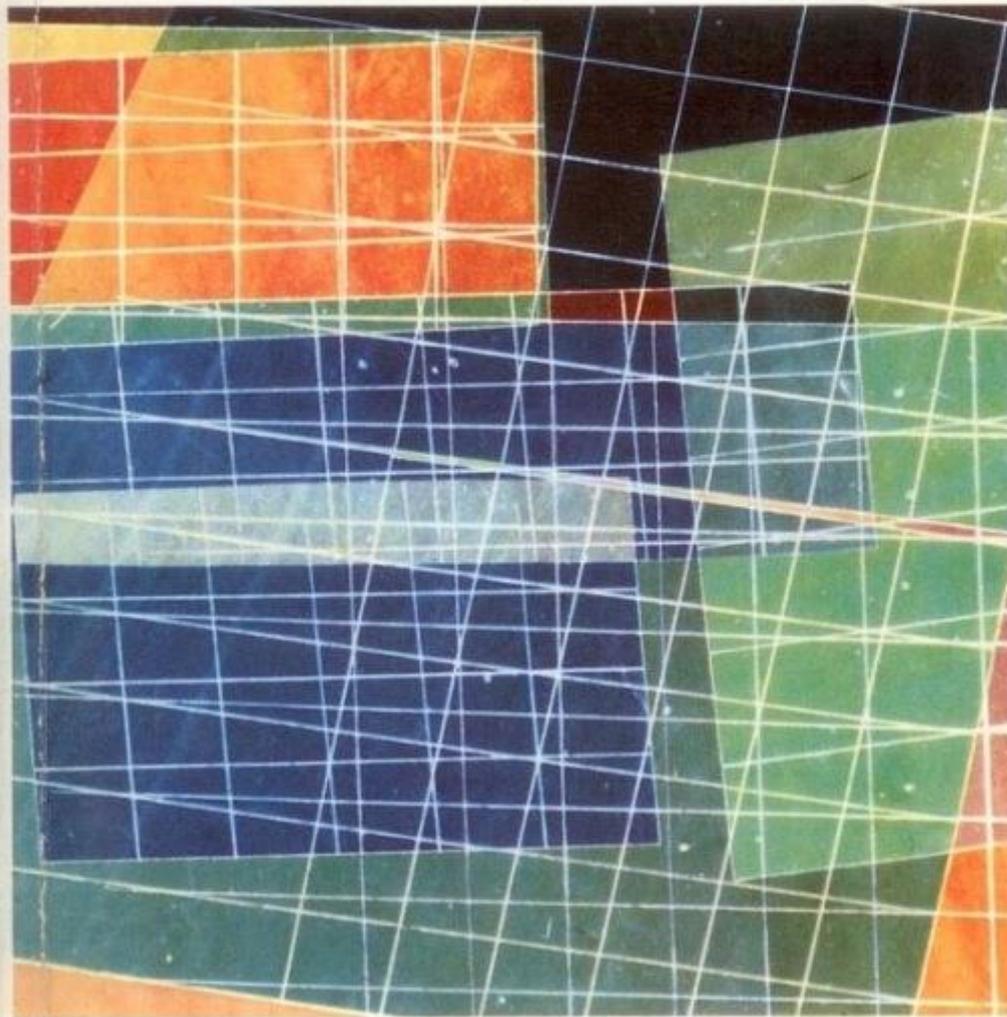


# IDEAL-Standard rivista

*rassegna dei problemi del benessere*



IL NOSTRO TEMPO

GENNAIO-FEBBRAIO 1965

**Ideal Standard, n. 1-2, 1965**

## **DESIGNER ITALIANI. CON BRUNO MUNARI CONTINUA LA GALLERIA DEI PERSONAGGI CHE HANNO INCISO SULL'EVOLUZIONE DEL COSTUME ARTISTICO**

**ITALIANI**

**di Guido Ballo**

La prima nota di Munari è la semplicità: una semplicità che sembra naturale, ma che non è solo istintiva, è una conquista. Non fare tre movimenti se, per ottenere lo stesso risultato, ne bastano due: e soprattutto, non gridare inutilmente, non sprecare gesti, la retorica non serve a niente. Munari sembra in sostanza un orientale, un cinese antico: ma rinnovato in una cultura del nostro tempo in Occidente. Dell'orientale ha la saggezza del controllo e anche l'eliminazione di ogni ansia: vive la vita più moderna, addirittura di avanguardia, ama il jazz, le macchine, i materiali nuovi, ma senza le angosce, i turbamenti ansiosi. Eppure, quando guida la sua auto, è sbrigativo, pronto di riflessi: ma non impreca, né si scalmana se un altro gli taglia la strada; cerca solo di schivarlo con naturalezza. Tutto ciò implica una rara pulizia morale: che in arte, come nella vita, gli fa eludere ogni risultato esteriore e lo rende attivo. In realtà Munari ha in sé l'esigenza contemplativa, che dà lucidità alle sue idee con distacco, e l'esigenza di azione, tutta occidentale, sulla spinta del Pragmatismo, che lo fa volgere ai rapporti sociali, alla comunicazione immediata e chiara del linguaggio, alla evidenza. È così dunque che la sua fantasia poggia sul funzionale, ma aperta anche all'inutile, al gioco divertito, candido: l'intelligenza diventa estro e inventa forme con continuo sperimentalismo. Per questo Munari, mentre è pittore, è anche scultore, grafico e designer, pronto a risolvere i nuovi rapporti tra arte e industria: ma con quel candore poetico, che è sempre stupore della vita.

Anche per lui la prima formazione risale agli sviluppi futuristi. Il Futurismo, un tempo tanto disprezzato, si rivela sempre più l'unica stimolante avanguardia italiana, a cui hanno partecipato i più vivi esponenti della nostra arte e dell'industrial design, aperta con slancio agli incontri internazionali: ebbe, è vero, tante crisi e fu quasi sempre al limite del gesto retorico. Ma senza dubbio può ritrovarsi, nel primo e nel secondo Futurismo, una linea di sviluppo già astratta, tutt'altro che retorica: si pensi, oltre alla spinta boccioniana, alle Compenetrazioni iridescenti di Balla, del 1912: sono già ritmi astratti; e si pensi anche a Prampolini, a Diulgheroff e al rapporto col Dadaismo e col Costruttivismo. Munari entra in questa ricerca più "sperimentale" del secondo Futurismo: determina un nuovo clima astratto, volto a Pevsner, a Calder, alla evoluzione neoplastica, fino agli incontri, più tardi, con Max Bill. La sua è dunque, già nell'esperienza futurista, non un'arte di visione: ma di costruzione astratta, con effetti dinamici. Il rapporto con l'industria è sentito nel superamento della premessa artigianale, che non risponde più alla nostra società: e nell'uso di materie nuove, di rapporti cromatici netti, a tinte piatte, al di là dei generi tradizionali di pittura e scultura.

Le prime Macchine inutili, che portavano il segno ad equilibri sospesi – sulla premessa costruttiva di Calder, ma con tendenza sempre più lineare – sono del 1935: in quell'anno, alla galleria Pesaro di Milano, furono da lui esposte per la prima volta una serie di costruzioni spaziali, in materiali leggeri, legate tra i vari elementi da un modulo, e quindi da un ritmo: il movimento era impresso dall'aria stessa. Pure nella galleria Pesaro, in quell'anno, furono esposte le sue prime pitture astratte: l'Astrattismo in Italia era seguito ancora da un esiguo gruppo, Licini, Soldati, Veronesi, Reggiani, Radice assieme agli altri di Como.

