



Bruno Munari

LE REGOLE DEL GIOCO

Giancarlo Politi

Giancarlo Politi: *Lei come arriva a realizzare le sue opere?*

Bruno Munari: Lasciandomi andare.

GP: *Quindi non parte da un progetto?*

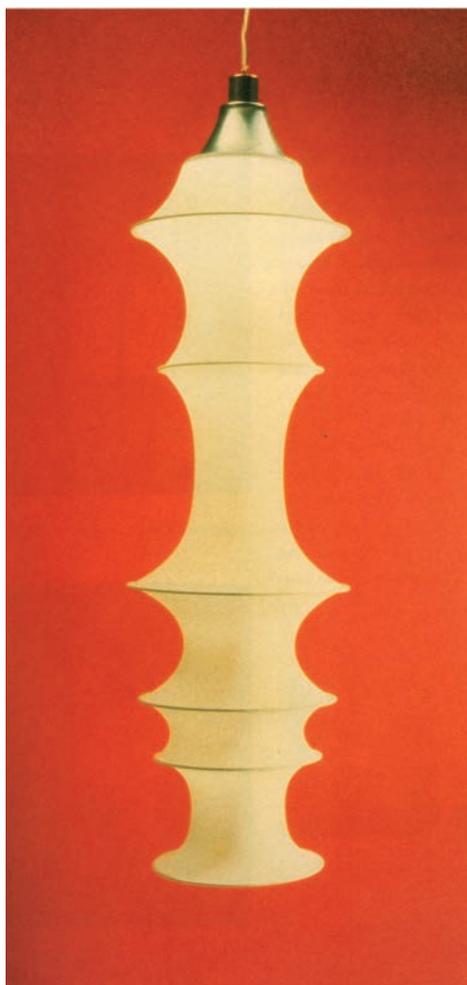
BM: No, parto da un'intuizione con alla base un metodo che collega tutta la mia produzione, cioè quello della scoperta di qualche cosa nella realtà e della conoscenza di questo qualche cosa che può essere una struttura o altro. Questa, ad esempio, è la nervatura secca di una foglia di fico d'India che conservo da più di trent'anni. Come può vedere è fatta da una struttura di esagoni, però un po' deformati durante il tempo di formazione dalle condizioni ambientali. Allora mi sono detto: "sarebbe interessante vedere quante forme verrebbero fuori a partire dall'esagono", e ho cercato un materiale che permettesse questo. Da qui è nata questa struttura che, "stirata", dà luogo a rettangoli e ad altre forme derivanti sempre dall'esagono. Oppure ho trovato dei rami e ho provato a legarli con dei fili senza sapere dove sarei andato a finire, ma alla fine, guidato un po' dal senso estetico e un po' da quello strutturale, si generano delle forme.

GP: *Questo vuol dire che è sempre stato guidato dalla struttura della materia.*

BM: Sì, ogni problema di comunicazione visiva ha sempre una regola, altrimenti è confusione. Infatti anche l'Informale, che nasceva in opposizione all'eccesso di regole, aveva delle regole molto rigorose, come quella di non utilizzare mai forme geometriche.

GP: *Non so se fosse una regola scritta o voluta, ma è ovvio che lasciandosi andare al subconscio le forme geometriche tendono a scomparire.*

BM: Eh no, perché le forme geometriche sono in natura, non le abbiamo inventate noi ma le abbiamo scoperte. Per esempio il soffione è una sfera, perché? C'è un signore che si chiamava Lobacevski che ha fatto una geometria basata tutta sulla sfera, perché tante cose in natura sono sferiche come il sole, la terra, la luna, le bolle di sapone: perché accade questo, c'è una legge? È l'esplosione, lentissima, di forze naturali che devono stare insieme ma che si espandono con la stessa forza in direzioni diverse, per cui si forma la sfera. Mentre tagliando una zuccina si trovano dei triangoli equilateri, tagliando una pera troveremo i semi disposti a pentagono. Questo vuol dire che la circonferenza della pera non è un cerchio ma un pentagono allargato. Queste osservazioni portano, in un secondo tempo, alla progettazione.



Lampada Falkland, 1964. Progetto per Danese.

Nella pagina a fianco: Abitacolo, 1971. Progetto per Robots.

