la prima volta a Milano nel '56 come "sculture da viaggio" (ma preceduti dalle composizioni sul quadrato del '51), rispondono appunto a questa esigenza: Munari cioè si pone il problema di ricondurre degli oggetti tridimensionali alle due dimensioni senza dover compiere manovre particolari e con lo scopo preciso di ridurre le spese di imballaggio e di spedizione. Si tratta di forme sperimentali, studiate prima su cartoncini rigidi e poi tradotte in altro materiale (per lo più nel legno), che assumono l'aspetto di sculture *concrete* dotate anche di autonomo significato estetico, ma che l'artista mette a punto soprattutto per il suo lavoro di designer. Su questo principio egli ha infatti eseguito più tardi una serie di lampade pieghevoli che,

una volta chiuse, assumono dimensioni minime. Nel 1960 Munari approfondisce questo tipo di ricerche con le “strutture continue”, veri e propri oggetti di arte programmata in quanto si tratta di oggetti formati da elementi intercambiabili, di cui il programma prevede infinite composizioni possibili.

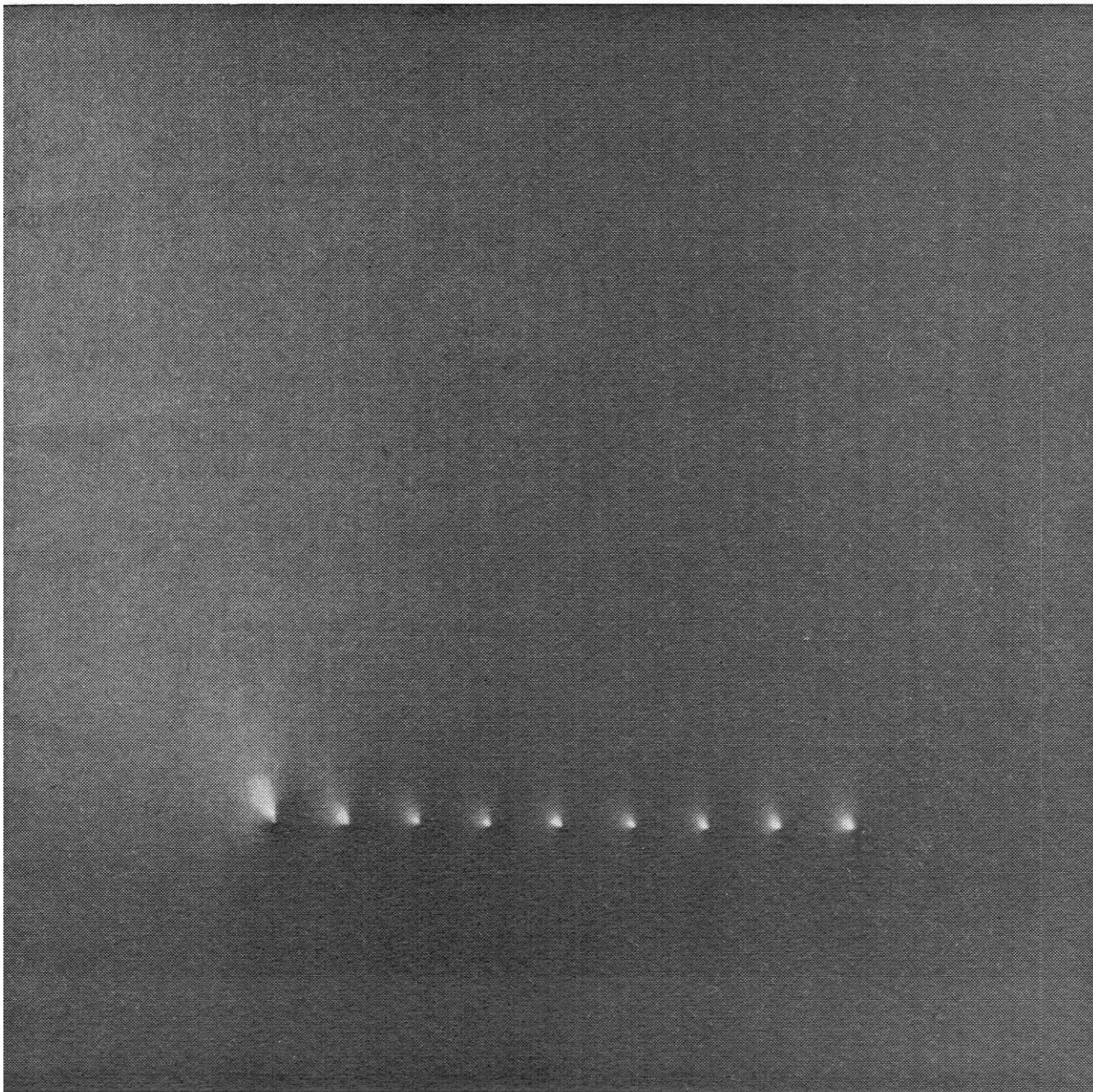
Con la realizzazione delle “strutture continue”, e con la serie dell’“ora X” (un oggetto prodotto in serie a partire da un prototipo ottenuto nel '45 inutilizzando un meccanismo a molla da sveglia e formato da semidischi di materiale colorato, di diverse dimensioni, che si muovono con tempi diversi componendo e scomponendo continuamente una forma a colori mutevoli) Munari contribuisce, dopo averla percorsa fin dal tempo delle sue prime “macchine inutili”, ad approfondire la poetica dell'arte programmata, di un'arte cioè che intende riconciliare i termini opposti della regola e del caso, dell'unità e del molteplice, della forma e del vivente continuo.

Ancora una volta, quindi, Munari affronta il problema della coesistenza armonica di due opposti principi mostrando chiaramente come appunto questo sia il tema dominante della sua lunga e molteplice attività di artista, di designer e grafico. Il senso unitario della sua opera deve essere rintracciato, perciò, proprio in questa aspirazione profonda a riunire insieme, in equilibri sempre diversi, due opposte sollecitazioni, per cui la funzionalità della macchina si accompagna alla gratuità del gioco e alla libertà del contemplare, il positivo è inestricabilmente legato al negativo così come la figura al fondo e il convesso al concavo. Il libro si trasforma in un oggetto *utile*, in un libro illeggibile, ma nello stesso tempo si presenta come un modello per libri in grado di offrire la possibilità di letture sempre nuove e ricche di imprevisti. Non basta: ogni cosa è regolata da principi rigorosamente calcolati, da regole ripetibili, eppure le strutture che sorgono da queste regole assumono una molteplicità praticamente infinita di forme. Non sembra azzardato, allora, concludere che l'arte di Munari tenda ad assimilarsi al gioco, inteso, però, nel suo significato più profondo e, diciamo pure, filosofico, quello cioè di un libero armonizzarsi delle varie facoltà umane tale da racchiudere in sé, in perfetto equilibrio, le istanze opposte della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, della unità e del molteplice. Ma, a guardare più a fondo, i termini del binomio su cui è impostata l'arte di Munari finiscono con l'assumere un senso ancora più vasto, il significato cioè di fondamenti primi del vitale, di principi formativi che nelle loro reciproche, infinite combinazioni costituiscono l'essenza stessa del reale: e allora il compito dell'artista sarà quello di recuperare quella essenza vitale e immettere la linfa vivificante dentro i propri processi formativi e, per il tramite di questi, all'interno di ogni singolo momento della nostra esistenza.