Munari però si distingue tanto dai futuristi che dagli astrattisti: non tende all'arte come puro lirismo, sente la necessità di "sperimentare", di applicare decisamente l'arte all'industria, di moltiplicare una stessa opera, con punti di vista diversi; né ha timore di volgersi alla grafica pubblicitaria e all'industrial design. Sa con chiarezza che l'esempio del Bauhaus, l'Istituto di Architettura e di Arte applicata all'industria, sorto in Germania con Gropius, Kandinsky, Klee e altri artisti di avanguardia – poi distrutto dal nazismo – può essere efficace

proprio per il rinnovamento di un'arte nel rapporto con l'industria. Insomma, Munari già in quegli anni non intendeva abbandonarsi a presupposti genericamente romantici, o seguire schemi divisorii tra “grande arte” e “piccola arte applicata”: ma costruire e sperimentare con chiarezza. La sua attività di grafico, nel senso più largo, poté così svilupparsi senza incertezze di metodo.

Nell'immediato dopoguerra, mentre partecipava attivamente al Movimento di Arte Concreta, che era in sostanza una precisazione non figurativa dell'Astrattismo (il termine “concreto”, al di là di distinzioni troppo sottili, ebbe soprattutto valore polemico, per indicare che l'astrazione nelle arti si rivolse in pura concretezza di mezzi visivi, quali colore, luce, linee, masse plastiche) Munari creò, con limpida fantasia, dei libri per bambini, editi da Mondadori nel 1945. Non si tratta dei soliti racconti per l'infanzia: con gusto veramente nuovo questi libri si riempiono di grandi immagini, adatte ai bambini che ancora non sanno leggere ma che possono restare affascinati da una piccola storia; il senso favoloso si attua, con semplicità di mezzi, attraverso il colore, il ritmo degli spazi, le continue sorprese: ci sono anche pagine più piccole, che si aprono nelle pagine normali. Tali serie di libri, rispondono in modo nuovo alla psicologia infantile, hanno ottenuto successo in Italia, ma ancora di più negli Stati Uniti, dove i problemi dell'infanzia, com'è noto, sono sentiti anche dalle masse; pubblicati da World Publishing Company di New York, risultano ancora oggi di attualità.

Anche i “libri illeggibili”, di cui Munari fece una prima mostra alla Libreria Salto di Milano nel 1949, sono una conseguenza di questi libri per bambini, oltre che della poetica dell'Astrattismo: sono libri senza parole, ma con immagini astratte, colori, forme, tipi diversi di carte e fori o fili che attraversano alcune pagine. Secondo la sequenza delle variazioni di una immagine o di una forma, attraverso le varie pagine o materie, si può comprendere una breve storia. In sostanza sono immagini dinamiche: invece di appendere il quadro a una parete, in questi libri fatti a mano, l'immagine si muove aprendosi in nuovi incontri, in nuovi ritmi (poiché ad ogni apertura di pagina ci sono altre combinazioni di colori, forme, materie), diventa immagine temporale e non soltanto spaziale. La premessa lontana è dunque nel Futurismo, che cercava appunto lo spazio-tempo, il movimento: ma qui è risolto tutto con mezzi astratti e nel modo più agile, più intimo.

Nella notte buia (1956), altro suo libro pubblicato da Muggiani a Milano, tiene conto dell'esperienza dei “libri illeggibili”, con un capitolo di carta trasparente e uno di carta grigia a grandi strappi: su queste pagine si svolge un'altra storia per bambini, raccontata quasi tutta con semplici figure. Ma non è rivolta solo ai bambini: Munari sa trovare, con candore poetico, il bambino che si nasconde sempre in ogni uomo anche adulto.

Una divisione netta, dunque, tra grafica, pittura, scultura, industrial design, non è possibile: soprattutto nel caso di questo artista sperimentatore, dalla fantasia lucida e tesa. Lampade smontabili, vasi in ferro, oggetti vari per la casa di oggi, sono in commercio, disegnati da Munari: il suo stile di designer può riconoscersi nella semplificazione massima della linea funzionale, nella leggerezza sobria, nell'uso di moduli (diversi saggi ha anche scritto, con sottile intelligenza critica, sul valore del quadrato in forme di arte antica e moderna), nella possibilità di smontare l'oggetto con estrema facilità; proprio in questi oggetti dell'industrial design egli rivela la saggezza orientale più antica, con l'attualità della cultura di Occidente, come ho già detto. Ma il premio “Compasso d'oro” gli è stato assegnato per i primi giocattoli di gommapiuma armata, articolabili e deformabili a piacere: l'idea del giocattolo, lo stupore dell'infanzia, il divertimento puro hanno sempre stimolato la fantasia estrosa di questo artista, che poggia invece sul razionale, sul funzionale rigoroso, per liberarsi nei risultati più imprevedibili.

È difficile del resto che un suo oggetto o una sua immagine stiano fermi a lungo: tutto si muove, o per l'aria, o per l'effetto ottico, o per altri possibili stimoli.

La mostra dei negativi-positivi, alla galleria Bergamini di Milano nel 1951, dà un altro esempio di questa sua concezione dinamica. È una serie di dipinti geometrici, a tinte piatte, su

superfici quadrate divise a zone ineguali, ma tutte di primo piano; ogni zona ha la possibilità di essere lo sfondo o il primo piano (da qui la definizione di “negativo-positivo”) e i colori acquistano una nuova espressione avanzando o retrocedendo nello spazio ottico tra il dipinto e lo spettatore. La composizione dunque non è statica, ma varia continuamente: le premesse dell'astrattismo neoplastico di Mondrian trovano così nuovi sviluppi.

Ma nel '52, con la Fontana della Biennale di Venezia, Munari può attuare in modo inedito la sua esigenza dinamica, con funzionalità costruttiva: l'acqua diventa la principale protagonista (non come in molte fontane, dov'è sottomessa al predominio della scultura); scorre lentamente e velocemente su lunghi e stretti piani inclinati, si apre a ventaglio su lastre di vetro, visibile dal di sotto, passa tra le fronde di un cespuglio, a pochi decimetri dal vetro di una finestra, percorre circa trenta metri sopra un prato e cade in una buca buia. Più tardi, alla Fiera di Milano, nel 1955-56, Munari progetterà altre due fontane con elementi rotanti e oscillanti, mossi dall'acqua stessa, in modo asimmetrico, imprevisto; e nel '59, a Como, un'altra sua fontana, a effetti ottico-cromatici, sarà sistemata in una terrazza, visibile dall'interno della casa.

Appare evidente che queste opere, dove la grafica, la scultura, la pittura si fondono con effetti integrandosi nell'ambiente naturale, sono la conseguenza delle prime macchine inutili e, in genere, dell'esperienza plastica: l'antico concetto di “modellazione” ha ceduto il posto definitivamente al concetto di “modulazione”, con superfici piatte, linee, materiale nudo. Alla Fiera di Milano è ancora in azione oggi, dal 1953, un'altra sua grande macchina inutile, azionata dal vento, sistemata lungo un'antenna alta venticinque metri, del peso di sei quintali. Ma in compenso, tutta una serie di altre sculture piccole, senza peso, addirittura pieghevoli – variante dei libri illeggibili e dei giochi – sono da lui messe in mostra nel '58 alla galleria Montenapoleone di Milano, come sculture da viaggio: plastici pieghevoli, di piccole dimensioni, costruiti in materiale leggero. È anche vero che alcune, ingrandite in metallo, possono ambientarsi in giardino: perché la struttura funzionale, modulata nelle linee e nelle superfici piatte, a colori, può vivere sia in piccole che in grandi dimensioni.