GP: *Comunque non credo che l'arte vada in questa direzione, né parta da tali presupposti.*

BM: Mah, l'arte è indefinibile, io parlo di quello che faccio senza dare una definizione assoluta dell'arte.

GP: *Quali sono i suoi inizi?*

BM: Ho cominciato come artista e come curioso, perché da ragazzino mi piaceva andare a scoprire delle cose con quello che oggi si chiama il pensiero laterale. Ho cominciato a dipingere quando avevo circa diciotto anni, perché avevo degli amici che andavano a dipingere con gli acquerelli e io andavo con loro e dipingevo paesaggi. Poi mi sono accorto che per me questo mezzo

era un po' limitato. Ho conosciuto Marinetti e i futuristi del secondo periodo e sono stato un po' con loro, ma di fronte ai quadri che rappresentano il dinamismo plastico, pensavo: "Se io devo rappresentare qualcosa che si muove perché farlo con una tecnica statica? Sarebbe meglio farlo col cinema, un mezzo che ha come componente la dimensione temporale; e da questo sono venuti i lavori con il cinema. Già in periodo futurista mi interessavo di astrattismo, ma anche di fronte alle opere di Kandinskij mi sono accorto, a guardarle bene, che usa sempre l'impostazione tradizionale della natura morta, del paesaggio, perché compaiono pur sempre il fondo e il primo piano. Allora la differenza è solo formale e partendo da questa osservazione ho fatto le macchine inutili con forme vere e non rappresentate attraverso la pittura.

GP: *Ma, con i futuristi ha avuto degli incontri anche sul piano ideologico?*

BM: No, perché Marinetti era un manager, un impresario, oltre che un poeta che oggi chiamerei un po' romantico. In realtà mi accorgevo che i futuristi producevano una forma d'arte che voleva essere in opposizione all'arte che la precedeva, come il Liberty o il Déco, finendo per fare un Liberty a spigoli. Quindi ho pensato che era più interessante seguire le ricerche dei dada.

GP: *In quel periodo lei era a Milano?*

BM: Sì, c'era Prampolini che viaggiava, andava spesso a Parigi ed era lui che ci teneva in contatto con quello che succedeva. Però non succedevano poi tante cose, perché c'era stato il Dada, il Surrealismo.

GP: *Di Mondrian e del Bauhaus eravate informati?*

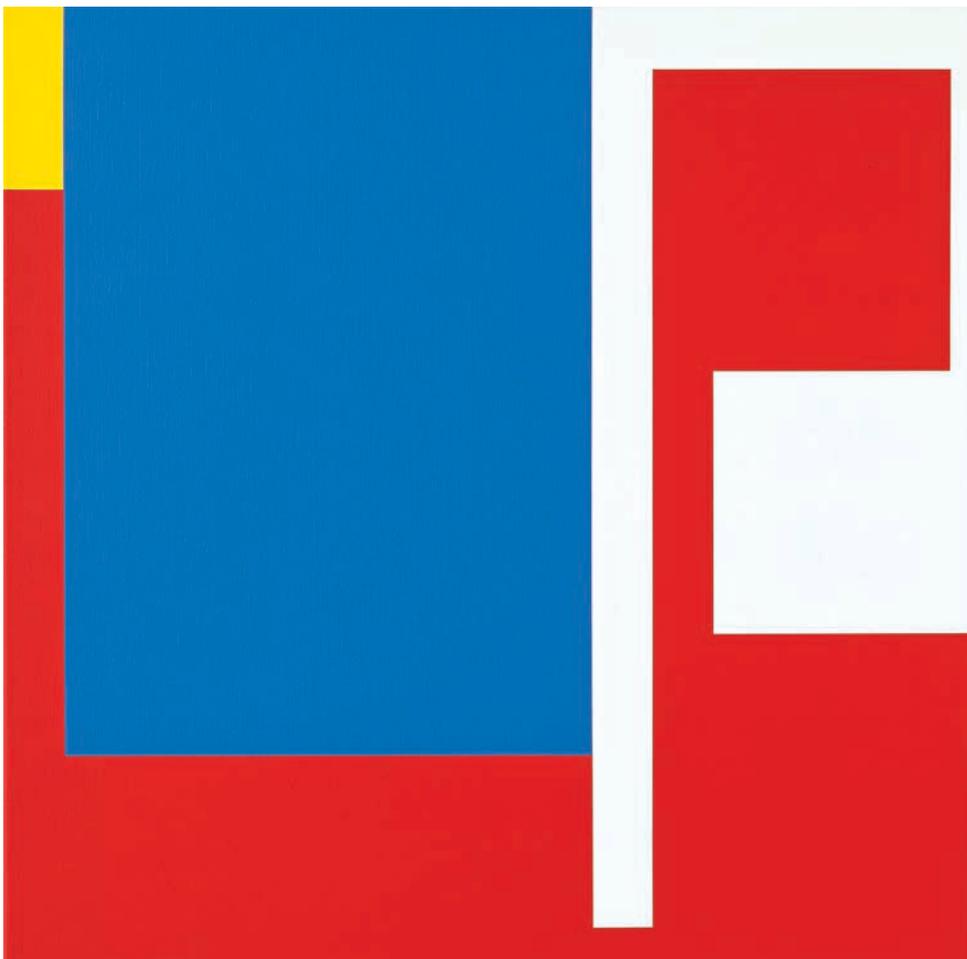
BM: Certo, soprattutto per il design, ma anche delle ricerche di Klee, Schlemmer, con notizie che arrivavano clandestinamente.