# La botte e il violino

Repertorio illustrato di design e di disegno

Anno terzo Numero due



Roma aprile 1966

# La botte e il violino

repertorio illustrato di design e di disegno

diretto da Leonardo Sinisgalli

per conto della Mobili Mim

ROMA VIA DEI LUCCHESI 26

Redattore: Vincenzo Sinisgalli

## SOMMARIO

dell'ottavo numero, aprile 1966

Una copia L. 1.000 - Arretrata e per l'estero L. 2.000 - Abbonamento a sei numeri L. 5.000

ROBERTO PANE: Antico e nuovo pag. 4. SERGIO SOLMI: Lamento del vecchio astronauta pag. 9. FILIBERTO MENNA: Bruno Munari o la coincidenza degli opposti pag. 11. RENATO MUCCI: Che cos'è la 'Patafisica pag. 19. MARCELLO FAGIOLO: Alvar Aalto pag. 25. CARLA LONZI: Luoghi ideali di contemplazione pag. 35. GIUSEPPE RAIMONDI: Passeggiata con Morandi pag. 38. MAURIZIO FAGIOLO: L'archiscultura pag. 40. ROSARIO ASSUNTO: I riti e i miti di Dorflès pag. 45. LORENZO LUPO: Mastri e discepoli pag. 50. IL DIVANO: Quando la terra, Fumo, La notte, di Leopoldo Chariarse pag. 55. L'oggetto tascabile americano pag. 55. Un nuovo talento grafico pag. 56. COPERTINA: Particolare di una « superficie » di Enrico Castellani. ILLUSTRAZIONI di Bruno Munari, Alfred Jarry, Jean Dubuffet, Filippo Borra, Alvar Aalto, Giorgio Morandi. TAVOLE FUORI TESTO di Sandro Conti. PUBBLICITÀ: Olivetti, Galleria del Naviglio, Montecatini, Mim, Alfa Romeo, Bassetti, Pirelli, Fiat.

*Fa più bene una boccata d'aria, un po' di sole, che un pomeriggio di lettura. Ai vecchi alberi non giova più il concime. Forse la potatura rinvigorisce anche una pianta adulta, ma a che serve una spruzzata anticrittogamica? Aria luce vento, non stanchiamoci di buttar via il nostro tempo. Può essere più fruttuosa la lettura di un giornale, di un catalogo, di un bollettino che la digestione di nuove pagine, nuovi calcoli. Solo nelle favole sono possibili le rapide metamorfosi: la metamorfosi è un'operazione puerile, se proprio non è ignobile. L'asino dello zingaro è arzilla per tutta la durata della fiera, finché non è venduto.*

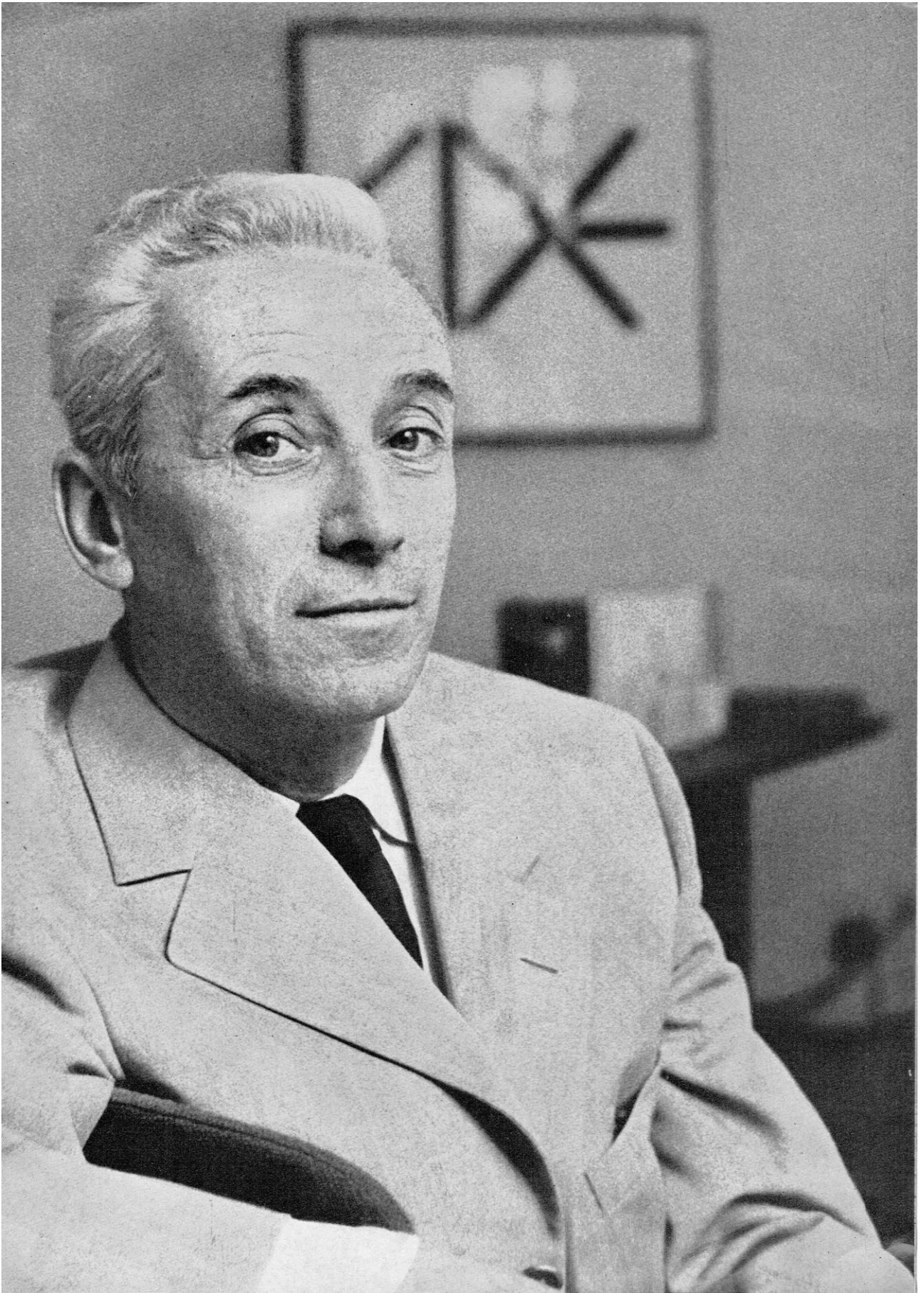
*A Cardazzo, che era andato con le tasche piene di dollari fino a Basilea per comprare qualche Tobey, il vecchio pittore — che tutti conoscono e valutano da molti anni, da quando fuggì via dall'America, dove aveva scoperto il segreto del volo della mosca e la terribile condanna che pesa sul destino del macabro insetto: nutrirsi di sterco o di sangue, preferibilmente di sangue freddo — propose gentilmente di rimanere suo ospite fino all'indomani. Era giorno di mercato e quella mattina doveva recarsi a far provviste di frutta e di verdure.*

