

# MUNARI

*Bruno Munari i Negativi-positivi*



Bruno Munari

I NEGATIVI - POSITIVI 1950

*Testo di*  
Flaminio Gualdoni

*Maurizio Corraini, Via Oberdan 24 - 46100 Mantova - Tel. 0376/322753*

Maurizio Corraini Editore  
1986 Mantova

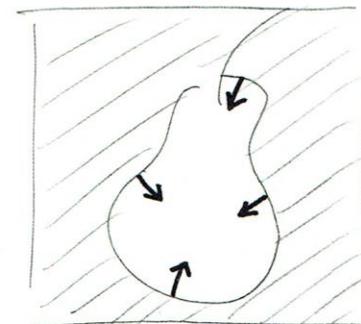
...nel disegno tradizionale



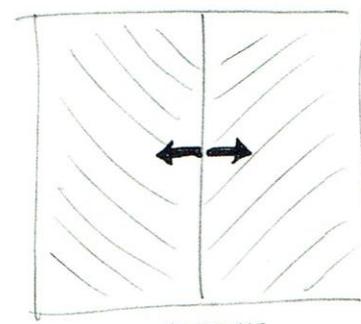
La linea  
è un contorno  
di una figura

(la forma del fondo  
non è considerata)

Uno dei primi negativi-positivi è stato esposto al Salon des Réalités Nouvelles di Parigi nel 1951. Una mostra esclusivamente di negativi-positivi venne poi allestita alla Galleria Bergamini di Milano nel 1952. L'idea base che genera questi dipinti, sta nel fatto che ogni elemento che compone l'opera, ogni forma, ogni parte della superficie, può essere considerata sia in primo piano sia come fondo. L'effetto che ne risulta, effetto oggi definito col termine OP (optical art), fa sì che ogni forma che compone l'opera sembra che si sposti, che avanzi o che vada indietro nello spazio ottico percettivo dello spettatore, creando una dinamica cromatica, una instabilità ottica secondo come lo spettatore prende in considerazione ogni forma.



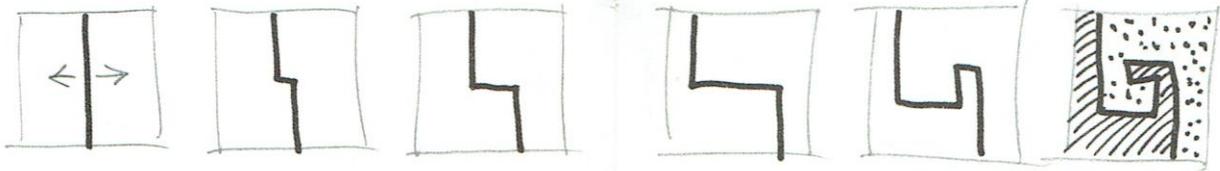
CONTORNO  
la linea disegna solo verso  
l'interno



CONFINE  
SPAZI EQUIVALENTI  
la linea disegna dai  
due lati

la linea dei negativi-positivi  
disegna dai due lati  
è un confine tra le forme  
è un confine  
tra figura e fondo

QUAL' È LA FIGURA ?  
QUAL' È IL FONDO ?



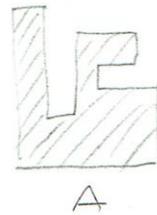
Un effetto simile che si potrebbe considerare come effetto base, sta nella comune scacchiera per il gioco degli scacchi: è difficile stabilire se si tratta di una superficie bianca coperta in parte da quadrati neri o viceversa. Ogni volta che tentiamo di fissare una situazione, questa si capovolge immediatamente nell'altra.

Naturalmente la scacchiera non ha interessi di carattere estetico poiché le quantità di nero e bianco sono equivalenti. Nei negativi-positivi invece l'autore cerca di creare anche un interesse estetico dato da sproporzioni quantitative di spazio e colore.

Ben presto, in questa ricerca, i limiti dell'opera normalmente rinchiusa in un quadrato, vennero anche loro alterati e la forma totale dell'insieme delle forme che componevano i negativi-positivi determinava uno spazio autonomo, sempre contenuto in un quadrato ma con un contorno irregolare, non più dipendente dal telaio del supporto, ma generato dalle forme stesse. Alcune opere avevano delle spaccature che permettevano alla parete di entrare nella composizione. Gli ultimi progetti concepirono degli insiemi di forme a colori complementari che poggiavano su di uno spigolo, in questo caso l'effetto ambiguo posizionale delle forme è ancora più evidente.



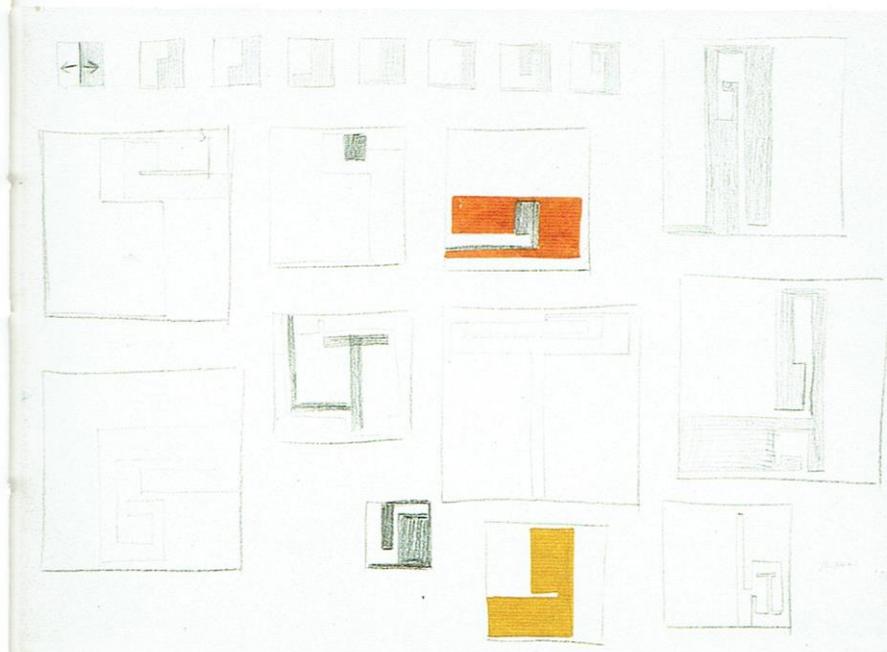
la linea  
è un CONFINE  
tra due forme  
equivalenti

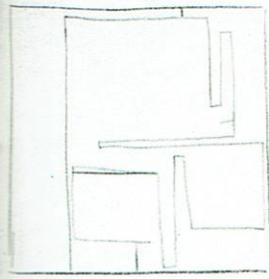
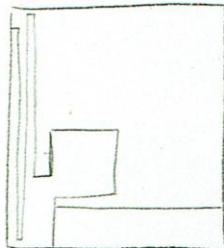
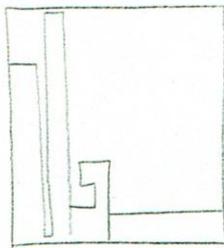
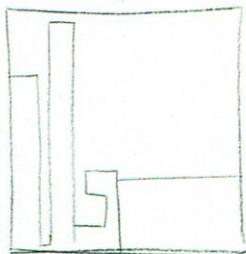
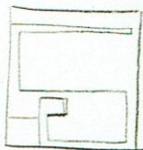
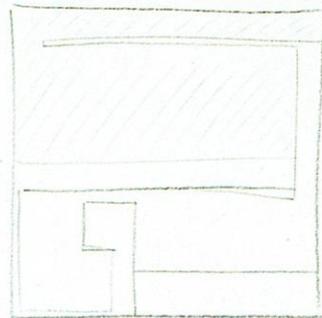
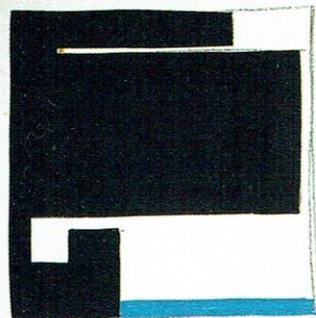


la figura e  
il fondo  
si equivalgono

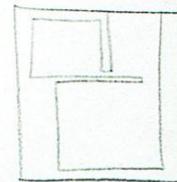
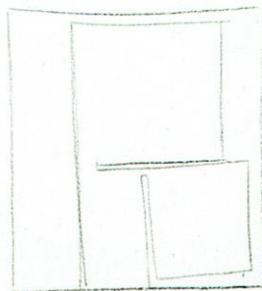
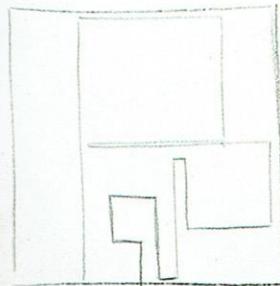
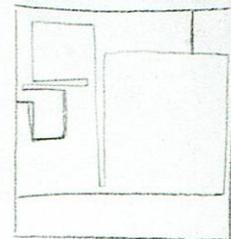
A e B assieme in un quadrato  
o anche isolate -