GP: *Allora faceva solo l'artista o aveva già iniziato questa sua attività multipla?*

BM: Facevo il grafico, un mestiere che nessuno conosceva perché quando andavo a dire faccio il grafico, mi rispondevano: "Il tipografo?". "No, non il tipografo (ride) ma il grafico, quello che si occupa dello spazio tra i caratteri, che sceglie il tipo di caratteri".

GP: *Quindi non esisteva ancora la figura del grafico?*

BM: No, ma ancora oggi ci sono case editrici che non usano il grafico come ad esempio



Negativo Positivo, 1987. Acrilico su tela, 80 x 80 cm. Courtesy Museo Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.

il *Corriere della Sera*, perché mette due titoli con lo stesso carattere su due colonne diverse sullo stesso filetto (ride); Poi mi sono occupato della grafica editoriale di Einaudi, un problema molto interessante e di grande soddisfazione, perché un editore di qualità deve avere un'immagine altrettanto di qualità, non può prendere un carattere bastardo per fare un titolo, ma caratteri classici, puri, o fare delle varianti con intelligenza e con senso di modernità. Poi mi sono occupato di libri per bambini, perché quando mio figlio era bambino volevo dei libri che fossero giusti, non le solite favole con tanto testo e poche illustrazioni. Siccome non ne trovavo, ho provato a farne qualcuno cominciando a considerare il libro come oggetto e a fare delle prove per vedere se con il libro in sé, con le sue dimensioni, le sue carte diverse, i fustelli, eccetera, si può comunicare o no. Ne è venuto fuori questo libro, stampato ancora oggi in tutto il mondo. Il libro funziona così: la copertina è a forma di porta, in modo che è il lettore a compiere l'azione e non a vedere riprodotto o disegnato un altro che apre una porta. Aperta la porta si trova una giraffa con

una grande cassa, si apre la cassa e c'è dentro una zebra col baule e si va avanti con questo sistema fino alla fine del libro.

GP: *Prima e dopo la guerra, dunque lei viveva facendo il grafico.*

BM: Vivevo con la grafica e questo mi dava la possibilità di essere libero di fare quello che volevo, portando avanti ricerche artistiche parallele.

GP: *Quindi lei non ha mai vissuto ossessivamente il desiderio, il bisogno di esporre?*

BM: Esponevo, ma non mi preoccupavo più di tanto, perché avevo risolto il problema economico in altro modo, altrimenti mi sarei dovuto legare a qualche mercante che, magari, mi avrebbe imposto di continuare sempre nella stessa direzione per garantire i collezionisti.

GP: *I suoi quadri nascono da un progetto, ma chi realizza l'opera?*

BM: Dipende: se il quadro necessita di manualità lo realizzo io, mentre in altri casi, come *Positivo Negativo*, chiunque può realizzarlo, perché conta l'effetto ottico, è come un progetto di architettura.

