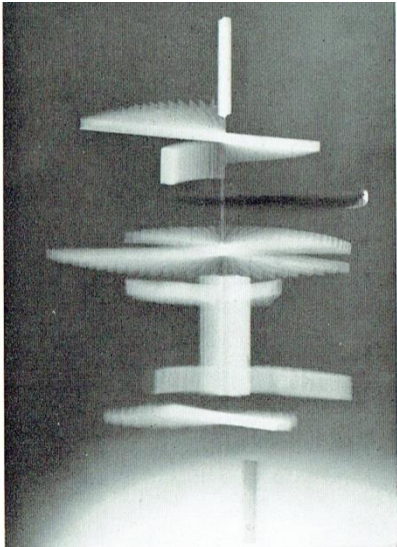


RICERCHE VISIVE STRUTTURE DESIGN

Bruno Munari



Macchina inutile in movimento.

Sfortunatamente non posso dire di conoscere (ricordi lontani e documentazione scarsa ed evasiva non aiutano a sufficienza) le opere astratte che Munari espose con i continuatori ed epigoni del futurismo alla Galleria Pesaro nel 1933, e le successive. Direi però che invece di condividere la velopittura, l'aerodinamica e l'aeropittura rivendicate come l'espressione artistica dell'attivismo fascista, Munari andasse a pescare, nei vecchi e già dimenticati archivi del movimento e nei suoi manifesti a getto continuo, spunti, incentivi, nuclei espansivi per l'immaginazione.

Ricordo il manifesto del '15 di Balla e Depero, dove si parla di semoventi, di complessi plastici girevoli a velocità e in direzioni complesse, di scomposizioni, di trasformazioni a vista, di « miracoli » (apparizioni e scomparse), il tutto fatto con fili metallici, di cotone lana seta colorati, vetri cartaveline celluloidi reti metalliche, trasparenti, specchi, lamine stagnole, congegni

meccanici elettrotecnici, liquidi chimicamente luminosi di colorazione variabile, molle leve tubi.

Nelle ricerche fatte e fatte fare preparando una mostra storica del futurismo che poi non si fece, dovetti non solo persuadermi che nulla più restava di opere del genere (e così di altre spavalde e purtroppo non scherzose del Marinetti), ma era plausibile invece più di un dubbio che quelle opere, ed egualmente i giocattoli futuristi, i paesaggi artificiali e gli animali metallici, non fossero mai uscite dal piano delle intenzioni e dei progetti, nati in conversazioni eccitate e sviluppati aggiungendo sempre nuove escogitazioni e combinazioni.

Naturalmente Munari anche allora avrà potuto avere nozione delle ricerche ed attuazioni successive di scultura in movimento nello spazio e di costruzioni cinetiche, da Rodchenko a Gabo alla Bauhaus a Bill e infine a Calder. Come studioso e chiarificatore del problema storico degli automi e degli spettacoli automatici, da Erone di Alessandria al Brunelleschi, non posso condividere l'ingenua, invero troppo sprovveduta opinione, peraltro la sola diffusa, che attribuisce alle moderne « avanguardie » la scoperta del *mobile* a motore od a colpo di mano, a oscillazione libera od a periodo ritmico, a cicli chiusi od a cicli aperti. Caro Munari, il *mobile* è quasi tanto antico come quel quadrato della sua simpatia, di cui ci ha dato una vicenda così fervida, a partire dalla preistoria per arrivare agli antichi egizi e ai protocinesi... perchè l'esigenza fantastica dell'immagine in movimento è stata

sempre propria dell'uomo visivo e l'ha tentato o sedotto, e non ha atteso che lo sviluppo tecnico consentisse la moderna fissazione dell'immagine in moto che si chiama cinema.

Munari è nel pieno della sua energia d'invenzione fantastica, e la sua stessa fertilità inesauribile (macchine inutili, giocattoli in gomma piuma armata, libri illeggibili, sculture da viaggio, ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari, auto-fontane d'acqua, pittura a piacere di collages per rotazione del polaroid, strutture continue, alfabeti geometrici, forme per distorsioni, reti curvate, lampade cubiche...) richiama, polarizza l'attenzione sulla nuova idea, e magari sull'attesa della prossima, ed ovviamente non persuade a una ricerca sulla formazione e lo sviluppo di una personalità artistica, che è già difficile da seguire nel suo movimento.

Eppure, solo da quel che frammentariamente so e da quel che si può presumere o indurre anche dall'opera ulteriore, ritengo che sarebbe tempo che un critico intelligente ed esperto ci desse una storia, una storia estetica s'intende, di Munari. Peccato: quella Biennale di Venezia del 1960, che poi finì tanto male, non realizzò nemmeno l'ampliamento di orizzonti e di interessi che mi era riuscito di fare accettare, comprendendo nella mostra ormai stanca di formula e di esecuzione l'architettura, l'industrial design, e insomma tutte, e non solo le forme d'arte di tecnica tradizionale o storicamente limitata; e così non si fece quella mostra comprensiva proprio di Munari, che restò aspi-

razione consegnata a verbale.