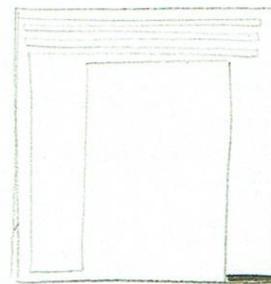
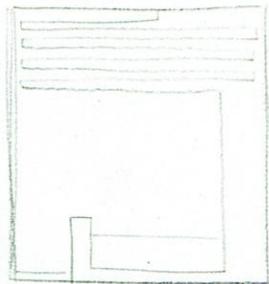
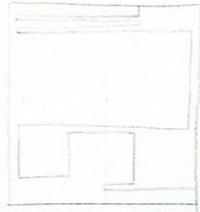
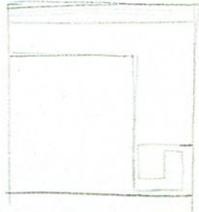
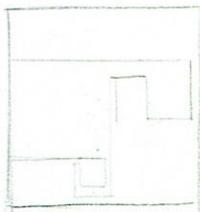
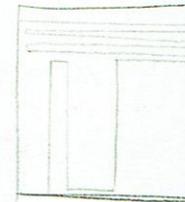
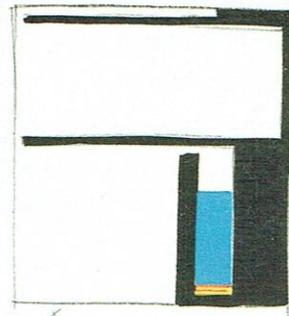
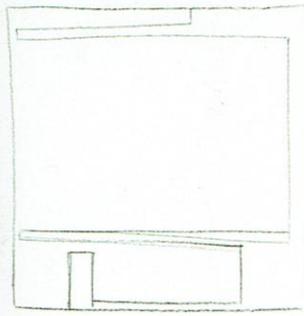
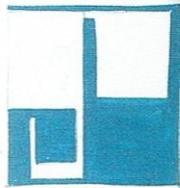
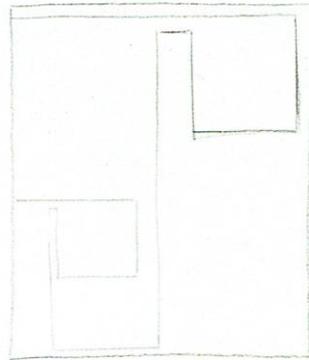
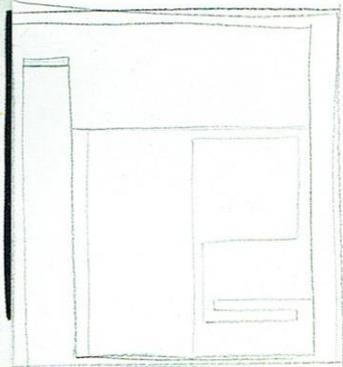
Riproduciamo qui alcuni dei numerosi disegni di negativi-positivi fatti negli anni '50 in fogli di cm. 35×50 con aggiunta di colori a tempera.