GP: *Dunque in alcuni quadri è necessaria la manualità, il suo intervento.*

BM: Certo, è tutto un altro settore che ha le sue regole. Questo lavoro nasce dalle considerazioni delle ricerche di un matematico dei primi del Novecento di nome Peano che faceva delle dimostrazioni che per esempio alla gente comune apparivano assurde, come per esempio il fatto che il cerchio è un poligono con un numero infinito di lati. Allora, se il cerchio è un poligono anche un segno è una curva e quindi ha dimostrato che possono esistere delle curve senza tangenti, mentre secondo la geometria ciò non è possibile. Ovviamente Peano non ha mai pensato di mettere dentro queste forme i colori, poiché non era un suo problema. Ma io mi sono detto: "siccome lui riduce sempre la dimensione di queste forme fino a rendere tutta uniforme una superficie, voglio vedere cosa succede se coloro i vari passaggi come fosse un'opera divisionista ingrandita, che è una cosa diversa dal *Positivo Negativo* che faceva muovere i colori". Ad esempio nei dipinti di Mondrian c'è sempre un fondo bianco con le righe appoggiate sopra, mentre in *Positivo Negativo* non si può dire dov'è il colore, e questo vuol dire che sono riuscito a dare un movimento al colore, che non è più fisso come Kandinskij, che era un pittore verista di forme.

GP: *C'è quasi sempre sempre una finalità didattica nel suo lavoro.*

BM: Sì, a Milano, infatti, ci sono due scuole che insegnano educazione visiva in base a dei miei metodi. La casa editrice Zanichelli ha pubblicato due collane di libri per far conoscere i miei lavori. Poi ho realizzato laboratori pubblici in varie parti del mondo: Stati Uniti, Brasile, Spagna, Germania, mentre a Milano solo in scuole private, perché non ho trovato un accordo con le pubbliche.

GP: *Ma non le è mai capitato di pensare che, con la sua curiosità su tutto, a volte il suo lavoro potrebbe peccare di poco approfondimento visto che viviamo in un secolo in cui la specializzazione è indispensabile?*

BM: Le dirò che il processo della mia vita è il seguente: intuito che c'è un problema, lo smonto nelle sue componenti, chiamo un esperto per ogni componente e tutti insieme cerchiamo di risolvere il problema; il mio lavoro è quello di coordinare, assimilare le competenze che non ho. In questo modo credo di evitare l'approccio approssimativo, perché quello a cui tengo molto è il risultato. Per esempio la Regione Lombardia, qualche tempo fa, mi chiese cosa si poteva fare per preparare i bambini di tre anni all'educazione musicale. Allora ho formato un gruppo di esperti con pedagogisti, liutai e alla fine abbiamo fatto una serie di strumenti sonori che, lasciati in mano ai bambini, davano quelle informazioni sonore che noi volevamo far conoscere loro. Abbiamo costruito così la macchina ritmica con dodici fori, divisibile per due, tre e quattro con cui il bambino poteva creare ritmi ternari, eccetera. Poi abbiamo fatto il cordofono per il suono a corda, il

membranofono e altri strumenti.

GP: *Che differenza c'è tra questi suoi strumenti e un suo quadro?*

BM: Non c'è differenza, perché io non mi preoccupo dell'arte ma voglio comunicare qualcosa che ho provato e che qualcuno chiama arte, non come certi artisti romantici che muoiono con i loro segreti. Io non ho segreti, pubblico libri.

GP: *Si può dire che lei non parte dall'arte, ma arriva all'arte?*

BM: Può darsi, ma non mi preoccupo di ciò. Per questo cerco di preparare i miei assistenti affinché insegnino ai bambini il metodo della scoperta. Bisogna fare senza pensare, lasciarsi andare di fronte a un qualche cosa di curioso.

GP: *Certo, lei ha sempre avuto delle intuizioni notevolissime, ma che sono state sviluppate da altri artisti che le hanno fatte diventare poetica, forse perché hanno portato avanti il lavoro in modo molto più disciplinato. Penso a Calder con i suoi Mables, a Tinguely con le sue macchine inutili.*

BM: Difatti, Tinguely un giorno è venuto da me con una Citroën senza il fondo con un libretto dell'Arte Concreta, dove c'era il manifesto del Macchinismo che avevo scritto io e mi ha detto: "Io faccio questo". "Bene — gli ho risposto — allora ti organizzo subito una mostra a Milano". Difatti gliel'ho organizzata allo Studio B24, in via Borgonovo al 24, uno studio di architetti che ogni tanto organizzava una mostra, questo nei primissimi anni Sessanta. E lui, nel catalogo di Palazzo Grassi, dice di aver imparato da me.