Ed ecco i collages: altra variante plastico-cromatica sono le “ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari”, da lui esposte alla Saletta d'arte in Milano, nel '56: collages di frammenti sparsi, in materie diverse, collegati tra loro con segni o zone di colore fino a fornire un tutto organico, come nei musei di storia naturale, dove si ricostruisce un ignoto animale preistorico in base ad alcune ossa trovate. Più che influssi del collage dadaista, in questi esperimenti è uno stimolo surreale, che illumina la fantasia alle soglie della scienza, ma per la sorpresa di risultati imprevedibili, come processi di un sogno ludico.

Il concetto però di immagine in movimento è portato da Munari alle estreme conseguenze espressive con le proiezioni dirette, presentate nel '53 allo Studio B24 di Milano, e con le proiezioni a luce polarizzata, presentate quattro anni dopo nello stesso studio milanese.

Le proiezioni dirette sono piccoli collages trasparenti colorati, fatti con cellofan e materie plastiche varie, proiettati con un comune proiettore da diapositive; le proiezioni a luce polarizzata sono piccoli collages di materie plastiche trasparenti, senza colori: all'atto della proiezione, mediante un filtro polaroid che scompone lo stesso raggio di luce del proiettore nei colori dello spettro, la composizione appare colorata e i colori possono variare fino ai complementari; i colori naturali si dispongono nei vari spazi della composizione, tenuti dai vari spessori delle materie e, secondo il trattamento della superficie delle materie, appariranno brillanti, sfumati, piatti, striati o in altri modi. Si tratta dunque di sperimentalismo in atto, che trae vita da suggerimenti scientifici, e porta l'immagine (anche se non figurativa, per le arti visive si può parlare sempre d'immagine) a una pura dinamica, a un divenire continuo. Non più il quadro da appendere o la scultura, ma una scatoletta di piccoli collages con un proiettore: il linguaggio si attua in continue variazioni di spazio-tempo, in parte precisate dall'autore stesso, in parte offerte dai movimenti materici (con

influsso quindi della poetica informale di origine surrealista), ma sempre per la gioia dell'occhio che guarda e partecipa. Queste proiezioni sono state presentate in molte città italiane e anche a New York, Parigi, Stoccolma, Anversa, e recentemente al Museo d'Arte Moderna di Tokyo.

Per tutta questa attività molteplice, varia – e coerente nello sviluppo che dal Futurismo va all'Astrattismo, alla ricerca sperimentale, alla grafica, all'industrial design – Bruno Munari è diventato tra i più giovani, dai quali è seguito col massimo interesse, un pioniere dell'arte programmata, delle opere moltiplicate: di quelle ricerche, che, già da alcuni anni, ripropongono il più segreto rapporto tra scienza e fantasia, tra arte e industria, tra pittura, scultura e industrial design.

## DESIGNERS ITALIANI (3)

Con Bruno Munari continua la galleria dei personaggi che hanno inciso sull'evoluzione del costume artistico italiano.

di Guido Ballo

La prima nota di Munari è la semplicità: una semplicità che sembra naturale, ma che non è solo istintiva, è una conquista. Non fare tre movimenti se, per ottenere lo stesso risultato, ne bastano due: e soprattutto, non gridare inutilmente, non sprecare gesti, la retorica non serve a niente. Munari sembra in sostanza un orientale, un cinese antico: ma rinnovato in una cultura del nostro tempo in Occidente. Dell'orientale ha la saggezza del controllo e anche l'eliminazione di ogni ansia: vive la vita più moderna, addirittura di avanguardia, ama il jazz, le macchine, i materiali nuovi, ma senza le angosce, i turbamenti ansiosi. Eppure, quando guida la sua auto, è sbrigativo, pronto di riflessi: ma non impreca, nè si scalmana se un altro gli taglia la strada; cerca solo di schivarlo con naturalezza. Tutto ciò implica una rara pulizia morale: che in arte, come nella vita, gli fa eludere ogni risultato esteriore e lo rende attivo. In realtà Munari ha in sé l'esigenza contemplativa, che dà lucidità alle sue idee con distacco, e l'esigenza di azione, tutta occidentale, sulla spinta del Pragmatismo, che lo fa volgere ai rapporti sociali, alla comunicazione immediata e chiara del linguaggio, alla evidenza. E' così dunque che la sua fantasia poggia sul funzionale, ma aperta anche all'inutile, al gioco divertito, candido: l'intelligenza diventa estro e inventa forme con continuo sperimentalismo. Per questo Munari, mentre è pittore, è anche scultore, grafico e *designer*, pronto a risolvere i nuovi rapporti tra arte e industria: ma con quel candore poetico, che è sempre stupore della vita.

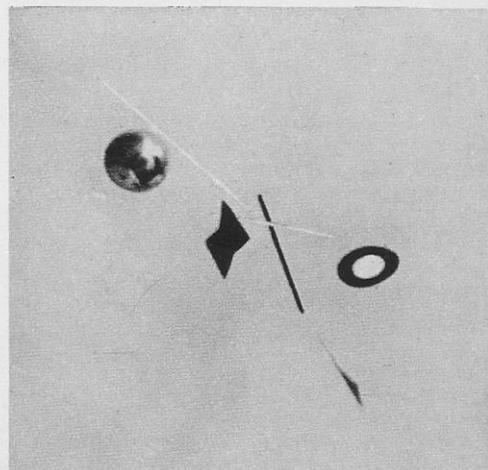
Anche per lui la prima formazione risale agli sviluppi futuristi. Il Futurismo, un tempo tanto disprezzato, si ri-

vela sempre più l'unica stimolante avanguardia italiana, a cui hanno partecipato i più vivi esponenti della nostra arte e dell'*industrial design*, aperta con slancio agli incontri internazionali: ebbe, è vero, tante crisi e fu quasi sempre al limite del gesto retorico. Ma senza dubbio può ritrovarsi, nel primo e nel secondo Futurismo, una linea di sviluppo già astratta, tutt'altro che retorica: si pensi, oltre la spinta boccioniana, alle *Compenetrazioni irridescenti* di Balla, del 1912: sono già ritmi astratti; e si pensi anche a Prampolini, a Diulgheroff e al rapporto col Dadaismo e col Costruttivismo. Munari entra in questa ricerca più « sperimentale » del secondo Futurismo: determina un nuovo clima astratto, volto a Pevsner, a Calder, alla evoluzione neoplastica, fino agli incontri, più tardi, con Max Bill. La sua è dunque, già nell'esperienza futurista, non un'arte di visione: ma di costruzione astratta, con effetti dinamici. Il rapporto con l'industria è sentito nel superamento della premessa artigianale, che non risponde più alla nostra società: e nell'uso di materie nuove, di rapporti cromatici netti, a tinte piatte, al di là dei generi tradizionali di pittura e scultura.