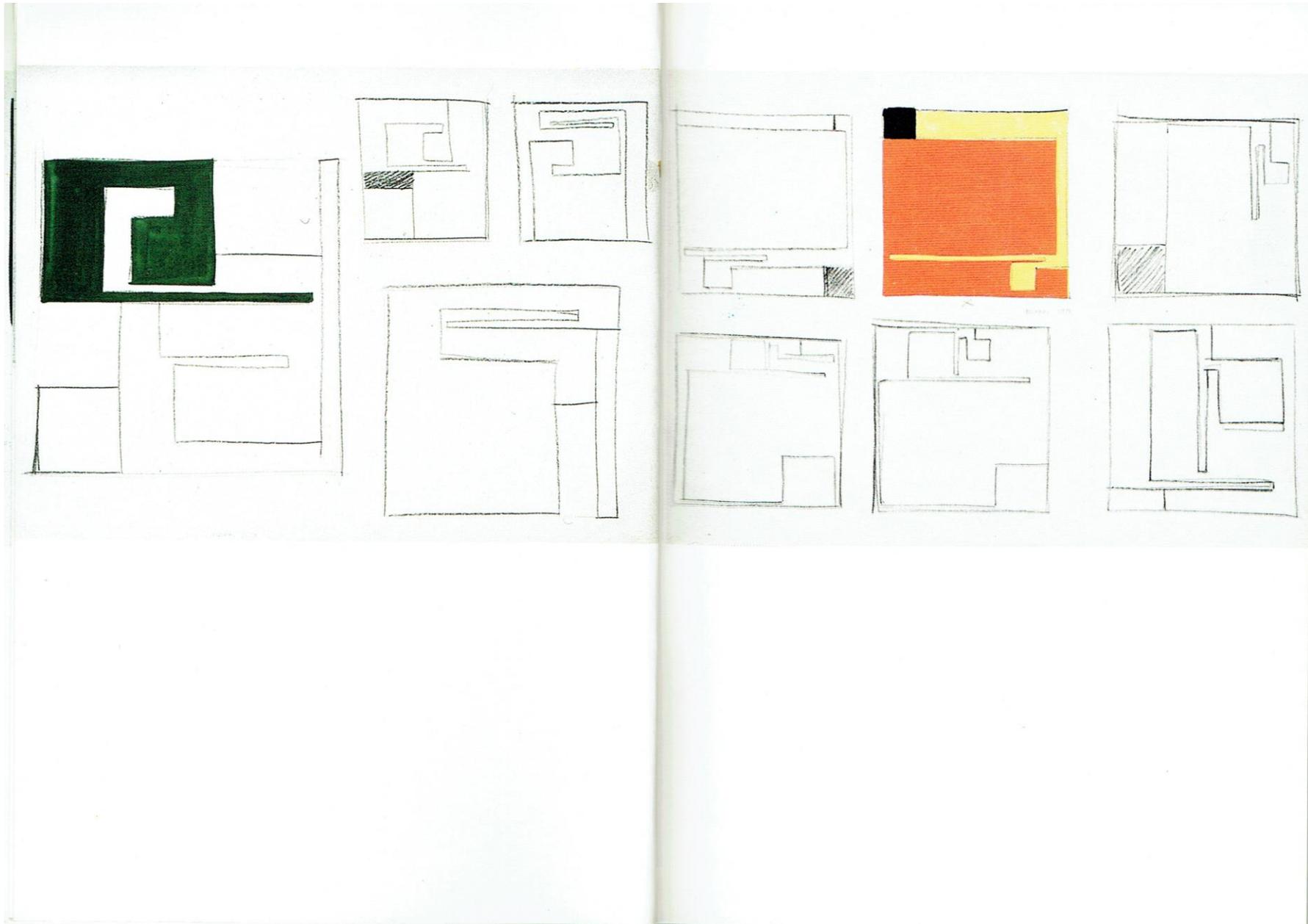


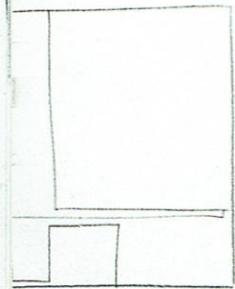
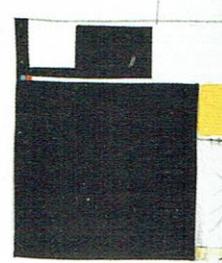
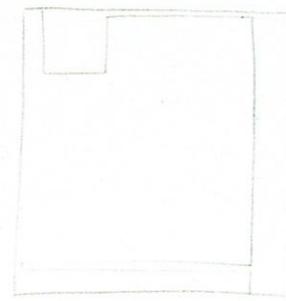
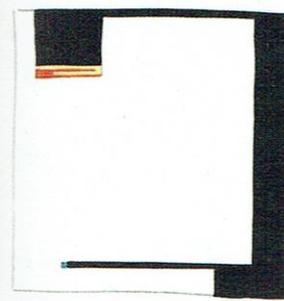
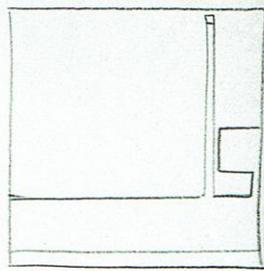
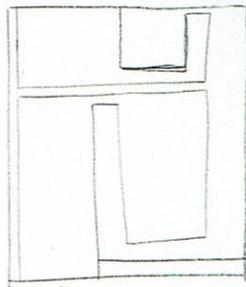
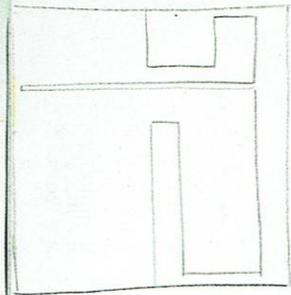


43x43

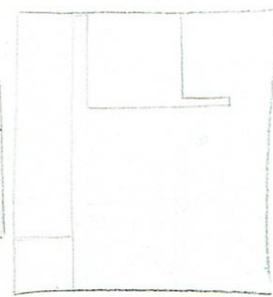
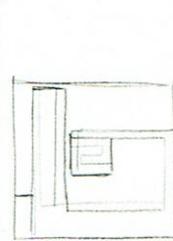
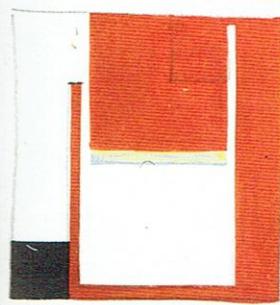
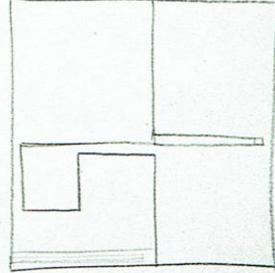
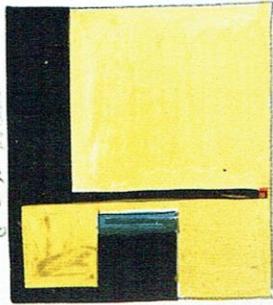


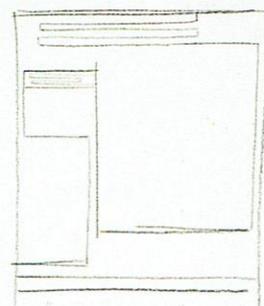
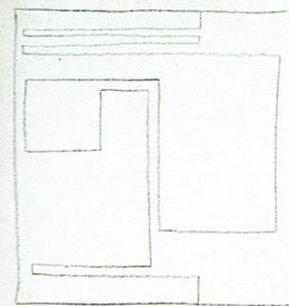
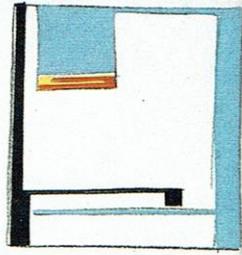
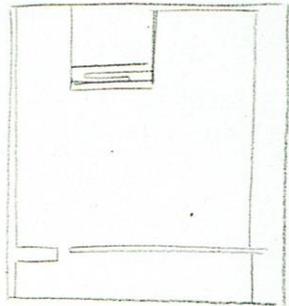
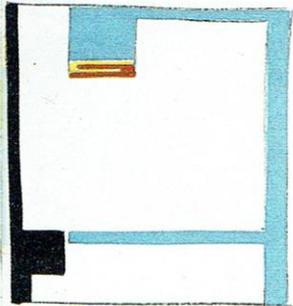




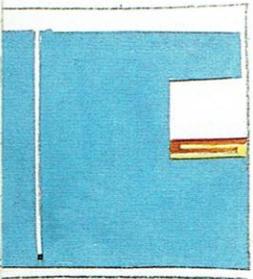


W.C. X  
Damasca

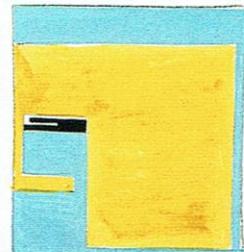
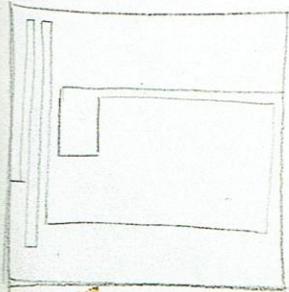
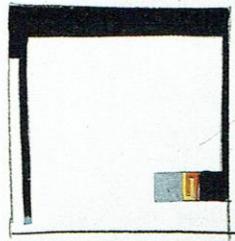
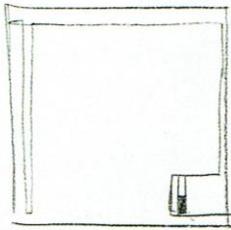




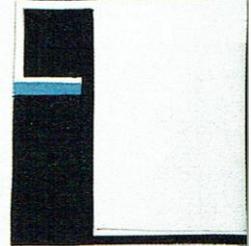
non si può fare l'opera d'arte NUOVA usando gli elementi  
della pittura vecchia