GP: *Ecco, ma Tinguely è diventato, grazie alla sua ossessione, un artista importante, proprio sviluppando la ripetitività che lei cerca di evitare a tutti i costi e che invece mi pare una caratteristica di questo secolo.*

BM: Sì, perché la ripetitività di una cifra diventa artificiale; infatti, per me Capogrossi è tutto artefatto.

GP: *Mah, sa, oggi tra l'artificiale e il naturale non c'è più nessuna differenza, forse è meglio l'artificiale che il naturale che si va sempre più degradando.*

BM: Comunque, vorrei distinguere la formula dallo stile. Lo stile è qualcosa che uno non sa di avere e viene fuori da sé, invece la formula è qualcosa che uno può inventare e dire: "Io dipingo solo quadrati rossi, oppure solo scarabocchi" e va benissimo.

GP: *Allora chi sono gli artisti che hanno avuto uno stile, visto che lei è così severo nei confronti di alcuni suoi colleghi?*

BM: Klee, Man Ray, Seurat, Mondrian, ma ci deve essere sempre un pensiero.

GP: *Lei pensa che il compito dell'arte sia così razionale?*

BM: Razionale è solo il modo di costruire il



messaggio, non l'arte. C'è una grande base di casualità. Penso che sia l'incontro del caso con la cultura. Ad esempio: quante mele sono cadute sulla testa delle persone ma solo quando ne è caduta una sulla testa di Newton è venuto fuori qualcosa. Allora, vuol dire che il caso è quello che fa scoprire le cose, ma poi bisogna approfondire, sviscerare, tirar fuori e su quello che ne esce lavorare.

GP: *Se è importante la casualità, la conoscenza della storia dell'arte non ha più tanta importanza?*

BM: No, il caso è ciò che innesca la scintilla, ma poi c'è tutto il lavoro di pulizia, essenzialità, la ricerca del materiale giusto per comunicare, per cui la pittura e la scultura non sono che due possibilità di comunicazione. Il primo che si è messo a danzare, per esempio, ha comunicato con se stesso, e di qui arriviamo fino alla Body Art; oppure il primo che ha sporcato con la polvere il muro delle caverne disegnando degli animali da cacciare comunicava visivamente. Oggi questa polvere è nel toner delle fotocopiatrici. Quindi, si può lavorare con mezzi esistenti o con altri che si possono inventare. Ora se uno è ripetitivo prende i colori e i pennelli e va avanti tutta la vita solo con quelli e tante volte fa della filosofia, della sociologia, eccetera; ma ci sono altri centomila

Negativo Positivo, 1987. Acrilico su tela, 80 x 80 cm. Courtesy Museo Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.

modi di fare e io cerco di seguirli tutti.

GP: *Ecco, vedo molto sintonizzato sul clima culturale dell'epoca la sua pittura degli anni passati.*