*Chi ti ammira ti ammazza. Marcarelli piange parlando di Pollock e si dispera pensando che da vivo lo faceva morire di fame.*

*Ci vuole poco a debilitare il più strenuo lottatore, escluderlo dal ring.*

*Dove c'è diletto c'è peccato. Dove c'è gusto c'è perdita. Il piacere di scrivere o il piacere di dipingere stanno all'origine di tutti i manierismi, di tutte le mistificazioni.*





## Bruno Munari o la coincidenza degli opposti

di Filiberto Menna

Può sembrare un fatto non facilmente spiegabile che in anni come questi, in cui gli scritti monografici sugli artisti contemporanei diventano sempre più frequenti fino a interessarsi non solo dei protagonisti dell'arte moderna ma anche delle figure di secondo piano (con la conseguenza, talvolta, di portare la storiografia ad autentiche distorsioni prospettiche), può sembrare strano che non sia stato ancora tentato un bilancio dell'opera di un artista come Bruno Munari, attivo ormai da oltre trent'anni all'interno delle più avanzate correnti artistiche italiane e, per giunta, in una posizione che non è certo di complemento. Ma la ragione c'è ed è da ritrovare, in primo luogo, nell'opera stessa di Munari così dispersa e dispersiva da far disperare che si possa rintracciare in essa un senso unitario. D'altra parte, l'atteggiamento che l'artista assume di fronte alla sua opera (un atteggiamento di ironico distacco, quasi si trattasse di cose tanto semplici da non meritare un'attenzione che vada al di là di una fruizione immediata) non incoraggia lo storico, il quale finisce con il sentirsi impacciato come uno che abbia interrotto con la sua presenza un piacevole gioco. E poi c'è ancora un'altra ragione a rendere difficile un riesame complessivo dell'opera di Munari: si tratta di una difficoltà oggettiva dovuta alla dispersione materiale dell'opera dell'artista, favorita sia dal suo carattere quasi programmaticamente *effimero*, sia dal temperamento dell'artista, portato a trascurare una saggia amministrazione del proprio lavoro in vista di canonizzazioni future.

E tuttavia, in una stagione critica come questa, caratterizzata da un crescente interesse per la tradizione moderna, appare più che mai



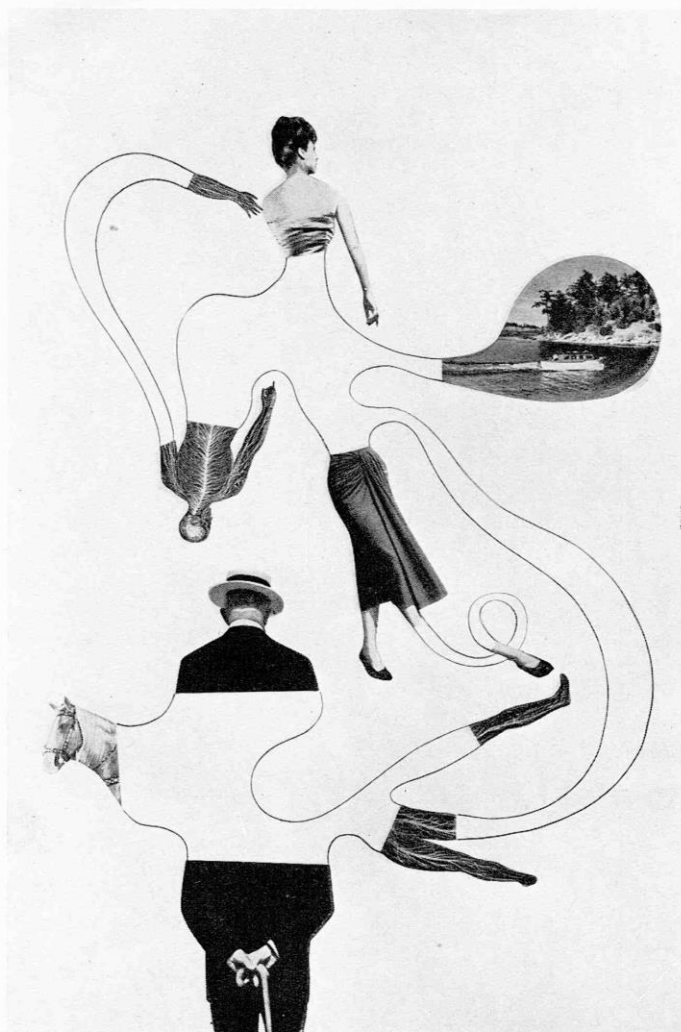
Un ritratto di Munari.

necessario tentare una indagine storica dell'opera di Munari, non solo per ciò che rappresenta in se stessa, ma anche (e in fondo si tratta di tutt'uno) per ciò che essa rappresenta nella vicenda artistica italiana compresa tra il momento cruciale degli anni trenta, quando la lezione delle avanguardie storiche viene riesaminata e recuperata nonostante l'opposizione di un ambiente culturalmente retrivo, e le ricerche odierne nel campo della sperimentazione visiva e cinetica. Entro questi due poli cronologici l'arte di Munari si svolge attraverso una serie sorprendentemente varia e molteplice di 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 che riassume 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 una analogia di altri e più vasti equilibri possibili.