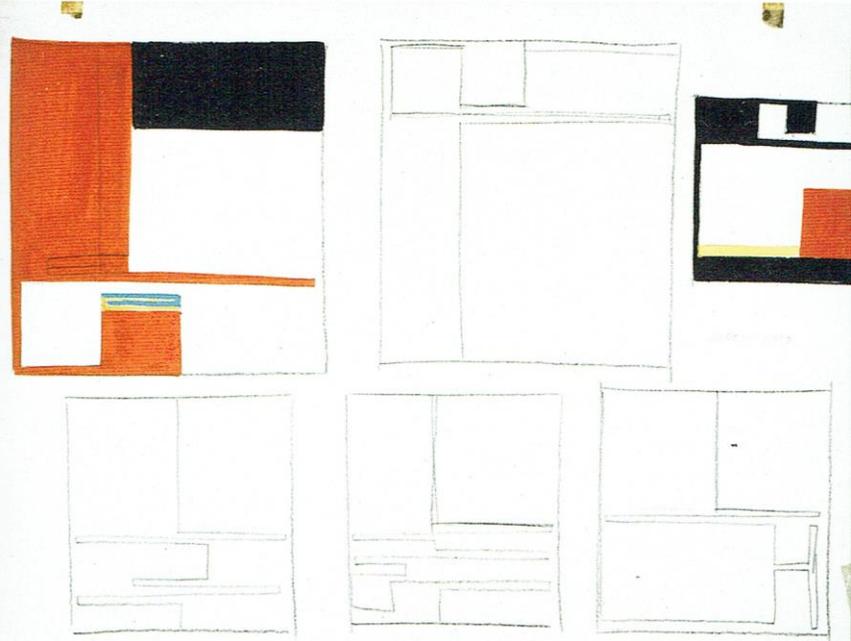
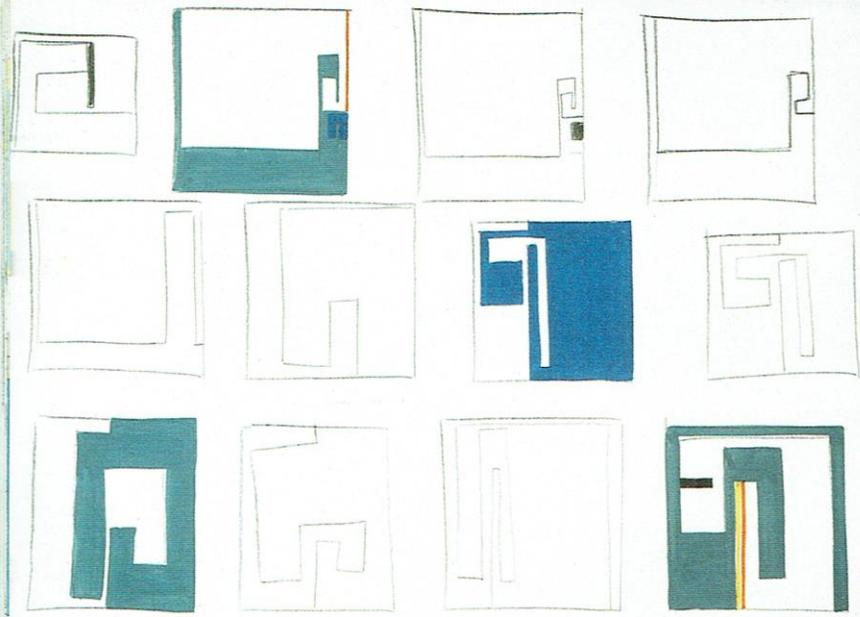


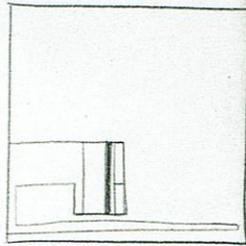
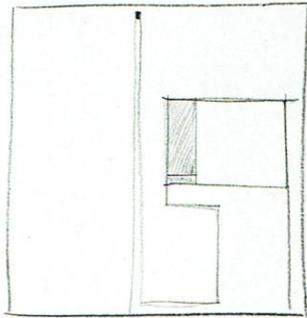
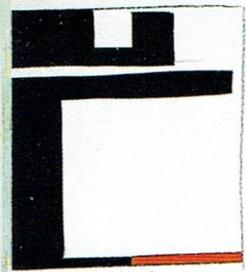
X 80 x 100



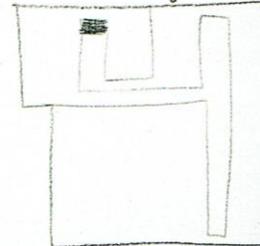
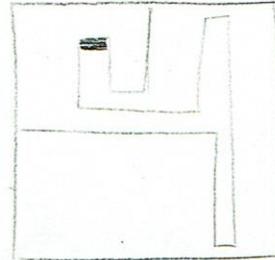
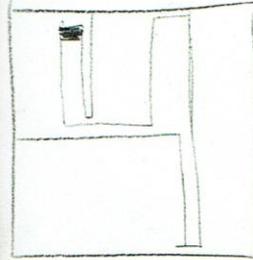
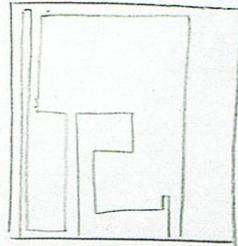
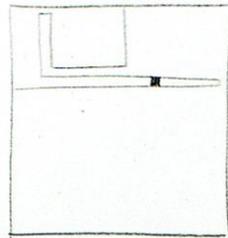
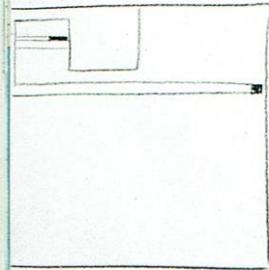
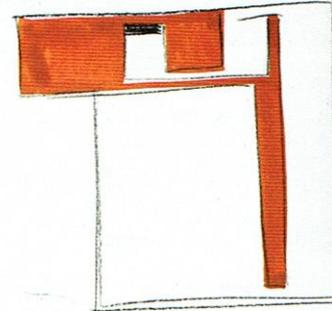
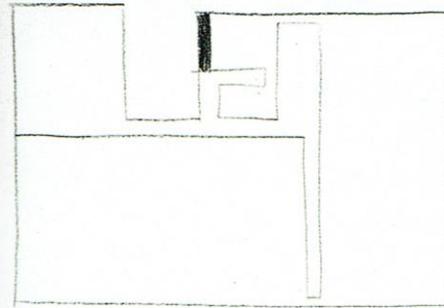
X 100 x 100