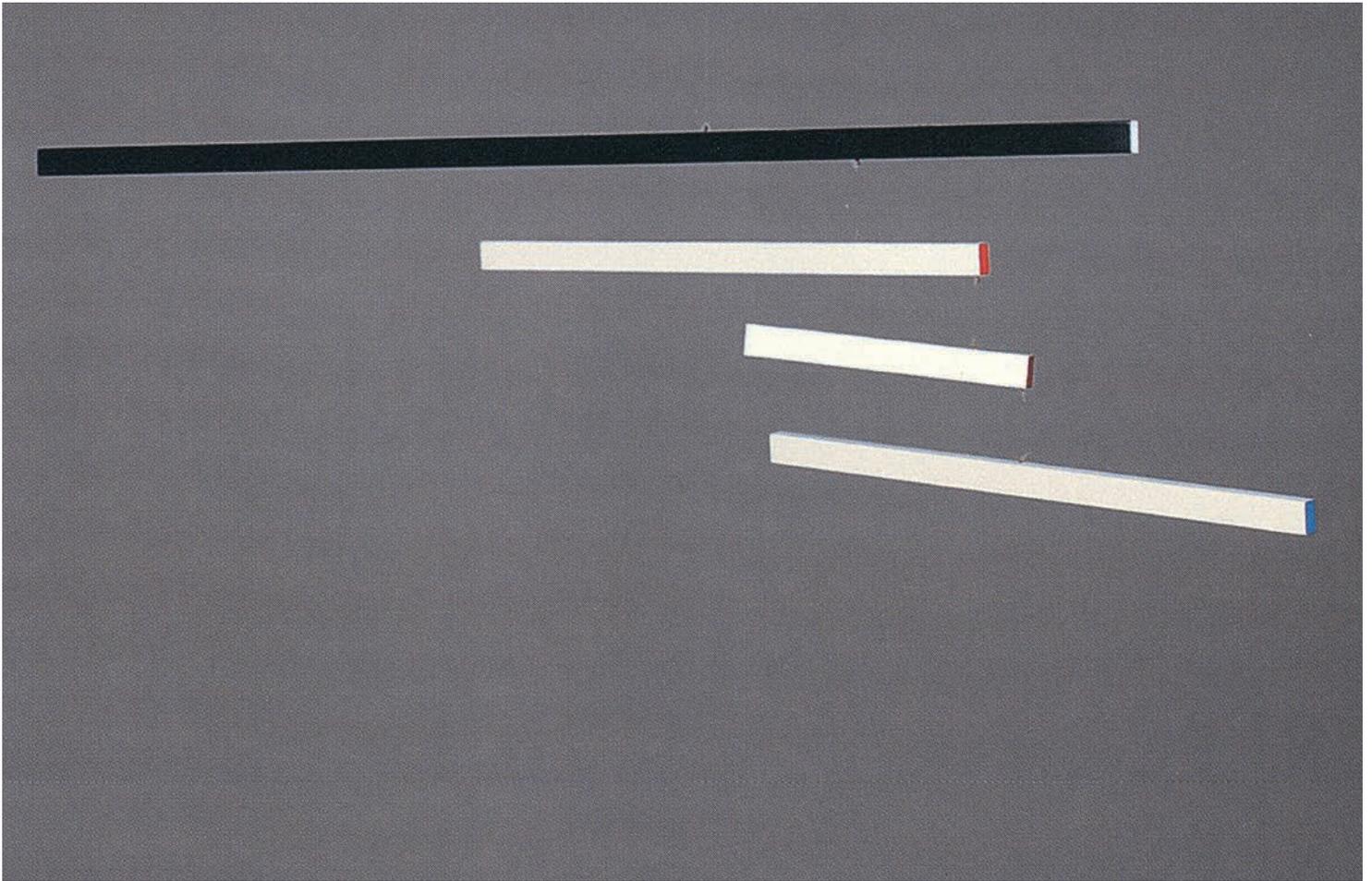
BM: Certo, c'è ancora dentro Mondrian, un artista da cui mi sono liberato solo a fatica, perché era arrivato all'essenziale, al bianco e nero, e a quelli che credeva fossero i colori primari.

GP: *Ma è importante che Mondrian abbia definito o meno i colori primari?*

BM: Non credo, ma è importante per lui, perché non si può generalizzare, ognuno stabilisce un proprio contatto con la realtà.

GP: *Qual è il suo atteggiamento nei confronti dell'interesse che oggi si è sviluppato intorno all'arte e quindi anche indirettamente al suo lavoro da parte del mercato, visto che lei viene da una scuola che ha vissuto una certa astinenza valutativa?*

BM: Questo interesse del mercato è un'applicazione delle leggi economiche all'arte, cioè il prodotto deve essere costante,



devo riconoscerlo; chi ha lavorato un po' nel campo della pubblicità conosce questi meccanismi. Difatti anche il modo di misurare le opere secondo i punti per stabilire il prezzo è ridicolo, perché ci può essere un'opera d'arte che vale moltissimo e un'altra di 6 x 12 metri che non vale niente: il concetto della bellezza è aleatorio e molto soggettivo. Su tutti questi preconcetti si fonda il mercato.

GP: *Non crede che oggi entri in gioco anche l'idea di arte come status symbol?*

BM: Certamente, ma quello che a me darebbe più soddisfazione è se venisse qui un signore che non conosco, dicendomi: "A me piacerebbe comperare tutti gli schizzi preparatori che lei ha fatto fino alla grafica, alla pittura, agli oggetti, eccetera", tutte le tracce che segnano il percorso progettuale. Oggi invece si assiste a un fenomeno per cui Warhol finisce per costare più di Leonardo e ciò lo trovo strano.