Le prime *Macchine inutili*, che portano il segno ad equilibri sospesi — sulla premessa costruttivista di Calder, ma con tendenza sempre più lineare — sono del 1935: in quell'anno, alla galleria Pesaro di Milano, furono da lui esposte per la prima volta una serie di costruzioni spaziali, in materiali leggeri, legate tra i vari elementi da un modulo, e quindi da un ritmo: il movimento era impresso dall'aria stessa. Pure nella galleria Pesaro, in quell'anno, furono esposte le sue prime pitture astratte: l'Astrattismo in Italia era seguito an-



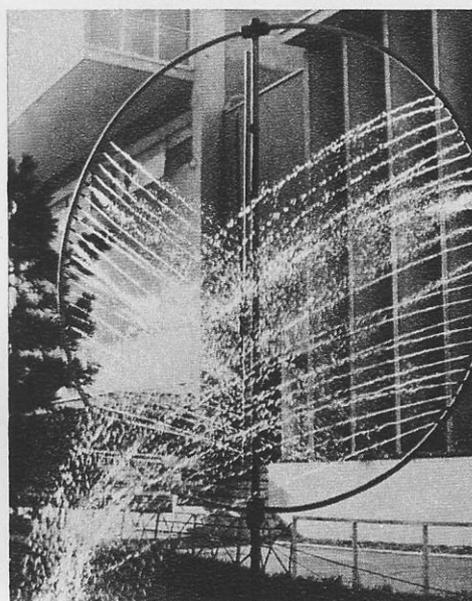
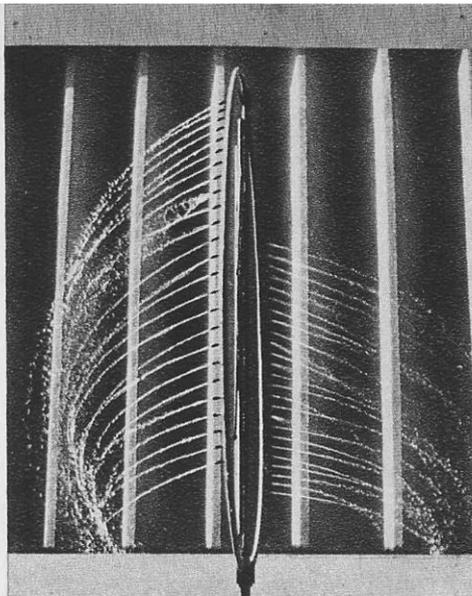
**BRUNO MUNARI:** tra contemplazione e sperimentalismo. Una vita moderna senza angoscia. A destra una delle prime macchine inutili del 1937. Tutti gli elementi sono in rapporto armonico.



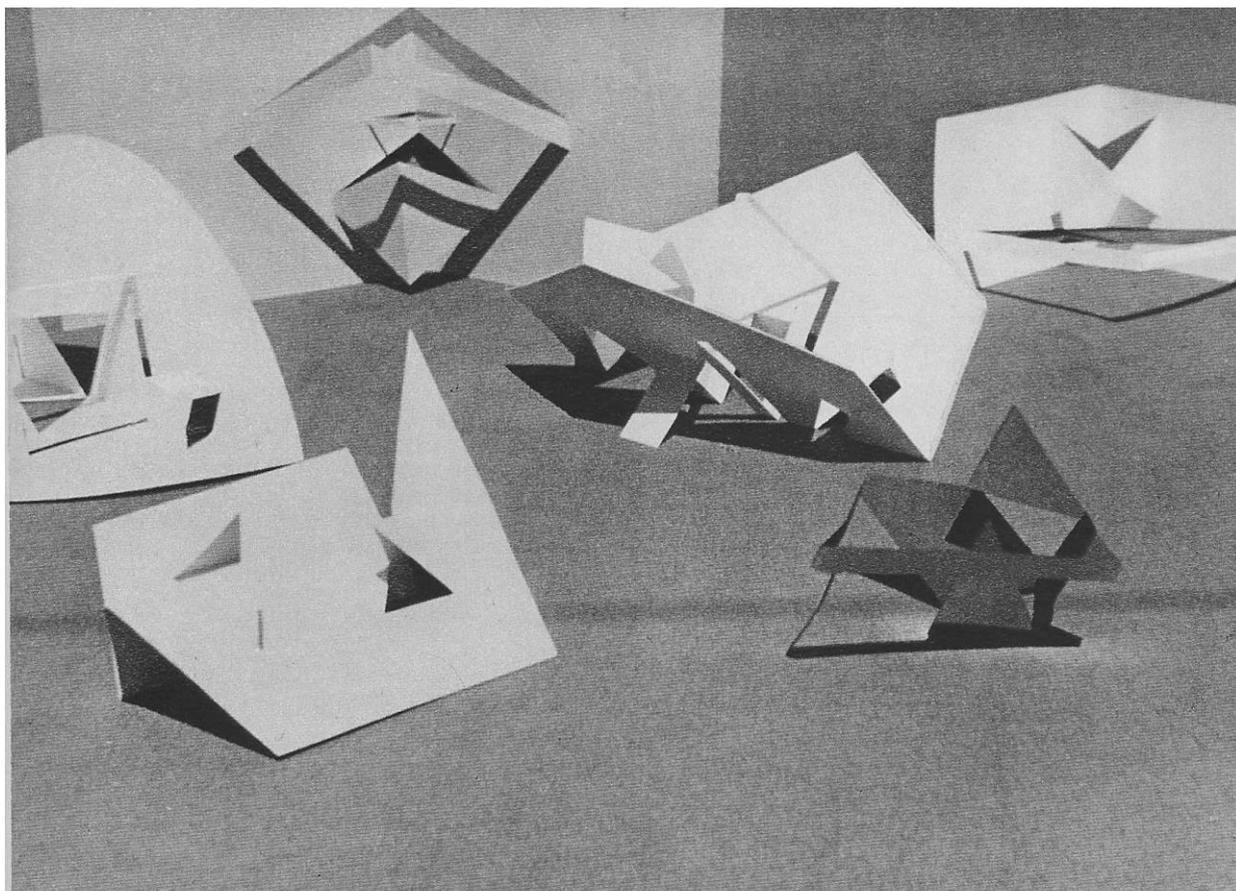
cora da un esiguo gruppo, Licini, Soldati, Veronesi, Reggiani, Radice assieme agli altri di Como.

Munari però si distingue tanto dai futuristi che dagli astrattisti: non tende all'arte come puro lirismo, sente la necessità di « sperimentare », di applicare decisamente l'arte all'industria, di moltiplicare una stessa opera, con punti di vista diversi; nè ha timore di volgersi alla grafica pubblicitaria e all'*industrial design*. Sa con chiarezza che l'esempio del Bauhaus, l'istituto di Architettura e di Arte applicata all'industria, sorto in Germania con Gropius, Kandinsky, Klee e altri artisti di avanguardia — poi distrutto dal nazismo — può essere efficace proprio per il rinnovamento di un'arte nel rapporto con l'industria. Insomma, Munari già in quegli anni non intendeva abbandonarsi a presupposti genericamente romantici, o seguire schemi divisorii tra « grande arte » e « piccola arte applicata »: ma costruire e sperimentare con chiarezza. La sua attività di grafico, nel senso più largo, poté così svilupparsi senza incertezze di metodo.