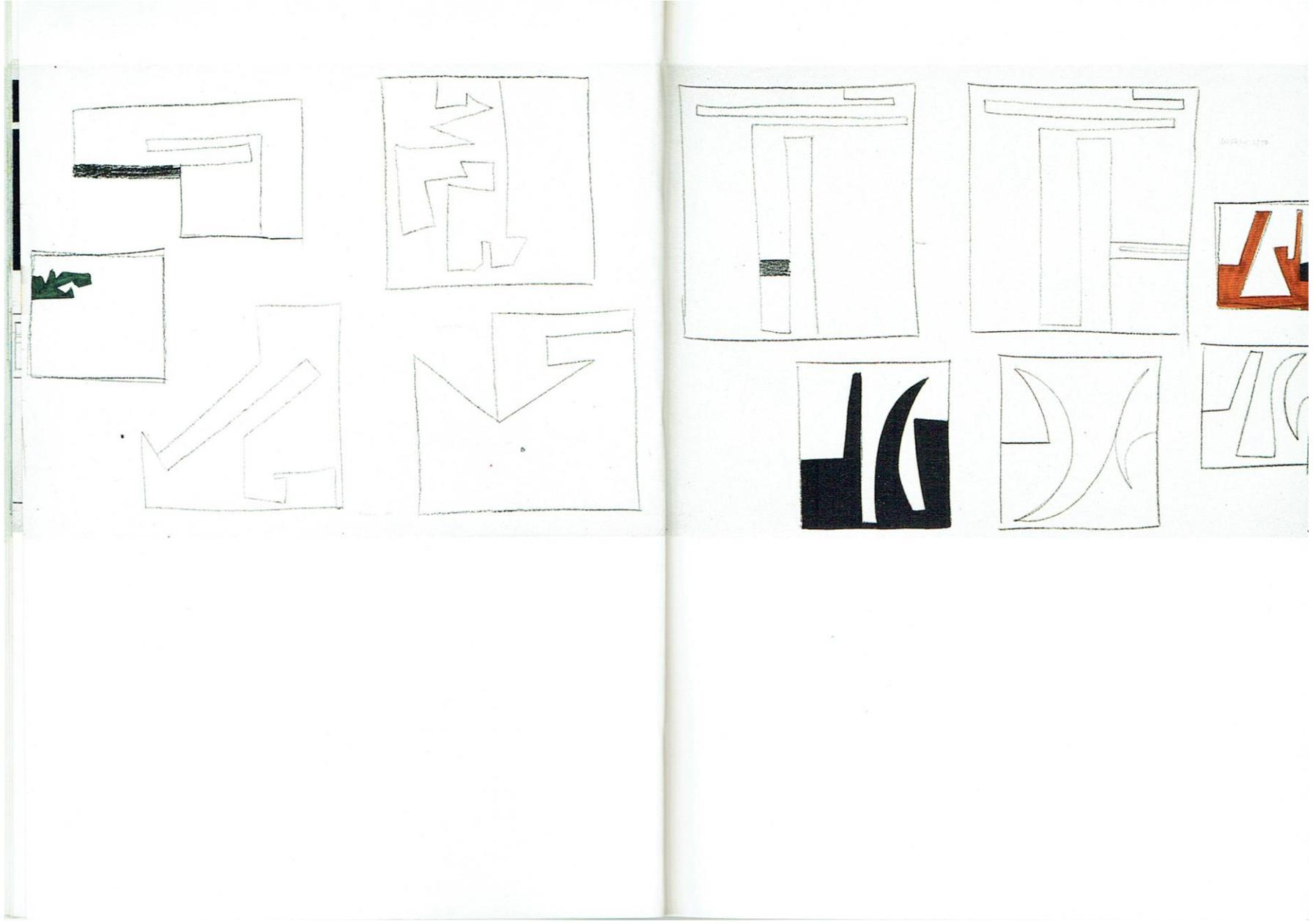


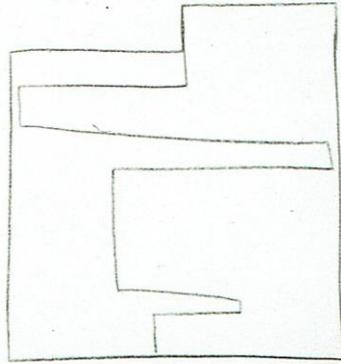
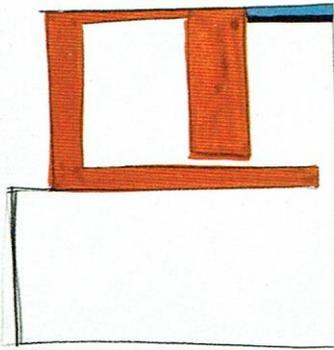
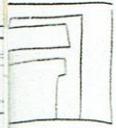
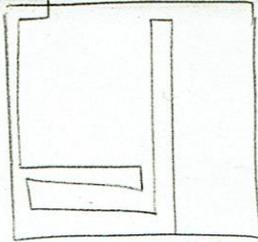
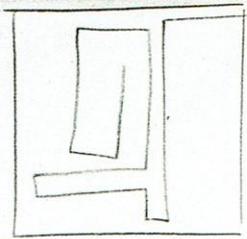




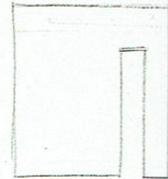
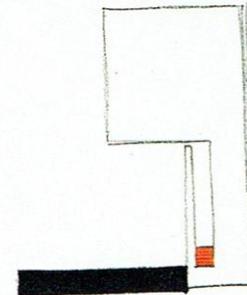
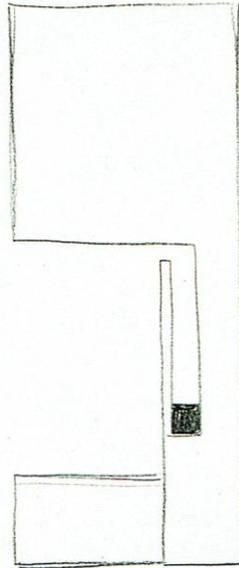
1922



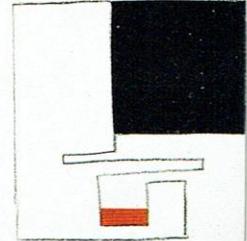
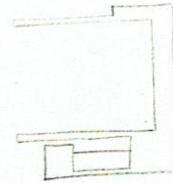


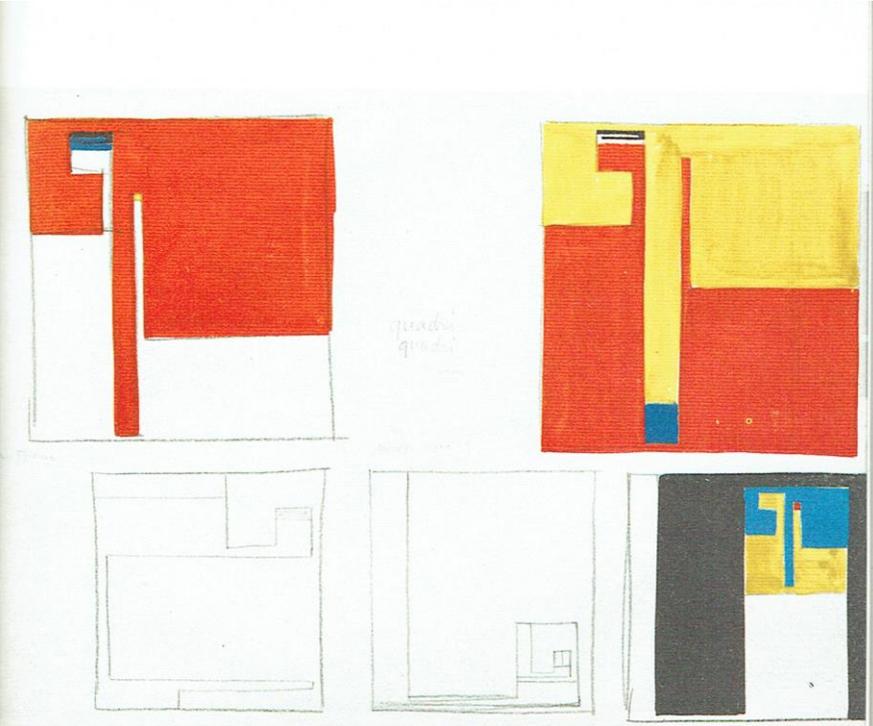
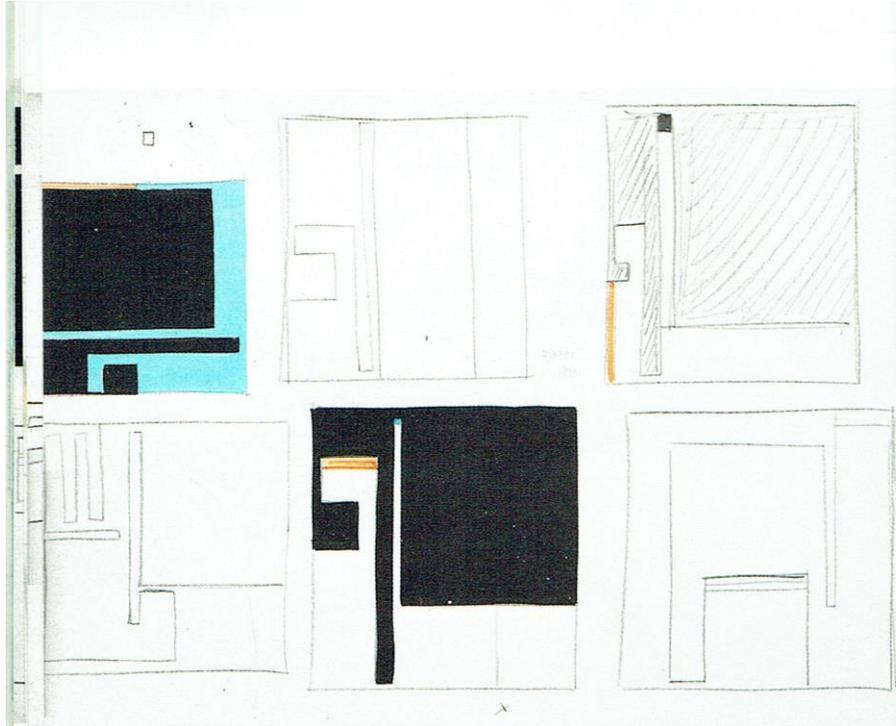