GP: *Beh, anche un grattacielo costa più di una tomba etrusca, ammesso che quest'ultima si possa vendere.*

BM: A proposito di questi ragionamenti fatti in questo modo paradossale, mi viene in mente che durante la mia mostra a Palazzo Reale, qui a Milano, avevo delle richieste di visite guidate. C'è stato un circolo d'arte e di signore a cui ho detto prima di iniziare il giro:

"È meglio mettersi d'accordo su certi termini, perché dirò tante volte certe parole come astrazione, per esempio", e quindi ho preso il vocabolario e ho letto il significato che è "considerare una parte della realtà astraendo dal resto". Se vogliamo dare un senso visivo di questo dobbiamo pensare alla *Gioconda* di Leonardo, perché il dipinto che rappresenta la Gioconda non è la Gioconda e poi non è neanche intera, ma metà, poi è ferma e vista solo davanti, quindi è un volto astratto.



Macchina Inutile, 1947. Legno bianco con sezioni colorate.

Sotto: Scultura pieghevole, 1956. Cartoncino.

Funziona no? Così come poi esiste il pittore verista di forme astratte, vedi ad esempio Kandinskij.

GP: *Ma lei quanto tempo impiega per fare un quadro?*

BM: Parecchio tempo, perché l'idea è laboriosa, perché va messo a fuoco bene e deve comunicare esattamente ciò che io intendo.

GP: *Ma, l'intuizione?*

BM: Va un po' così: ti viene in mente come sarebbe bello vedere cosa succede a mettere dei colori dentro un problema matematico, come potrebbe essere il teorema di Pitagora a colori. Sorgono una serie di domande da cui nasce un modo di progettare; si incomincia a provare e si vede se ci sono dei disturbi semantici, oppure se l'opera funziona sotto l'aspetto percettivo. Una volta fatto tutto ciò, si procede.

Giancarlo Politi è editore e direttore di Flash Art.

Bruno Munari, Milano 1907-1998.

Bruno Munari

TANTISSIMO SENZA LAVORARE MOLTO

Getulio Alviani

Quando mi affacciai al mondo dell'arte, nella Milano fine anni Cinquanta inizio anni Sessanta, l'avanguardia astratta era divisa. C'era Mario Ballocco, solitario ricercatore di problemi percettivi, conseguenti ai suoi rapporti con lo scienziato Kaniza, e di cromatologia. C'era Bruno Munari, un pittore-artista-designer che aveva proseguito la lezione futurista, attento calcolatore, spesso distaccato e un po' sopra le righe, abile nel trarre e nell'appropriarsi delle cose più curiose, soprattutto se esotiche o desuete, e infine Lucio Fontana, assai diverso, talento naturale del fare, gran signore, generosissimo in tutto, dalle idee ai beni materiali, con storie inverosimili alle spalle dal sapore di Sud America (era stato in Argentina, anche con Ballocco). Il suo scopo fondamentale era superare i confini dello spazio per dare concretezza, con un minimo segno, un punto o un taglio, all'utopia. Tre uomini con tre personalità molto diverse tra loro, dei quali divenni subito amico e dai quali capii in quanti modi si poteva essere e operare. Ci sono infinite maniere di vivere: dal successo personale gratificato dagli altri, fino al dare rilevanza assoluta alle cose, perché esse abbiano la dignità di esistere e rimangano oltre la vita di chi le ha fatte. Bruno Munari aveva un misurato equilibrio tra questi due poli.

Nato nel 1907, trascorre la sua giovinezza nella campagna veneta, nei pressi dell'Adige e a diciott'anni va a Milano dove comincia a lavorare presso studi di grafica. Ha fatto tante, tantissime cose, utili e inutili: "inutili" come le "Macchine Inutili" del 1933 in scultura, e altrettante utili nel campo del design.