Munari ha sempre considerato, infatti, l'opera d'arte come totalità e l'operazione dell'artista come sperimentazione continua di nuovi strumenti linguistici (dalle nuove materie plastiche alle moderne tecniche di riproduzione visiva quali la fotografia e il cinema) e come progetto, ossia come una tipica operazione di *design* fondato non sulla assunzione di forme precostituite (geometriche o organiche) ma sulla messa a punto di procedimenti formativi trasferibili dalla singola opera d'arte ai più diversi settori dell'attività estetica. In questo, Munari rivela la matrice futurista della sua formazione culturale, ma bisogna subito aggiungere che

egli rifiuta qualsiasi feticismo della tecnica e della macchina, nei cui confronti manifesta un atteggiamento certamente positivo, mai disgiunto però da una componente di ironia e di gioco. Questo vuol dire che la poetica di Munari, se da una parte (dalla parte più evidente e storicamente accertabile) riconduce direttamente ai temi centrali della poetica futurista, e cioè alla interpretazione dell'arte come totalità e come strumento di riedificazione dell'ambiente per il tramite della macchina e della tecnica moderna, dall'altra assume in sé, dandole però un segno positivo, qualcosa della ironia antimacchinistica propria del dadaismo. Nella compatta serietà futurista Munari introduce perciò un elemento nuovo, diverso anche dal senso del grottesco di Depero, una sorta di levità disincantata, ma intimamente partecipe, che gli consente di affrontare i problemi più impegnativi posti all'arte dal mondo moderno con un atteggiamento in cui il fervore esclusivo dei futuristi appare come alleggerito da una componente ludica che sembra derivare dalla astratta ironia metafisica di Duchamp: tra il tutto positivo dei primi e la negazione estrema del secondo, Munari cerca infatti di stabilire un nuovo equilibrio in cui le opposte istanze siano assunte insieme, ma liberate dalle loro caratterizzazioni estreme e avvicinate in un rapporto dialettico di accettazione e ironia, di serietà e di gioco, di « positivo-negativo ».

Che il punto di riferimento, per quanto lontano e indiretto, dell'operazione di ironico alleggerimento condotta da Munari nei confronti della poetica meccanica del futurismo, sia rappresentato da Duchamp appare abbastanza probabile: del resto, l'interesse dell'artista francese per la macchina coincide con l'avvento del futurismo e dovette sembrare subito evidente



« Fotogramma », 1932 c.

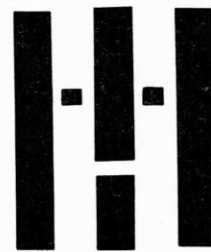
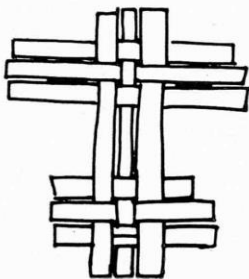
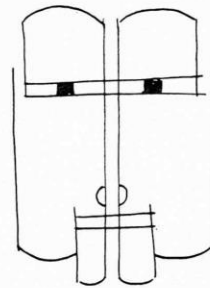
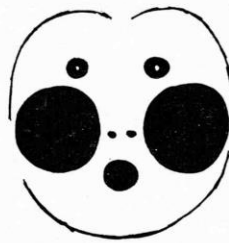
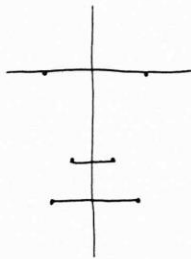
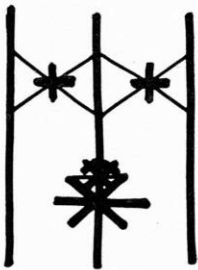
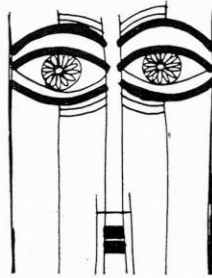
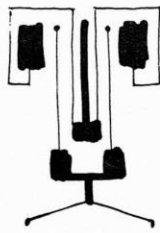
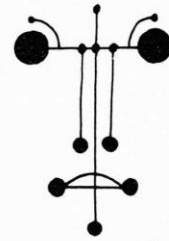
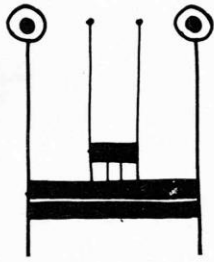
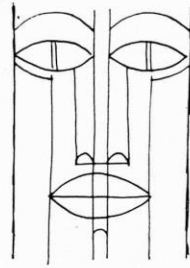
anche sulla base delle opere pittoriche tanto da dettare ad Apollinaire le ben note parole di chiusura del saggio dedicato a Duchamp nei *Peintres cubistes*: « Sarà forse riservato a un artista così libero di preoccupazioni estetiche, così poco preoccupato d'energia quanto Marcel Duchamp, di riconciliare l'Arte e il Popolo ». Apollinaire parlava naturalmente dei dipinti dell'artista e forse non aveva ancora avuto occasione di vedere la « Roue de Bicyclette » (che è dello stesso anno del libro), vero e proprio capostipite dei *ready-*

*mades* e di tutte le macchine inutili e a reazione poetica dell'arte contemporanea: con la ruota di bicicletta, infatti, Duchamp opera una radicale destituzione di senso nei confronti della funzionalità della macchina, ma nello stesso tempo la isola, sia pure ironicamente, su un piedistallo, presentandola come un oggetto da guardare in se stesso, senza mettere in conto, poi, il fatto che l'artista sembra realizzare con la « ruota » un primo esemplare di *arte in movimento* ottenuto per il tramite di una declinazione consapevolmente paradossale della poe-

tica futurista. Munari condurrà più tardi una operazione eguale e contraria a questa di Duchamp dal momento che l'artista francese muove da intenti demistificatori e satirici nei confronti della macchina ma finisce, di fatto, con l'innalzarla per la prima volta a soggetto di un'opera d'arte, mentre Munari muove da una accettazione, tipicamente futurista, del mondo della tecnica e della macchina, ma introduce, di fatto, in questa sua adesione fervente un elemento di distrazione nei confronti della funzionalità pura in modo da porre l'accento sulla componente di una libera e gioiosa *contemplazione-fruizione* dell'oggetto.