x



uno degli elementi più esecuti invariate - occorrono





## Munari, Perelà e l'Encyclopedie

Flaminio Gualdoni

Dal 15 al 28 marzo 1952, Bruno Munari espone alla galleria Bergamini di Milano «quadri quadrati plastici e nuove macchine inutili», ulteriore capitolo d'una polipragomsyne (come indicava *Savinio* chi opera in più campi) e d'un lieve, acuto criticismo che ne fanno, in quegli anni, la figura certo più estroversa, sfaccettata e sorprendente del panorama europeo. Accompagnato dal bolletino n. 5 di «Arte concreta», il periodico del MAC diretto da Giulia Sala-Mazzon, la cui stessa copertina è prova saporosa della verve sperimentale di Munari, contenente un lungo appassionato testo di Franco Passoni, l'artista svolge per la prima volta in modo compiuto il lavoro sui «negativi-positivi», dopo una sintetica presentazione parigina l'anno precedente. Si tratta di tavole («quadri quadrati» è dizione deliberatamente ironica, palesemente svalutativa della nozione pittorica di quadro come opera, contenitore autorevole di visioni

sub specie aeternitatis) tutte condotte sulla base d'un postulato percettivo oggi assolutamente corrente, ma ch'era rimasto in realtà sempre implicito lungo tutto il corso delle ricerche delle avanguardie visibiliste: l'impiego delle linee come differenziale qualitativo dello spazio in senso né referenziale, né gerarchico, ma concretamente relativo, tale da aggirare in modo inoppugnabile l'antica questione del rapporto figura-sfondo, ogni volta surrettizia reimmissione di filigrane figurali laddove d'immagine, e solo d'immagine, si doveva trattare.

Vederla oggi, la cosa, può non apparire né così eclatante, né così radicalmente innovativa. In fondo, è un tassello tra i molti di quel sistema tecnico delle arti visive cui prima o poi, per esperimenti, si doveva pur arrivare: ed era altrettanto ovvio che ci arrivasse lui, «Bruno Munari, plastico e pittore, nato a Milano 1907, già del gruppo Futurista, fondatore del MAC, risiede a Milano», come recita con sintesi imbarazzata un catalogo di quei tempi: ovvero, quel Perelà travestito da Leonardo che svolazza per i cieli della visione ponendo enciclopedicamente dei perché tanto più

sconvolgenti quanto più semplici, all'apparenza, infantili.

Oltretutto, se si pensa alla stampa realizzata per la prima cartella del MAC, anno 1948, allo scandirsi duro di bicromie in tanta della sua tipografia di quel tempo, appare esplicito che Munari attorno all'argomento ronzasse anche da prima, digerendo con lucida elaborazione il magma dei precedenti storici russi, neoplastici e bauhausiani orientati in tal senso: per non dire dell'amatissimo Balla, omaggiato giusto nel 1951 di un'importante mostra milanese e del n. 2 del bollettino da parte dei nipotini del MAC. Tant'è. Ma bisogna pensare ad allora. Certo, la memoria corre ai personaggi più illuminati, agli impacci d'un gusto dominante tra cultura benpensante e sinistra ortodossa, che al meglio riusciva a innescare e tener viva la mediocrissima querelle nostrana figurativo- astratta.

Su scala internazionale, il 1952 è l'anno di «Un art autre» di Tapié, di «The American Action-Painters» di Rosenberg, degli «Otto» di Venturi, dell'Internazionale lettrista di Debord, di mostre come «Fifteen Americans» al MOMA e «American Vanguard Art for Paris»

alla Galerie de France. La Hochschule di Bill è ai primi vagiti, e Kelly e Newman nulla più che nomi di belle speranze, esordienti appena nel '50 rispettivamente da Arnaud a Parigi e da Parsons a New York, e i vari Vasarely e Youngermann ancora pressoché di là da venire. Ma anche questa è piccola cultura di minoranza. L'autorevole «Life» del 28 gennaio diletta i suoi lettori con pitture d'azione realizzate da scimmie; quella che Seuphor s'ostina a chiamare «visività essenziale» è giusto buona per battute da sophisticated comedy e vignette umoristiche: mentre Vantongerloo e Herbin, se morissero, neppure sarebbero degnati d'un cocodrillo. Per di più, a fronte di questa cappa ostile - meglio, vischiosamente insensibile - Munari non si comporta neppure come avanguardista ortodosso, dotato di una fede, di un programma, di una di quelle utopie fondative da far scrivere saggi ponderosi. E', sì, tra i fondatori del MAC, ma non ha né la mistica fomale di Soldati, né l'intento sintetico-produttivo, ottimista, di forte impronta tecnologica e mondana, di Dorflès e Monnet: né l'assoluto pittorico né, più

sottilmente, la confluenza preventivata della sperimentazione estetica nelle forme pratiche del vivere, sono le cose che gli stanno più a cuore.

Il suo motto è da Antologia Palatina: «sum enim unus ex curiosis». Aniché costruir sistemi, s'applica con ingegno di gioco, di partita tutta svolta in punta d'intelligenza, a smontare la seriosità altrui, accumulando segni paradossali banali irritanti devianti ma mai infondati, destinati a breve o lungo termine a sorprendere come sintomi precocissimi sempre di un'intelligenza divagante ma fondamentale dell'arte, del suo essere possibile estremo prima ancora che faticoso necessario.

Le macchine inutili, antenate di troppi figli spuri; le tipografie, prosecuzioni non certo ortopediche delle grandi esperienze dell'avanguardia storica (a proposito: non è ora di confrontare data e spessore, che so, del bollettino n. 10 di «Arte concreta», concepito da Munari, con le troppe falsificazioni extramediali degli anni sessanta, contrabbandate per capostipiti? Del resto, Munari è di casa al MOMA con tipografie e «pitture-diapositive» in anni che fanno

riflettere...); il lavoro con materiali privi di stratificazione storica; per non dire dei «brandelli di manifesti trovati in Rue Monsieur le Prince, a Parigi, sopra un staccionato di legno, un poco scoloriti dalla pioggia» e della rete metallica «modellata da una bomba, corrosa dalle intemperie» esposte nella mostra degli oggetti trovati del 1951 alla saletta dell'Elicottero; o delle già annotate pitture-diapositive; o degli studi per motociclette dello stesso 1952, o delle «macchine-arte» animate... non fondazioni di apparati di poetica, non gesti alti di nuova eloquenza visiva, ma sintomi, continui, di un atteggiamento che rifiuta di patteggiare con necessità modali. Non si fa, ovviamente, questione di orari ferroviari, di rivendicazione calendariale di precedenza. Ciò che è centrale, è un modo di veder l'arte e di praticarla che tanto più appare comprometterla quanto più in realtà la mantiene in rarissimo stato verginale, trasparente, debitore solo del piano del mentale, dei concetti: che, è forse, l'autentico tramite tra la speranza dell'avanguardia storica e il formalist criticism degli anni delle neoavanguardie.

In fondo, cos'altro conta se non il mostrare che il sistema delle aspettative, e il postulato nominale dell'arte, null'altro sono che cornice convenzionale, tutta esteriore, di una pratica che si spaventa ancora di fronte alla vastità di un orizzonte problematico e formale teoricamente illimitati, e continua a nascondersi dietro meccaniche di genere? Il non aver verità di Munari gli permette di dissolvere la chiusura ossedente di questa cornice, di liberare finalmente, sotto l'aspetto intrigante e amicale del gioco, la potenza nuda del dubbio.

Così, anche i negativi-positivi s'inscrivono non nel corso di un'elaborazione sperimentale sistematica, che postuli un'analisi esauriente della nozione di spazio visivo proprio e convenzionale, e di struttura formale, e di percezione, e di proiezione convenzionale e simbolica del visivo. Questi problemi li pongono, li rendono evidentissimi - così come quelli dell'implicazione didattica, dimostrativa del lavoro d'avanguardia - nella loro misura di consuetudini retoriche che si sono sedimentate perdendo d'identità problematica, esattamente come le macchine inutili portano salutare

scompiglio concettuale nell'armamentario fondativo della pratica plastica, e il lavoro sulle forme banali e sulla decorazione, anziché sperare di rifondare davvero la sintesi tra le arti, abbandonano l'utopia in favore di una visione non sacrale e altra dell'arte, e invece quotidiana, lucidamente nutrita di vita, utile senza sussulti aristocratici.