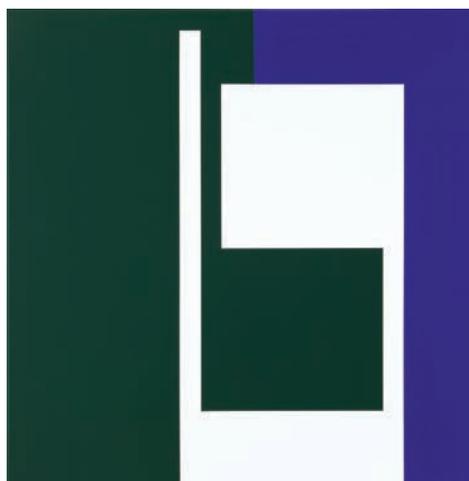
Da pittore, quale era stato agli inizi degli anni Trenta, aveva attinto o trovato, parodiato o giocato, o spostato i significati; giungendo alle volte a quasi deridere, con una certa arguzia, ciò che lo circondava e come gli appariva, sempre volendo stupirsi o meravigliare se stesso e sorprendere chi guardava. Aveva verso l'arte pura un certo complesso di superiorità, consapevole della sua capacità di fare anche design ben più problematico, complesso e senza dubbio coinvolgente e interessante. Era anche questo un suo dualismo alle volte spiazzante: faceva vedere l'arte e si celava dietro al design e viceversa.

Dicevo, Munari ha fatto tanto, tantissimo, ma senza lavorare molto, perché gli era sufficiente pochissimo per realizzare un'idea cercando il massimo risultato con il minimo impiego di mezzi ed energia. Un ideatore nell'unire, specie nel design, due o tre



Getulio Alviani e Bruno Munari negli anni Ottanta a Palazzo Reale, Milano. Sotto: Negativo Positivo, 1987. Acrilico su tela, 80 x 80 cm. Courtesy Museo Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela.

componenti per ottenere un risultato che non risentisse dei materiali da cui era composto. Penso al posacenere degli anni Cinquanta, allo scaldavivande e, in modo esemplare, alla lampada tubolare *Falkland* del 1964 prodotta da Danese. Bruno Danese è stato un uomo attentissimo e intelligente, che per molti anni produsse i suoi oggetti che, come tutte le sue



realizzazioni, saranno componibili, minime, compatibili, producibili con poche parti e lavorazioni, semplici e agevoli da costruire. Nella lampada *Falkland* lo spessore del packaging si riduce a pochi centimetri, ma una volta montata si ottiene una sospensione di un metro e mezzo. La ragione sta nel corpo che riveste gli anelli in alluminio posti orizzontalmente a distanze diverse: una maglia elastica tubolare lavabile, che nasconde la fonte luminosa, uniforme e diffonde la luce. Munari aveva intuito il problema, il senso di quanto voleva fare e ottenere: sceglieva i materiali, giocava con i numeri, con le variazioni possibili per arrivare sempre a quello che poi sarebbe stato il meglio, il punto di arrivo da non cambiare, da non mutare.

Opera emblematica per sintesi e funzionalità costruttiva e ampiezza di fruibilità è *L'abitacolo* del 1971, un capolavoro del design, e subito dopo le librerie mobili *Vademecum* del 1974 sempre prodotte dalla Roberts, una industria artigianale.

Ma Munari aveva fatto e farà dopo questi esempi ancora tante cose ed ebbe tante idee: da quella di far premiare con il "Compasso d'oro" per le invenzioni oggetti d'uso anonimi come il leggio musciale pieghevole, l'ombrello o il martello, tenaglia, cacciavite, accetta, levachiodi, in un unico strumento... per semplicità assoluta. Ottenuta da un quadrato metallico con quattro tagli e quattro pieghe fece la *Ciotola Maldive* del 1960 e poi la sedia per *Visite brevissime...* e ancora tanto nel mondo della grafica, dai manifesti alle collane editoriali, ai libri illeggibili che faranno scuola sino al marchio della Regione Lombardia. Identico approccio alle cose nel mondo dell'arte dove tutto si svolge su un sottofondo sottile di humour: dai "Negativi Positivi" iniziati negli anni Cinquanta e proliferati in seguito, alle "Sculture da viaggio" iniziate nel 1958, sino a diventare, sempre negli ultimi anni, monumenti; dalle luci polarizzate alle strutture *A con A, B con B* o agli elementarissimi *Concavo-convesso* e a *Flexy*, a motore, *L'ora X* o il *Tetracono* e, tra gli oggetti trovati, i sassi divenuti poeticamente *Da lontano era un'isola*. Una vita, la sua, che è valsa la pena d'esser vissuta e che ancora... continua.

Getulio Alviani è artista e protagonista dell'Arte Cinetica.