L'esordio di Munari nell'ambito della seconda generazione futurista coincide con il momento conclusivo della fase meccanica del gruppo e gli inizi del periodo, sensibilmente influenzato dalla poetica surrealista, che sfocierà poco dopo, proprio sulla base di un incontro tra eredità meccanicistica e tendenze affabulatorie e misteriche del surrealismo, nella poetica dell'aeropittura. La Biennale del '26 aveva ospitato per la prima volta una mostra del futurismo facendo registrare la presenza di opere come « il Convegno degli Dei » di Prampolini e « Prospettive di volo » di Azari con cui cominciano appunto le celebrazioni aeropittoriche e in generale delle conquiste della tecnica moderna. L'anno seguente Munari partecipa per la prima volta a una mostra del gruppo futurista allestita a Milano dalla Galleria Pesaro dando inizio al suo sodalizio con la *équipe* marinettiana e aeropittorica. L'aeropittura rappresentava, del resto, una tappa pressoché obbligata per i futuristi, sia perché le stesse premesse iniziali del movimento vi portavano per direttissima, sia perché l'esigenza, propria dei futuristi, di offrire una testimonianza fedele del proprio tempo e quindi dei fatti salienti

Recenti variazioni sugli elementi che compongono il viso umano.



della tecnica e delle scienze non poteva non portare anche alla registrazione dei primi strepitosi successi dell'aeronautica che proprio in quegli anni avevano commosso l'opinione pubblica del mondo intero.

La declinazione più letterale e iconografica della poetica aeropittorica riflette e documenta proprio queste esperienze, suggerendo nuovi modi di ritrarre pittoricamente il paesaggio terrestre: si tratta di una declinazione elementare che in fondo non pone un vero problema di visione, ma cerca soltanto nuovi effetti e tagli e angolazioni, ricadendo in una sorta di *pittoresco* moderno. Sia Prampolini che il gruppo torinese, con in testa Fillia, si preoccupano invece di superare l'aspetto aneddotico, puramente descrittivo, dell'aeropittura e ricorrono quindi a una trasfigurazione simbolica e fantastica del complesso di dati psichici e sensoriali fornito dalla nuova esperienza del volo. La posizione dei torinesi, espressa in un documento del '32, e quella di Prampolini coincidono su questo primo punto, sulla necessità cioè di porre al fondamento dell'aeropittura la nozione di *simultaneità* e di *polidimensionalità prospettica*: ma ciò che è diverso nel documento e nelle opere dei torinesi è l'accento che insiste sulle motivazioni mistico-religiose proprie di Fillia e che si traduce, sul piano del linguaggio, in una formulazione dell'aeropittura in chiave primitivizzante e neometafisica (e più tardi nell'esperienza sostanzialmente novecentesca dell'arte sacra futurista).

Il gruppo dei futuristi milanesi, formato da Munari, Andreoni, Duse, Manzon Gambini e Bot, sembra tener presente proprio questo rischio niente affatto ipotetico, tanto che intervenendo nello stesso anno in tema di poetica aeropittorica dichiara esplicitamente la necessità di « abolire ogni prospettiva e plastica primitiva per costruire il nuovo quadro con elementi prospettive e plastiche cromatiche », e, al punto secondo del manifesto, ribadisce l'esigenza di « saper distin-

guere i colori che vivono in noi nella nostra epoca, i quali come cellule vitali alimentano l'esistenza della creazione, dai colori appartenenti ad altre epoche, colori morti, che generano l'infezione pittorica e quindi la morte più o meno rapida dei complessi artistici ». In altri termini, il gruppo milanese pone con notevole chiarezza (e in questo si avverte senza dubbio la presenza determinante di Munari) il problema di un rinnovamento dei mezzi linguistici in vista di un'arte di pura visibilità, fondata sull'impiego di piani cromatici e sulla combinazione colore-materia.

Non è facile tuttavia ricostruire l'iniziale fase futurista di Munari, di cui non restano che poche fotografie recuperabili in vecchi introvabili cataloghi, ma in « Costruire », un'opera del '26 (esposta alla Galleria Pesaro nel 1929 e nel dicembre dello stesso anno alla Ga-

lerie 23 di Parigi) si può notare come il tema boccioniano della città che sale si traduca in una rappresentazione simultanea della episodica vita urbana e del lavoro dell'uomo, organizzata in una struttura geometrica piramidale fondata a sua volta sulla ripetizione di singole unità, anch'esse di natura geometrica, incastrate reciprocamente le une nelle altre racchiudenti, ognuna nel proprio scomparto, un frammento della scena urbana. Più direttamente partecipa della poetica aeropittorica appare invece « Sosta aerea », esposta alla Mostra futurista di aeropittura e di scenografia allestita dalla Galleria Pesaro nel 1931 e l'anno seguente alla Galerie de la Renaissance di Parigi con il titolo « Infini vertical »: per quanto è possibile dedurre dalle fotografie che ci rimangono, Munari realizza in quest'opera una atmosfera di sospen-

## TETRAEDRO

### Generatrici formali:



- spazio cubico determinato da 4 quadrati



- determinazione e posizione dei 4 coni nello spazio cubico



- il diametro della base di ogni cono è uguale al lato del quadrato, l'altezza è metà lato



- ogni cono, sviluppato in piano, occupa tre quarti di cerchio



- la superficie è divisa in due parti uguali da due colori complementari

### programmazione:



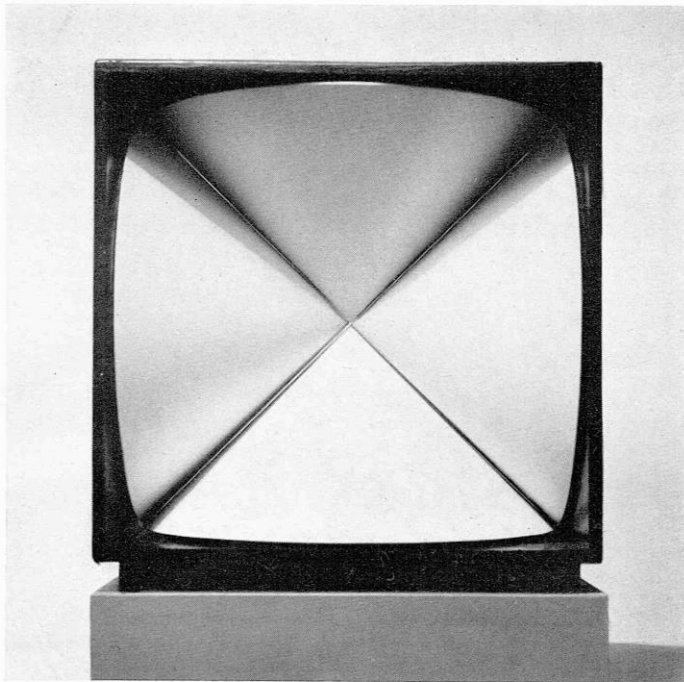
- distribuzione cinetica ordine delle velocità



- minuti secondi per giro



- direzioni cinetiche dei 4 motori inseriti nei coni



*Tetracono fatto costruire da Munari, 1963.*

sione e di stupore servendosi però di strumenti rigorosamente costruttivi, per cui l'unità strutturale, fondata su forme prevalentemente geometriche, lascia chiaramente individuare l'identità visiva e funzionale dei singoli elementi della composizione, al punto che si ha l'impressione di poter scomporre e ricomporre l'insieme così come si verificherà più tardi con i modelli sperimentali delle sculture da viaggio e delle strutture continue. Del resto, la novità rappresentata dalle soluzioni plastiche di Munari non dovette passare del tutto inosservata se il critico di un quotidiano milanese scriveva in occasione della mostra alla Pesaro del '31: «Munari è il più audace pittore della mostra. L'opera sua si astrae dalla realtà per godere tutte le libertà dell'aereo infinito. Per lui la materia è annullata: esiste soltanto l'atmosfera ideale, evanescente, nella quale navigano forme astratte a limitare, approfondire, avvicinare zone aeree, *si da rendere l'emozione pura con elementi puri*» (il corsivo è mio).