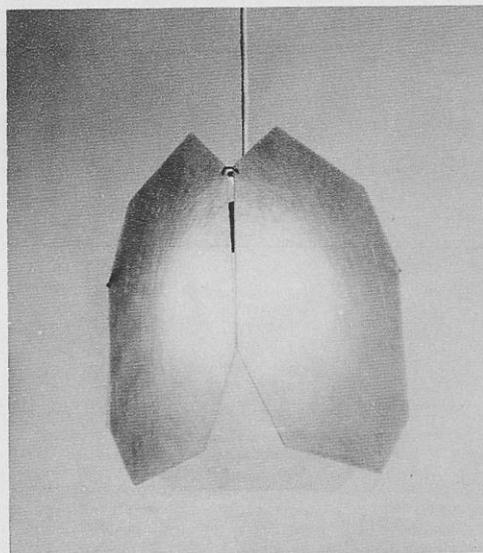
Nell'immediato dopoguerra, mentre partecipava attivamente al Movimento di Arte Concreta, che era in sostanza una precisazione non figurativa dell'Astrattismo (il termine « concreto », al di là di distinzioni troppo sottili, ebbe soprattutto valore polemico, per indicare che l'astrazione nelle arti si risolve in pura concretezza di mezzi visivi, quali colore, luce, linee, masse plastiche) Munari creò, con limpida fantasia, dei libri per bambini, editi da Mondadori nel 1945. Non si tratta dei soliti racconti per l'infanzia: con gusto veramente nuovo questi libri si riempiono di grandi immagini, adatte ai bambini che ancora non sanno leggere ma che possono restare affascinati da una piccola storia; il senso favoloso si attua, con semplicità di mezzi, attraverso il colore, il ritmo degli spazi, le continue sorprese: ci sono anche pagine più piccole, che si aprono nelle pagine normali. Tali serie di libri, rispondendo in modo nuovo alla psicologia infantile, hanno ottenuto successo in Italia, ma ancora di più negli Stati Uniti, dove i problemi dell'infanzia, com'è noto, sono sentiti anche dalle masse; pubblicati da World Publishing Company di New York, risultano ancora oggi di attualità.

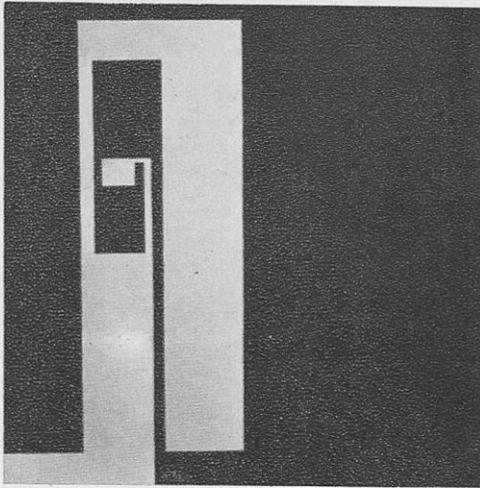


**DUE MOMENTI** di una fontana realizzata nel 1956. Il grande cerchio è un tubo con fori per l'uscita dell'acqua sistemati nei due sensi. La spinta fa girare il cerchio e ogni filo d'acqua compie una spirale prima di arrivare nella vasca.

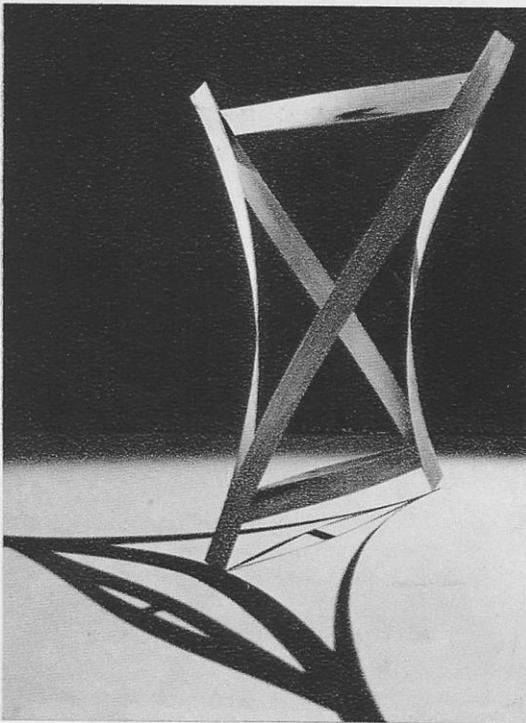


**MODELLI SPERIMENTALI** di oggetti pieghevoli, studiati per risolvere la riduzione a due dimensioni di volumi con spiccati interessi estetici tridimensionali. Queste ricerche sono condotte allo scopo di trovare una soluzione pratica che riduca il volume di immagazzinaggio degli oggetti e le spese di spedizione e di imballaggio. I modelli sperimentali, come tali, sono stati esposti col nome di « sculture da viaggio » a Milano nel 1956, eseguiti in diversi materiali: cartoncino, materie plastiche, metallo in lastra, legno. Alcuni modelli sono stati riprodotti in serie e venduti in imballaggio piatto (Edizioni Danese: scultura da viaggio azzurra in Kromakote, riprodotta in mille copie numerate e firmate). A destra Lampada prismatica pieghevole 1960. Ogni elemento è un quadrato di fibra di vetro e poliestere. I tre elementi sono uguali e hanno gli angoli smussati per permettere la piegatura. La lampada piegata ha uno spessore di un centimetro, non è necessaria nessuna operazione di montaggio, basta alzarla prendendola per l'attacco centrale e la forza di gravità mette in posizione verticale le tre lastre. La forma risulta dalle funzioni, la lana di vetro dà una luce diffusa molto piacevole.





« NEGATIVO-POSITIVO » dipinto su tavola, 1951.

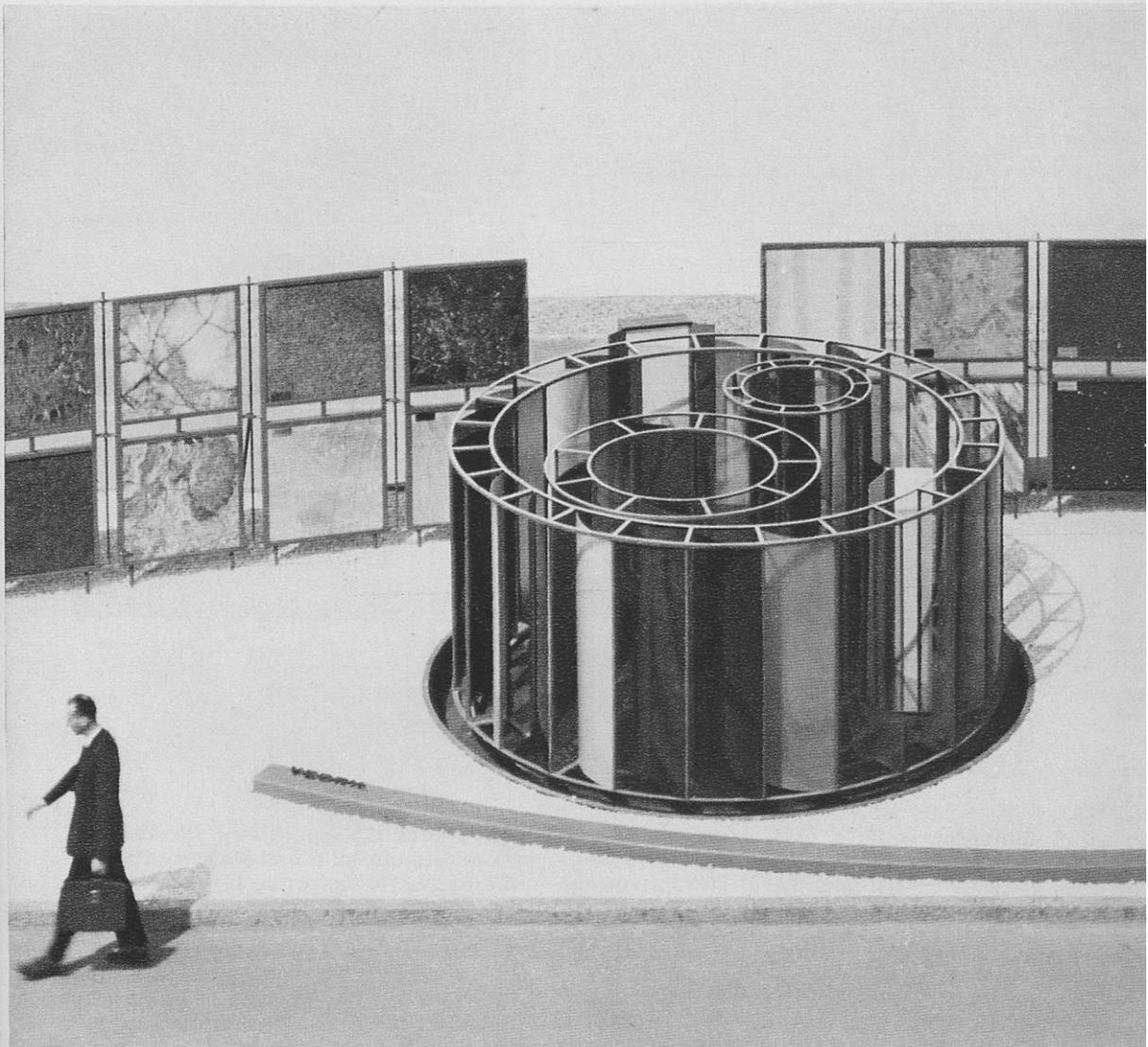


PROVA di struttura con materiale fragile 1949.