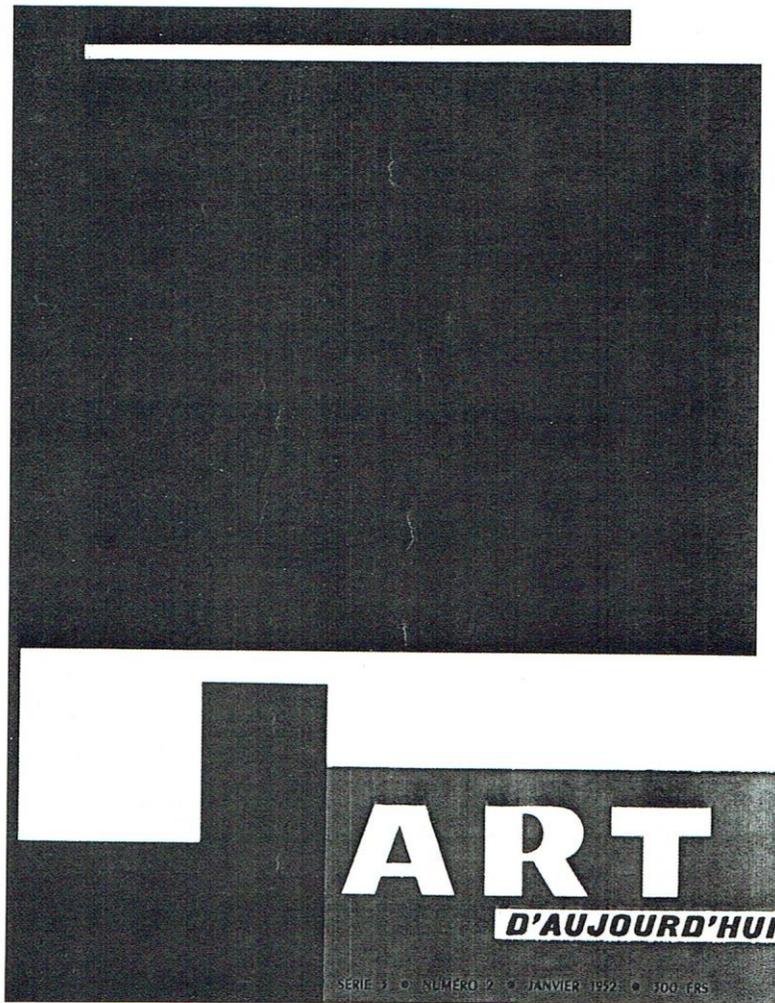
In fondo, con questi «quadri quadrati» Munari non afferma né propone, ma riflette. E' come se, di fronte all'entusiasmo e al proselitismo della compagine concretista, affermasse la necessità di diffidare in modo adulto della congerie di compitini geometrici, e di scontate partiture cromatiche, e di malintesi costrutti architettonici, inutili e vacui non meno dei rigurgiti referenziali, e di tentare un piano completamente altro di artificiosità visiva, definitivamente autoriflessivo. Come dire, pensando al contemporaneo dibattito teatrale, che forse il problema non è di decidere se la sedia messa in scena sia reale o artificiale, ma cosa sia la scena, a quale piano d'esperienza dia luogo, come voglia farsi pensare e guardare.

Ciò che accade, è che lo spessore della riflessione di Munari rimane, momentaneamente, lettera morta, vuoi perché il clima dei tempi induce a una lettura di queste tavole come semplice declinazione ulteriore delle modalità astratte, vuoi perché la fisionomia stessa di Munari, la sua finzione di non prendere e predersi sul serio, induce a sopravvalutare l'evidenza paradossale e provocatoria rispetto alle implicanze radicali del suo lavoro.

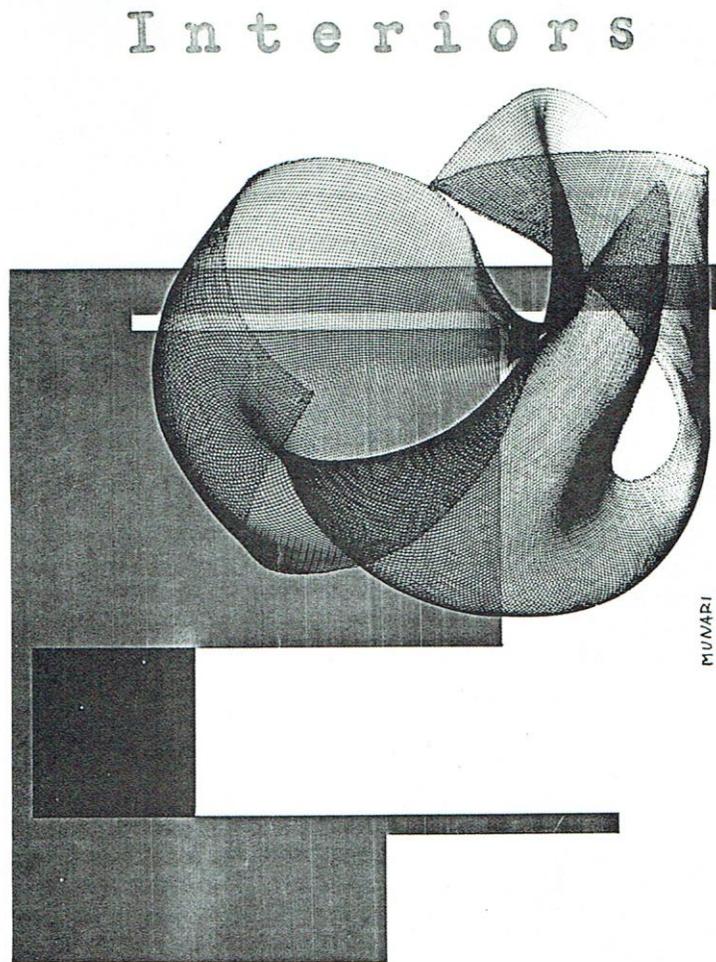
Ciò che accadrà, è che la pattuglia dei ragionieri dell'intelligenza, dei geometri dell'occhio, scoprirà di lì a un pò le stesse cose, ma predicandole con la seriosità dei portatori di verbo, noia compresa, e ben guardandosi dal rimuovere la cornice: anzi, gonfiadola un pò.