Per questa sua tendenza tutta estroversa, che lo porta a riassorbire ogni tentazione affabulatoria dell'aeropittura e a oggettivarla in puri fatti visivi, Munari appare molto vicino alla declinazione tutta immanente della poetica aeropittorica propria di Prampolini: con questa differenza, tuttavia, che quest'ultimo tende a creare grandi spettacoli visivi aventi per tema le conquiste della scienza e della tecnica e la prefigurazione dei futuri voli cosmici, mentre Munari è portato a creare piuttosto una sottile fiaba pittorica sottoponendo, per così dire, a un processo di miniaturizzazione il gigantismo e l'enfasi prampoliniane. In altri termini, Munari non vuole destare stupori collettivi, come fa invece Prampolini con quella vera e propria *fantapittura* che è la sua particolare declinazione della poetica aeropittorica, quanto piuttosto creare piccoli mondi favolosi per un uso che direi più quotidiano e domestico, luoghi cioè di contemplazione da abitare psichicamente. L'«Avventura su cielo rosa», un polimate-

rico del '32 eseguito con gli ingredienti più diversi quali gomma e pelliccia, celluloido, securit e metallo, è appunto uno di questi microcosmi incantati sorti dalla lucida immaginazione poetica di Munari *illusionista degli spazi*.

Nello stesso tempo l'artista si rivolge ad altri strumenti di comunicazione visiva proseguendo le ricerche sulle possibilità espressive della fotografie condotte da Moholy-Nagy e da Man Ray: nei fotogrammi, eseguiti in questo periodo, Munari costruisce tutto un mondo di immagini sottoposte alle più sorprendenti metamorfosi, sicché i corpi umani si deformano, si allungano in protuberanze sinuose come proboscidi generando altre forme di piante, animali e paesaggi. Ma, contrariamente alle tecniche dadaiste e surrealiste, Munari non cerca l'incongruo e il non senso e nemmeno un nuovo tipo di affabulazione misterica, ma vuole creare ancora una volta mondi favolosi, limpidi e chiari, pervasi da una vena di ilare ironia.

Nei fotogrammi rappresentanti tutte una serie di paesaggi fantastici («Un pianeta tra gli alberi», «Paesaggio sulla collina», «Costellazioni», «Suoni», «Natura», «Umidità nell'aria»), l'artista si spinge ancora più in là, realizzando una analogia poetica tra il meccanico e l'organico con una consapevolezza, premeditata confusione, non più tra l'uomo e la macchina, come voleva Breton, ma tra il regno della tecnica e il regno della natura. In questi fotogrammi la commistione dei due elementi si verifica sulla base di un accostamento di immagini attinte all'uno e all'altro dominio (l'uccello-giocattolo meccanico che vola tra i rami degli alberi, piccole ruote dentate di orologi che navigano tra le nuvole come astri luminosi, ecc.), ossia con un processo di giustapposizione in qualche misura ancora estrinseca e illustrativa. Munari allora affronta il tema della analogia fondamentale tra il meccanico e l'organico non più al livello della rappresentazione di immagini discrete e finite, ma a quello più se-

greto e fondante della invenzione di comuni processi formativi: le « macchine inutili », espone per la prima volta a Milano nel '33, nascono appunto da questa esigenza di riunire insieme il libero e spontaneo crescere delle forme organiche con la necessità e il calcolo che presiedono alla esistenza della macchina. Munari costruisce quindi delle strutture sulla base di rigorosi rapporti armonici, i quali tengono insieme una serie di elementi geometrici (non fito- e zoomorfici come in Calder) consentendo nello stesso tempo un ambito vastissimo di movimenti possibili: inserite attivamente nello spazio per il tramite del movimento reale, plastici organismi aerei, le macchine inutili assumono il significato di strutture cinetiche in continua trasformazione realizzanti una concreta unità spazio-temporale.

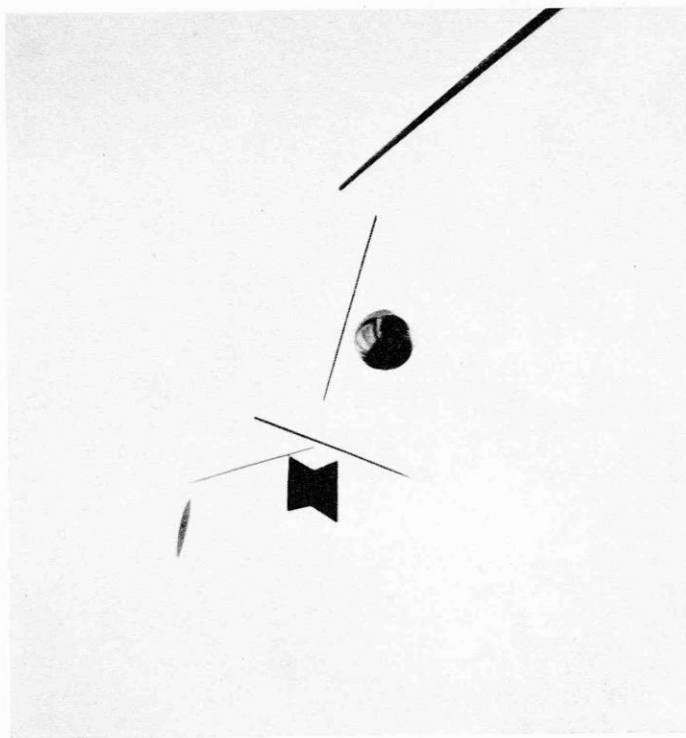
Come aveva già fatto con i suoi polimaterici, così con questi « plastici aerei » Munari opera ancora una volta una decantazione della