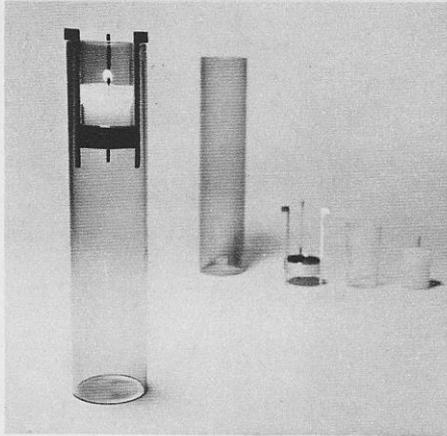
Anche i « libri illeggibili », di cui Munari fece una prima mostra alla Libreria Salto di Milano nel 1949, sono una conseguenza di questi libri per bambini, oltre che della poetica dell'Astrattismo: sono libri senza parole, ma con immagini astratte, colori, forme, tipi diversi di carte e fori o fili che attraversano alcune pagine. Secondo la sequenza delle variazioni di una immagine o di una forma, attraverso le varie pagine o materie, si può comprendere una breve storia. In sostanza sono immagini dinamiche: invece di appendere il quadro a una parete, in questi libri fatti a mano, l'immagine si muove aprendosi in nuovi incontri, in nuovi ritmi (poichè ad ogni apertura di pagina ci sono altre combinazioni di colori, forme, materie), diventa immagine temporale e non soltanto spaziale. La premessa lontana è dunque nel Futurismo, che cercava appunto lo spazio-tempo, il movimento: ma qui è risolto tutto con mezzi astratti e nel modo più agile, più intimo.

*Nella notte buia* (1956), altro suo libro pubblicato da Muggiani a Milano, tiene conto dell'esperienza dei « libri illeggibili », con un capitolo di carta trasparente e uno di carta grigia a grandi strappi: su queste pagine si svolge un'altra storia per bambini, raccontata quasi tutta con semplici figure. Ma non è rivolta solo ai bambini: Munari sa trovare, con candore poetico, il bambino che si nasconde sempre in ogni uomo anche adulto.

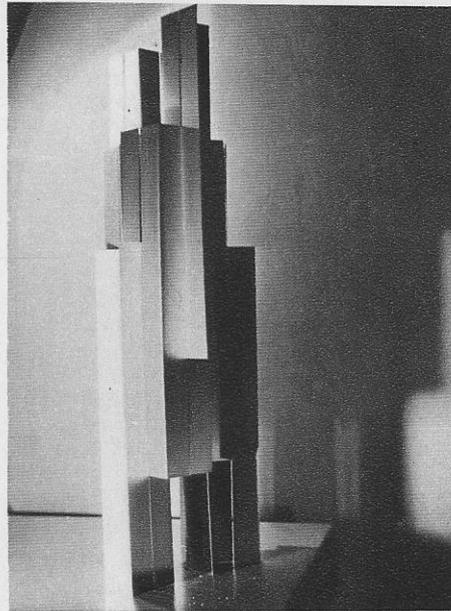
Una divisione netta, dunque, tra grafica, pittura, scultura, *industrial design*, non è possibile: soprattutto nel caso di questo artista sperimentatore, dalla fantasia lucida e tesa. Lampade smontabili, vasi in ferro, oggetti vari per la casa di oggi, sono in commercio, disegnati da Munari: il suo stile di *designer* può riconoscersi nella semplificazione massima della linea funzionale, nella leggerezza sobria, nell'uso di moduli (diversi saggi ha anche scritto, con sottile intelligenza critica, sul valore del quadrato in forme di arte antica e moderna), nella possibilità di smontare tutto l'oggetto con estrema facilità; proprio in questi oggetti d'*industrial design* egli rivela la saggezza orientale più antica, con l'attualità della cultura di Occidente, come ho già detto. Ma il premio « Compasso d'oro » gli è stato assegnato per i primi giocattoli di gom-



**FONTANA** per un'esposizione alla Fiera di Milano, 1961. Il cilindro maggiore è largo 4 metri e gira lentamente azionato da un motore, le parti verticali sono lastre di vedril curvato, di colori neutri. La ruota minore è azionata da un getto d'acqua e porta tutte lastre di colori freddi. Il cilindro medio è azionato irregolarmente dal vento e porta lastre di colori caldi. Le combinazioni dei colori si vedono proiettate dal sole nell'ombra colorata di questa fontana sulla ghiaia bianca.



**CANDELIERE A CERA LIQUIDA**, durata 36 ore. Serve anche da bruciafumo. E' di vetro grigio trasparente ed ha un supporto di ottone cromato che contiene un bicchierino di vetro pirex. La cera si consuma tutta. A destra: struttura continua determinata da un numero indefinibile di elementi uguali incastrati tra loro. L'oggetto è anche ricomponibile in modo diverso con gli stessi elementi. Alluminio anodizzato naturale opaco, 1961.



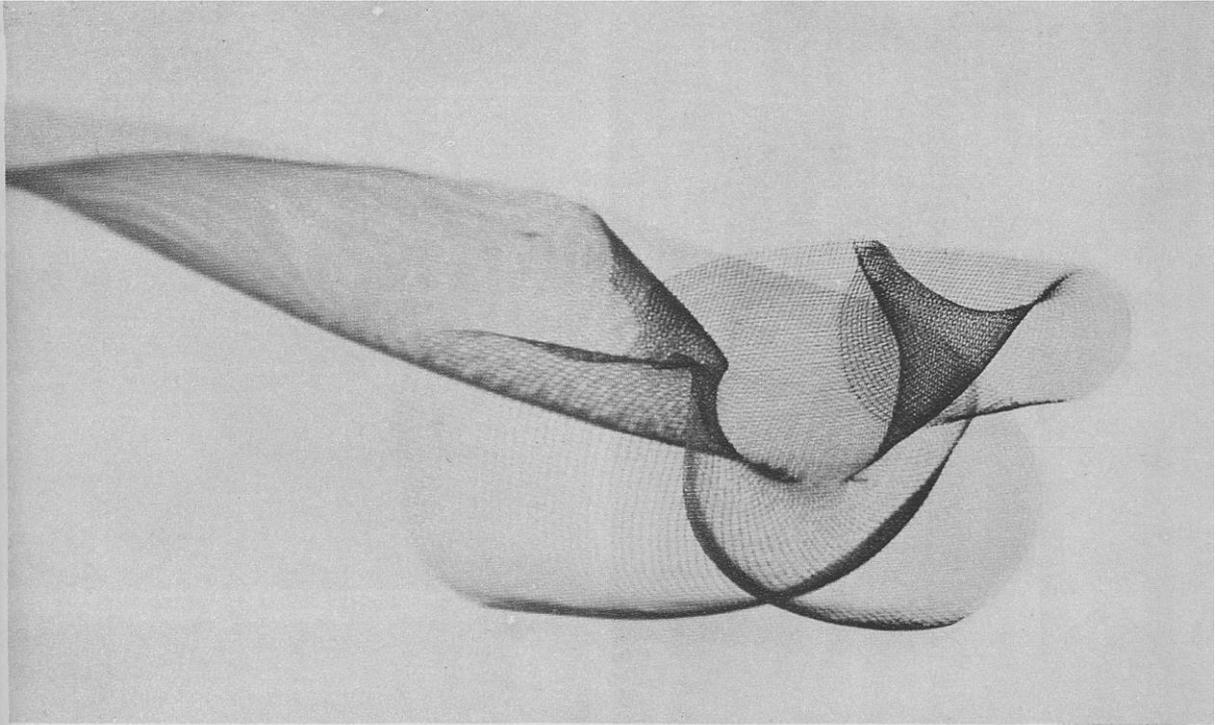
mapiuma armata, articolabili e deformabili a piacere: l'idea del giocattolo, lo stupore dell'infanzia, il divertimento puro hanno sempre stimolato la fantasia estrosa di questo artista, che poggia invece sul razionale, sul funzionale rigoroso, per liberarsi nei risultati più imprevedibili.