Gargnano, 10 agosto 1986

Documentazione  
anni cinquanta

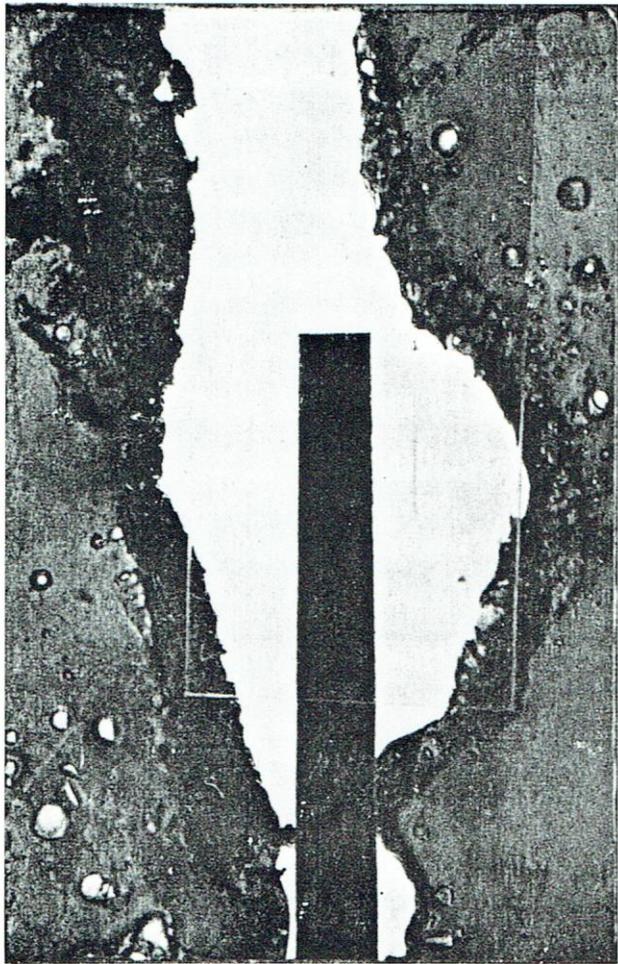


Copertina della rivista  
ART D'AUJOURD'HUI - gennaio 1952

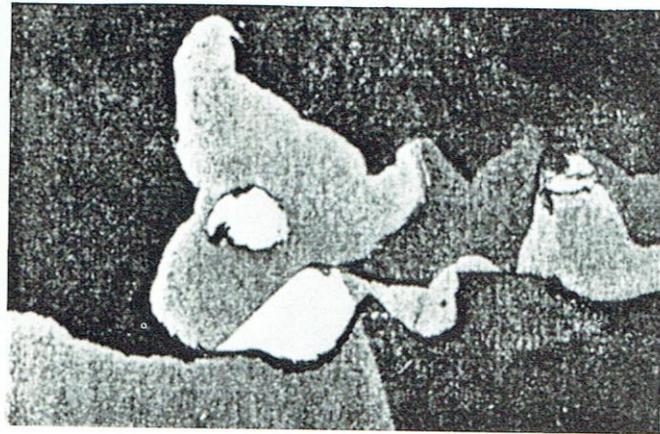


Copertina della rivista americana  
INTERIORS - 1954

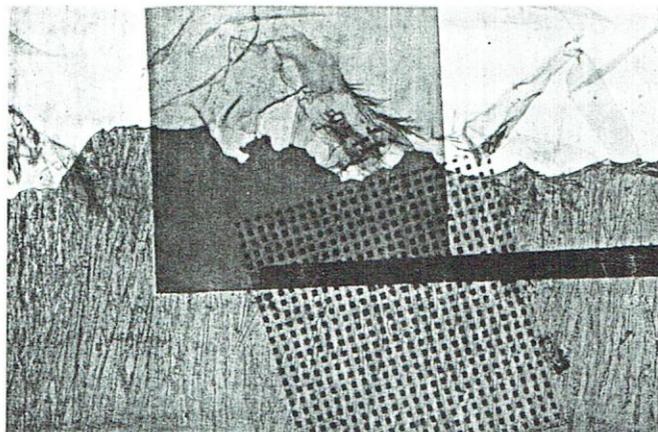
Prime proiezioni a luce polarizzata  
pubblicate su *domus* - settembre 1954



*Composizione in blu, giallo, bianco e nero,  
con rhodoid bruciato e cellulose.*



*Composizione in verde e blu,  
con rhodoid strappati.*



*Composizione con rhodoid graffiato,  
cloruro di polivinile bruciato,  
celluloide e retino grafico.*

Rettifica

La Galleria Denise René di Parigi nel foglio di presentazione alla Mostra *LE MOUVEMENT* (apr. '55) e precisamente nelle «Notes pour un manifeste» a firma Vasarely, espone alcune affermazioni sulle nuove orientazioni della pittura non figurativa.

Crediamo sia nostro dovere fare notare che la «composizione pura» di cui si parla; cioè il *NEGATIVO-POSITIVO*, è dovuta a *BRUNO MUNARI*, con tutte le sue definizioni, fin dal '51, come risulta dal quadro cronologico che segue.

Anche la seconda affermazione: «La diapositive sera à la peinture ce que le disque est à la musique» è pure di *MUNARI*; il quale dal '53 ha realizzato pitture diapositive e le ha proiettate a: Milano, New York e Roma.

In fine si cita Munari fra gli artisti del *MOVIMENTO* dal 1948 al '55; viceversa la verità è che i primi *PLASTICI MOBILI* di *MUNARI* sono citati dalla stampa italiana nel 1934.

Dato che anche la rivista *AUJOURD'HUI* ha creduto bene di pubblicare «Notes pour un manifeste», abbiamo inviato per la pubblicazione alla rivista il seguente quadro

cronologico sull'attività di *MUNARI*, che ne rettifica le affermazioni:

**Giugno '51** Munari espone al «Salon des Réalités Nouvelles» il primo quadro *NEGATIVO-POSITIVO*. Sul catalogo della mostra è riprodotto il quadro con breve testo esplicativo.

**Genn. '52** La rivista *ART D'AUJOURD'HUI* pubblica in copertina un *NEGATIVO-POSITIVO* di Munari.

**Marzo '52** Prima mostra dei *NEGATIVI-POSITIVI* di Munari alla Galleria Bergamini di Milano.

**Sett. '52** La rivista *DOMUS* pubblica un articolo sui *NEGATIVI-POSITIVI* di Munari con numerose illustrazioni in nero e a colori. Nel testo è detto: «questi oggetti a superficie piana dipinta si chiamano *NEGATIVI-POSITIVI* perché ognuna delle parti che li compongono è autonoma, come i pezzi che compongono un motore; non esiste una parte che fa da fondo alle altre, ma tutte assieme fanno l'oggetto...» ed ecco la necessità di tenere conto, quando si disegna, di quello che si viene disegnando, non solo da una parte ma da tutte e due le parti della linea».

**Maggio '54** La Rivista *MAGAZINE OF ART* di New York scrive a proposito dei *NEGATIVI-POSITIVI* di Munari: «... but his interest lies further in the advance and recession of planes, and in the possibilities for double-focus - that is, planes that seem to shift their position according to the juxtaposition».

**Ottobre '53** Munari presenta per la prima volta allo *STUDIO B24* di Milano le sue *PROIEZIONI DIRETTE*.

**Genn. '54** La rivista giapponese *IDEA* pubblica 4 *NEGATIVI-POSITIVI* di Munari.

**Febb. '54** La rivista *DOMUS* pubblica un articolo sulle proiezioni dirette di Munari con numerose illustrazioni in nero e a colori; mostra la foto di un vetrino (slides) preparato per la proiezione a due fuochi e, nel testo, si legge: «... Il vivere moderno ci ha dato la musica in dischi, ora ci da la pittura proiettata...»

**Maggio '54** Munari presenta le sue *PROIEZIONI DIRETTE*, col titolo di *MUNARI'S SLIDES* al *MUSEUM OF MODERN ART* di New York.

**Giugno '54** La rivista *ART D'AUJOURD'HUI* pubblica un'intervista di *EDGARD PILLET*

con *GILLO DORFLES*, il quale dice fra l'altro: «... tout recemment, en Italie, Munari vient d'inventer un nouveau moyen d'expression les *PROJECTIONS DIRECTES*, qui consiste in des pellicules peintes et construites avec différentes matériaux transparentes, dont la projection directe donne les plus étranges et surprenants résultats...» E pubblica anche la riproduzione di uno *SLIDE*.

**Agosto '54** La rivista *INTERIORS* di New York pubblica in copertina un *NEGATIVO-POSITIVO* a colori di Munari, e nell'interno fotografie di altri.

**Maggio '55** Munari presenta nuove *PROIEZIONI DIRETTE* alla *GALLERIA DI ARTE MODERNA* di Roma.

*IL MAC*

Testo pubblicato dalla rivista *ART D'AUJOURD'HUI* - N° 7 - 1956.

**ARTE ORgANICA**

in continua trasformazione

macchina - arte  
**MACCHINISMO**

**DISIN**

**DANGER PUBLIC**

31



*Bruno Munari*  
*Positivo-negativo*

COPIA N. 644

*Curato da Maurizio e Marzia Corraini  
Mantova, ottobre 1986*

*Le copie da 1 a 100 contengono un  
collage multiplo di Bruno Munari*

*Stampato in 1500 copie numerate  
dallo stabilimento poligrafico  
Publi-Paolini, Mantova*