componente affabulatoria dell'aeropittura riconducendola alla oggettività delle ragioni costruttive. Negli stessi anni, muovendo da certi suggerimenti prampoliniani in direzione di un'arte di pura percezione (si tenga presente la straordinaria « Astrazione in due tempi » del 1930) e dalle premesse del manifesto aeropittorico del gruppo milanese, Munari compie un'operazione analoga nel campo della pittura, che egli tende ad interpretare, con consapevolezza critica sempre maggiore, come pura ricerca visiva. Questa tendenza a ricondurre il fatto pittorico ai suoi elementi costitutivi elementari (le forme geometriche e i colori puri) si veniva affermando del resto proprio in quegli anni nell'ambito della cultura artistica milanese intorno alla galleria del Milione e seguiva di poco il rinnovato fervore astrattista e concretista che si registra in Francia intorno al '30 con la mostra « Cercle et Carré » orga-

nizzata a Parigi da Seuphor e Torrès-Garcia, con la pubblicazione da parte di van Doesburg del numero unico « Art concret » (con il quale fa la sua prima apparizione il termine *concreto* in sostituzione di quello *astratto*) e con il raggruppamento dell'anno seguente « Abstraction-Création » promosso da Vantongerloo e Herbin. In Italia, dopo la sorprendente riuscita *concreta* della già ricordata « astrazione in due tempi » di Prampolini, le prime manifestazioni astratte si registrano a partire dal '32 con le opere di Radice e Soldati, Licini, Ghirighelli, Reggiani, Veronesi, Fontana, Bogliardi, Melotti, Badiali, Rho e Radice, oltre che con le mostre del Milione dedicate a Kandinsky, Vordenberge-Gildewart, e Albers. Munari si muove soprattutto sulla via aperta da quest'ultimo, in direzione cioè di un'arte intesa come pura ricerca visiva, come analisi grammaticale del linguaggio pittorico e plastico compiuta con l'ausilio della psicologia della percezione: un'opera come « Anche la cornice », del '35, va interpretata appunto alla luce di questo rinnovato interesse per i problemi della comunicazione visiva, tanto che in essa Munari compie una precisa sperimentazione su fenomeni ottici come la irrequietezza percettiva di un *pattern* e la ambiguità tra figura e sfondo.

Da questo momento l'interesse di Munari per la sperimentazione visiva assumerà una fisionomia sempre più precisa, concretizzandosi nel corso degli anni nella messa a punto di opere interpretabili, oltre che come oggetti dotati di una loro autonomia estetica, come modelli sperimentali, come *patterns* intesi a verificare le possibilità di informazione artistica del linguaggio visuale. Le tappe fondamentali di questa ricerca, che tuttavia rappresenta il *leitmotiv* dell'intera opera di Munari, possono considerarsi la serie delle sculture di rete metallica intitolata « Concavo-convesso » (1949-1965), quella dei dipinti « Positivi-

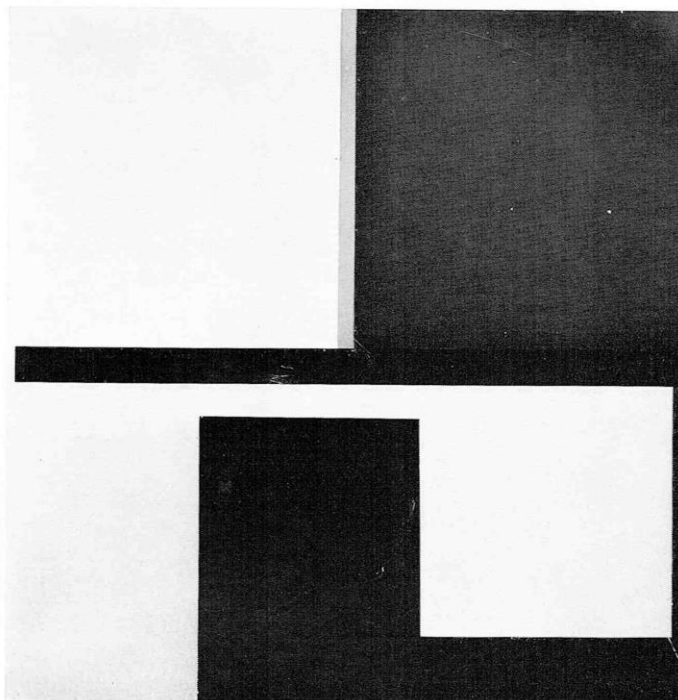
« Macchina inutile », 1937.



negativi» (a partire dal '51), la serie dei modelli sperimentali tridimensionali (dalla «Composizione sul quadrato» del '51 alle «sculture da viaggio» fino alle «strutture continue» e alle lampade pieghevoli) e infine tutta la serie di più stretta sperimentazione visiva che va dalle proiezioni dirette del '53 e da quelle a luce polarizzate fino ai films sperimentali, realizzati con Piccardo nello studio di Monte Olimpino, e alle ricerche recenti di arte programmata (l'«orax» e il tetracono). Con le sculture in rete metallica Munari riporta l'indagine visuale nelle tre dimensioni dello spazio e più precisamente sui rapporti tra concavo e convesso, pieno e vuoto, figura e spazio, tendendo, come aveva già fatto con le sue macchine inutili, a stabilire una assoluta equivalenza dei termini del binomio e abolendo quindi il tradizionale rapporto gerarchico che fa della *figura*, ossia del convesso, il dato primario della rappresentazione.

La serie dei «Positivi-negativi» si ricollega invece direttamente alla sperimentazione visiva condotta dall'artista con opere come «Anche la cornice», ma il problema proposto è ancora una volta quello del rapporto equivalente tra figura e fondo: si tratta di superfici dipinte in cui tutti gli elementi tendono ad assumere lo stesso valore ottico in virtù del fenomeno dell'ambiguità percettiva che consente di interpretare i singoli elementi della composizione alternativamente come figura e come fondo.