E' difficile del resto che un suo oggetto o una sua immagine stiano fermi a lungo: tutto si muove, o per l'aria, o per l'effetto ottico, o per altri possibili stimoli.

La mostra dei *negativi-positivi*, alla galleria Bergamini di Milano nel 1951, dà un altro esempio di questa sua concezione dinamica. E' una serie di dipinti geometrici, a tinte piatte, su superfici quadrate divise a zone ineguali, ma tutte di primo piano; ogni zona ha la possibilità di essere lo sfondo o il primo piano (da qui la definizione di «negativo-positivo») e i colori acquistano una nuova espressione avanzando o retrocedendo nello spazio ottico

tra il dipinto e lo spettatore. La composizione dunque non è statica, ma varia continuamente: le premesse dell'astrattismo neoplastico di Mondrian trovano così nuovi sviluppi.

Ma nel '52, con la *Fontana* alla Biennale di Venezia, Munari può attuare in modo inedito la sua esigenza dinamica, con funzionalità costruttiva: l'acqua diventa la principale protagonista (non come in molte fontane, dov'è sottomesa al predominio della scultura); scorre lentamente e velocemente su lunghi e stretti piani inclinati, si apre a ventaglio su lastre di vetro, visibile dal di sotto, passa tra le fronde di un cespuglio, a pochi decimetri dal vetro di una finestra, percorre circa trenta metri sopra un prato e cade in una buca buia. Più tardi, alla Fiera di Milano, nel 1955-56, Munari progetterà altre due fontane con elementi rotanti e oscillanti, mossi dall'acqua stessa, in modo asimmetrico, imprevisto; e nel '59, a Como, un'altra sua fontana, a effetti



**OGGETTO PLASTICO** di rete metallica modellata, 1954. Questo oggetto appeso al soffitto produce delle ombre mutevoli con effetto di moiré.

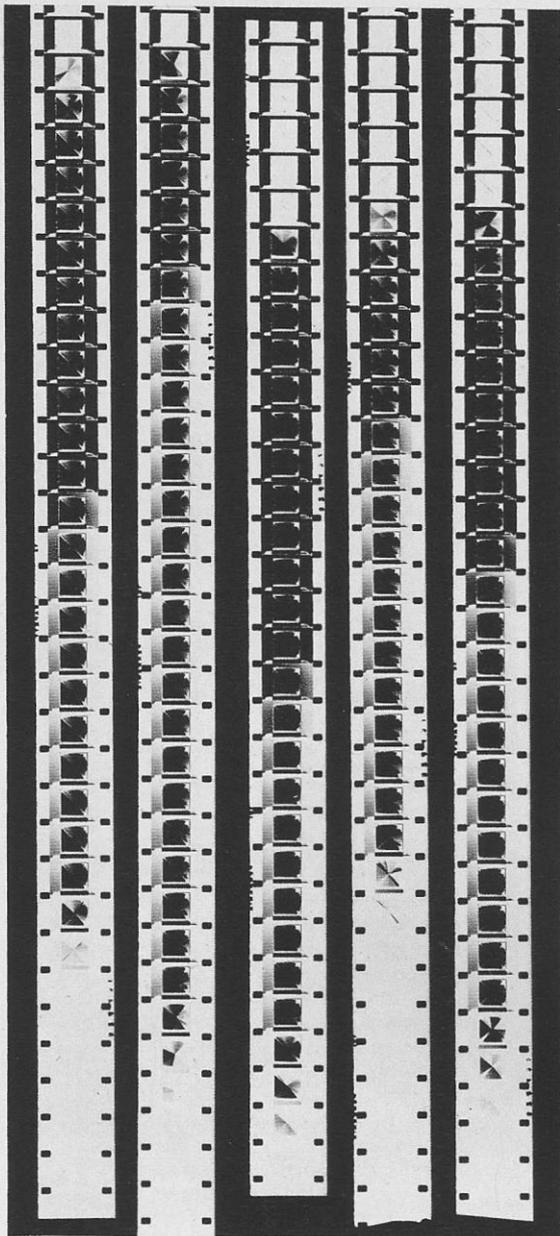
ottico-cromati, sarà sistemata in una terrazza, visibile dall'interno della casa.

Appare evidente che queste opere, dove la grafica, la scultura, la pittura si fondono con nuovi effetti integrandosi nell'ambiente naturale, sono la conseguenza delle prime *macchine inutili* e, in genere, dell'esperienza plastica: l'antico concetto di «modellazione» ha ceduto il posto definitivamente al concetto di «modulazione», con superfici piatte, linee, materiale nudo. Alla Fiera di Milano è ancora in azione oggi, dal 1953, un'altra sua grande *macchina inutile*, azionata dal vento, sistemata lungo un'antenna alta venticinque metri, del peso di sei quintali. Ma in compenso, tutta una serie di altre sculture piccole, senza peso, addirittura pieghevoli — variante dei libri illeggibili e dei giochi — sono da lui messe in mostra nel '58 alla galleria Montenapoleone di Milano, come *sculture da viaggio*: plastici pieghevoli, di piccole dimensioni, costruiti in mate-

riale leggero. E' anche vero che alcune, ingrandite in metallo, possono ambientarsi in giardino: perchè la struttura funzionale, modulata nelle linee e nelle superfici piatte, a colori, può vivere sia in piccole che in grandi dimensioni.

Ed ecco i *collages*: altra variante plastico-cromatica sono le «ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari», da lui esposte alla Saletta d'arte in Milano, nel '56: *collages* di frammenti sparsi, in materie diverse, collegati tra loro con segni o zone di colore fino a formare un tutto organico, come nei musei di storia naturale, dove si ricostruisce un ignoto animale preistorico in base ad alcune ossa trovate. Più che influssi del *collage* dadaista, in questi esperimenti è uno stimolo surreale, che illumina la fantasia alle soglie della scienza, ma per la sorpresa di risultati imprevedibili, come nei processi di un sogno lucido.