Naturalmente il carattere sperimentale dell'opera di Munari rappresenta solo un momento dell'attività dell'artista, quello cioè della indagine e della messa a punto di nuovi procedimenti formativi e di nuovi strumenti di comunicazione da introdurre poi all'interno dei processi di produzione industriale: voglio dire, cioè, che il termine costante di riferimento dell'opera di Munari non è l'oggetto artistico in sé auto-

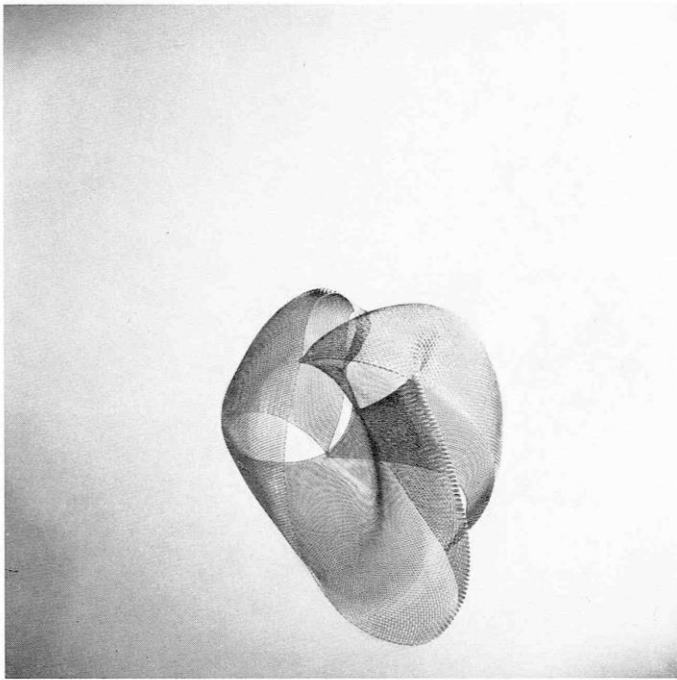


«Positivo-negativo», bianco, nero, blu, 1952.

mo, ma è l'oggetto di serie, così come l'interlocutore cui si rivolge l'artista non è il collezionista ma il vasto pubblico dei consumatori. Con Munari rivive quindi, in termini di assoluta modernità e cioè nei termini di una franca accettazione della tecnica e dei metodi di produzione industriale, il tema dominante di quasi tutte le avanguardie storiche, ossia l'aspirazione a trasformare l'arte e la vita in una realtà unica, armonicamente integrata. Lo stesso artista, del resto, ha più volte ribadito, e in termini estremamente espliciti, questo punto fondamentale della sua poetica: «Oggi — egli ha scritto in un articolo pubblicato in "AZ" nel '50 con il titolo già significativo "L'arte è un mestiere" — il pubblico chiede un bel manifesto pubblicitario, una copertina di un libro, la decorazione di un negozio, i colori per la sua casa, la forma di un ferro da stiro o di una macchina per cucire (...). Pensate quanto ci sarebbe da fare, quanti oggetti,

quante cose aspettano l'intervento dell'artista. Uscite dallo studio e guardate anche le strade, quanti colori stonati, quante vetrine potrebbero essere più belle, quante insegne di cattivo gusto, quante forme plastiche sbagliate. Perché non intervenire? Perché non contribuire a migliorare l'aspetto del mondo nel quale viviamo assieme al pubblico che non ci capisce e che non sa cosa farsene della nostra arte?». Munari interpreta quindi l'operazione artistica come una pedagogia estetica da attuare mediante una educazione visiva del pubblico e quindi intervenendo attivamente nella configurazione della scena urbana oltre che di quella domestica. Le singole arti devono confluire perciò insieme in quest'opera unitaria di integrazione estetica approntando una metodologia operativa trasferibile dai processi di formazione dell'opera d'arte singola, ossia dalla «forma per sé», ai processi di qualificazione estetica dell'ambiente, e cioè alla «forma dell'altro».





« Concavo-convesso », rete metallica sospesa, 1949-1965.

I modelli sperimentali di oggetti pieghevoli, esposti per la prima volta a Milano nel '56 come « sculture da viaggio » (ma preceduti dalle composizioni sul quadrato del '51), rispondono appunto a questa esigenza: Munari cioè si pone il problema di ricondurre degli oggetti tridimensionali alle due dimensioni senza dover compiere manovre particolari e con lo scopo preciso di ridurre le spese di imballaggio e di spedizione. Si tratta di forme sperimentali, studiate prima su cartoncini rigidi e poi tradotte in altro materiale (per lo più nel legno), che assumono l'aspetto di sculture *concrete* dotate anche di un autonomo significato estetico, ma che l'artista mette a punto soprattutto per il suo lavoro di designer. Su questo principio egli ha infatti eseguito più tardi una serie di lampade pieghevoli che, una volta chiuse, assumono dimensioni minime. Nel 1960 Munari approfondisce questo tipo di ricerche con le « strutture continue », veri e propri og-

getti di arte programmata in quanto si tratta di oggetti formati da elementi intercambiabili, di cui il programma prevede solo una parte delle infinite composizioni possibili.

Con la realizzazione delle « strutture continue » e con la serie dell'« ora X » (un oggetto prodotto in serie a partire da un prototipo ottenuto nel '45 inutilizzando un meccanismo a molla da sveglia e formato da semidishi di materiale colorato, di diverse dimensioni, che si muovono con tempi diversi componendo e scomponendo continuamente una forma a colori mutevoli) Munari contribuisce, dopo averla precorsa fin dal tempo delle sue prime « macchine inutili », ad approfondire la poetica dell'arte programmata, di un'arte cioè che intende riconciliare i termini opposti della regola e del caso, dell'unità e del molteplice, della forma e del divenire continuo.

Ancora una volta, quindi, Munari affronta il problema della

coesistenza armonica di due opposti principi mostrando chiaramente come appunto questo sia il tema dominante della sua lunga e molteplice attività di artista, di designer e di grafico. Il senso unitario della sua opera deve essere rintracciato, perciò, proprio in questa aspirazione profonda a riunire insieme, in equilibri sempre diversi, due opposte sollecitazioni, per cui la funzionalità della macchina si accompagna alla gratuità del gioco e alla libertà del contemplare, il positivo è inestricabilmente legato al negativo così come la figura allo sfondo e il convesso al concavo. Il libro si trasforma in un oggetto *inutile*, in un libro illeggibile, ma nello stesso tempo si presenta come un modello per libri in grado di offrire la possibilità di letture sempre nuove e ricche di imprevisti. Non basta: ogni cosa è regolata da principi rigorosamente calcolati, da regole ripetibili, eppure le strutture che sorgono da queste regole assumono una molteplicità praticamente infinita di forme. Non sembra azzardato, allora, concludere che l'arte di Munari tenda ad assimilarsi al gioco, inteso, però, nel suo significato più profondo e, diciamo pure, filosofico, quello cioè di un libero armonizzarsi delle varie facoltà umane tale da racchiudere in sé, in perfetto equilibrio, le istanze opposte della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, dell'unità e del molteplice. Ma, a guardare più a fondo, i termini del binomio su cui è impostata l'arte di Munari finiscono con l'assumere un senso ancora più vasto, il significato cioè di fondamenti primi del vitale, di principi formativi che nelle loro reciproche, infinite combinazioni costituiscono l'essenza stessa del reale: e allora il compito dell'artista sarà quello di recuperare quella essenza vitale e immetterne la linfa vivificante dentro i propri processi formativi e, per il tramite di questi, all'interno di ogni singolo momento della nostra esistenza.