Il concetto però di immagine in movimento è portato da Munari alle estre-



ALCUNE SEQUENZE del film Tetracono realizzate unicamente sull'ultimo oggetto di arte programmata ideato da Munari. Questo oggetto è composto di 4 coni che ruotano a diverse velocità dentro uno spazio cubico. Ogni cono ha due colori complementari, la velocità è lentissima.

me conseguenze espressive con le *proiezioni dirette*, presentate nel '53 allo Studio B24 di Milano, e con le *proiezioni a luce polarizzata*, presentate quattro anni dopo nello stesso studio milanese.

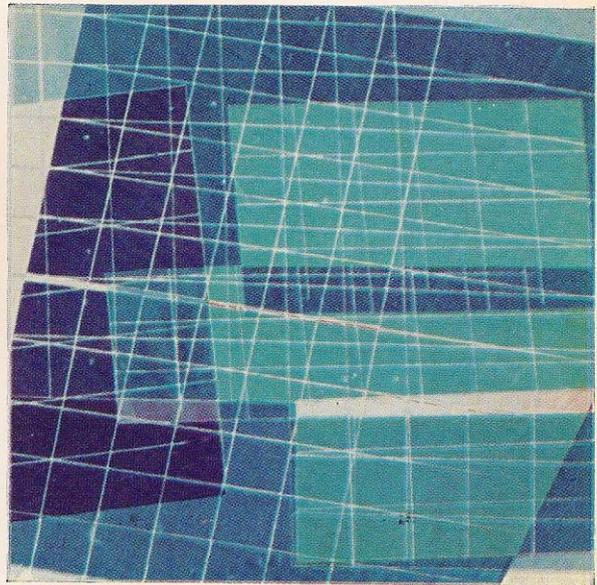
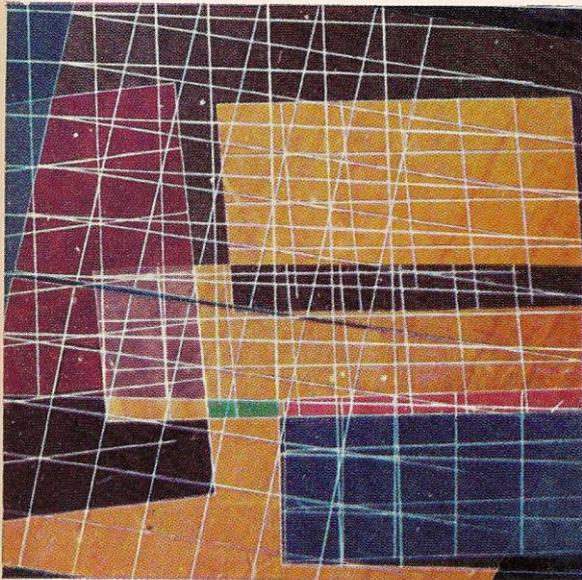
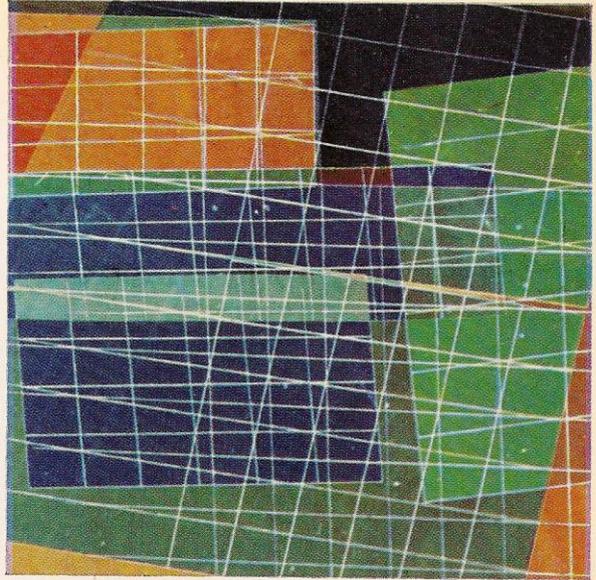
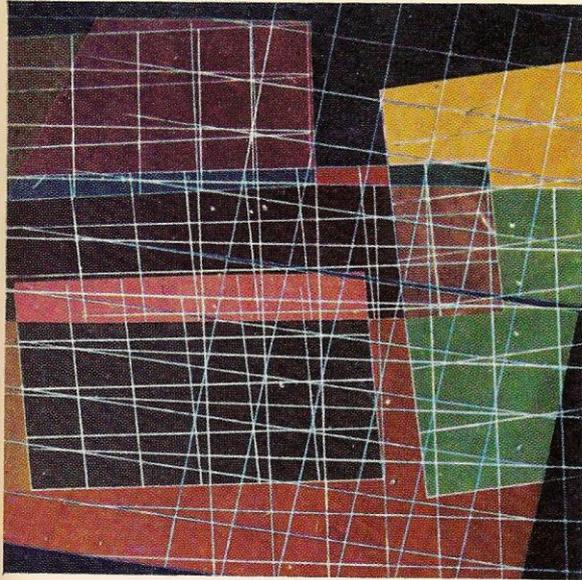
Le *proiezioni dirette* sono piccoli *collages* trasparenti colorati, fatti con cellofan e materie plastiche varie, proiettati con un comune proiettore da diapositive; le *proiezioni a luce polarizzata* sono piccoli *collages* di materie plastiche trasparenti, senza colori: all'atto della proiezione, mediante un filtro polaroid che scompone lo stesso raggio di luce del proiettore nei colori dello spettro, la composizione appare colorata e i colori possono variare fino ai complementari; i colori naturali si dispongono nei vari spazi della composizione, tenuti dai vari spessori delle materie e, secondo il trattamento della superficie di queste materie, appariranno brillanti, sfumati, piatti, striati o in altri modi.

Si tratta dunque di sperimentalismo in atto, che trae vita da suggerimenti scientifici, e porta l'immagine (anche se non figurativa, per le arti visive si può parlare sempre d'immagine) a una pura dinamica, a un divenire continuo. Non più il quadro da appendere o la scultura, ma una scatoletta di piccoli *collages* con un proiettore: il linguaggio si attua in continue variazioni di spazio-tempo, in parte precisate dall'autore stesso, in parte offerte dai movimenti materici (con influsso quindi della poetica informale di origine surrealista), ma sempre per la gioia dell'occhio che guarda e partecipa.

Queste proiezioni sono state presentate in molte città italiane e anche a New York, Parigi, Stoccolma, Anversa, e recentemente al Museo d'Arte Moderna di Tokio.

Per tutta questa attività molteplice, varia — e coerente nello sviluppo che dal Futurismo va all'Astrattismo, alla ricerca sperimentale, alla grafica, all'*industrial design* — Bruno Munari è diventato tra i più giovani, dai quali è seguito col massimo interesse, un pioniere dell'arte programmata, delle opere moltiplicate: di quelle ricerche, che, già da alcuni anni, ripropongono il più segreto rapporto tra scienza e fantasia, tra arte e industria, tra pittura, scultura e *industrial design*.

Guido Ballo



**VARIAZIONI DI COLORE**, di una stessa composizione, ottenute con la luce polarizzata, 1957. La composizione è realizzata in un normale supporto, da diapositive. Non è una fotografia a colori. E' come un collage di materie plastiche trasparenti senza colore ma di diversi spessori. Per mezzo di un filtro che polarizza la luce e grazie alle differenze di spessore, avviene come negli esperimenti scientifici per la fotoelasticità, che il raggio di luce si scompone nei colori dello spettro i quali sono delimitati dagli spessori delle materie usate. Con la rotazione del filtro polarizzante i colori cambiano fino ai complementari.