Non vorrei, peraltro, che si equivocasse già in modo iniziale sulla produzione di questo straordinario artista. Non è la novità degli *oggetti* come tali, per quanto brillante e suggestiva sia anch'essa, che fa l'autenticità e la forza di Munari. L'invenzione, il continuo scatto che modifica, sposta, traspone e riesce ad un'aggiunta che scarta sempre e nel modo più completo dal consuetudinario, dall'acquisito, dal convenzionale, l'invenzione è una modalità connecessaria del suo fare, ma non lo esaurisce, e nemmeno da sola riuscirebbe a definirlo veramente. Del resto, a negare che si debba restar fermi alla « trovata » per quanto sorprendente o meravigliosa, basta l'osservazione che non si tratta mai di estri saltuari e di motivi sporadici e disparati. Si può capire, di fronte a un genere di produzione come questo, che l'osservatore non colga, o almeno non colga subito, il carattere di continuità, il nesso di coerenza profonda che lega l'una all'altra le opere di Munari, pur di tanto diverso obiettivo e di tanto diverso effetto possibile. Questo carattere è dato dalla *forma*, cioè dall'ispirazione o sentimento dell'artista nel suo intervento nel mondo.

E' anzi cosa che colpisce in modo particolare la verifica della sostanziale unità e fedeltà interna di questa forma, dalle « macchine inutili » fino alle ultime opere. C'è una disciplina costante che unifica ogni puntuale attenzione e fascino di problema, che recapitola in uno stile dominante il rigoglio delle emozioni, delle immagini, delle idee, delle destinazioni. L'unità, garanzia

di voce autentica e di durezza, è nella persona artistica. Se la molteplicità delle eccitazioni, delle impressioni, degli impegni improvvisi e sorgivi restasse nella sua espansione quantitativa e non si mediassero in attiva dialettica, nel fare, con la fonte originale di visione e di concezione, sarebbe un lavoro disperso e d'indole e servizio pratico. E' nell'acquistare forma, la loro forma, che la moltitudine delle invenzioni e degli oggetti diventa il discorso preciso, non fallibile, individuato che l'artista rivolge al mondo.

Richiamo l'attenzione sullo *stile* di Munari, proprio perchè trattandosi di oggetti « utili », comunque adoperabili e destinati, anche quando siano « macchine inutili », riesce di solito più facile, è più corvivo che si tenda a risolvere l'opera non nella sua identità di processo estetico, ma nel suo poter essere assunta come oggetto od assegnata a una finalità esterna. E' un discorso che vale in generale per tutto l'industrial design, l'artigianato, e operazioni analoghe, ma anche per l'architettura, dove sfugge l'attività formale e più spesso domina l'interesse per la funzione.

Non credo che Munari sia facilmente arrivato a possedere quell'equilibrio sereno e consapevole che può consentire la più avventurosa dedizione a stimolare occasioni di nuovo, per sé e per gli altri, la più aperta e curiosa propensione alla prova sperimentale, e in questa flessibilità e in questo movimento e quasi in questo permanente pullulare, a non tradire la propria ragione espressiva. Entrare nel mondo creato da

Munari è come entrare in un piccolo universo condizionato, collegato anche in estensione, regolato nei passaggi, guidato nelle esperienze, un universo esatto e favoloso, dove l'umanità di ognuno può compiere una metamorfosi, duplicare la vita, aggiungere alle proprie facoltà e potenze note questa di una realtà estremamente mobile e duttile, fluente nelle sue nuove apparenze e determinazioni, perpetuamente emergente, di una realtà che è insieme animata dall'emozione instancabile che sottende ogni scoperta, e chiara, di limpida conoscenza e coscienza, sicura.

Mondrian non ha mai voluto confessare il fondamento della sua neoplastica sulla metafisica del bello e sulla mistica antica dell'armonia o simmetria (anche come asimmetria) e delle proporzioni, degli elementi e delle figure perfette; anzi ha piuttosto celato il suo esercizio sui canoni aurei, che non mi è stato facile di accertare, di recuperare e di evincere come fattore di spiegazione della sua forma astratta. Munari no: egli ha sempre tenuto ad affermare la sua filiazione dall'estetica classica, il credito al sostegno intellettuale che ha scelto per la sua forma. Già le « macchine inutili » erano « costruite secondo precisi rapporti armonici e matematici: elementi in progressione geometrica, oppure un rettangolo armonico tagliato in parti equilibrate e ricomposto unendo i pezzi con fili secondo le leggi dell'equilibrio ».

Ch'io sappia, l'adesione a una cultura di questo genere, a parte l'influenza del *modulòr* di Le Corbusier, non era molto facile

nè frequente: la trasmissione forse per Munari fu facilitata da un libro sottovalutato e troppo dimenticato, *Kn* di Carlo Belli, del 1935? o dai saggi un po' predicanti del Sartoris? o dalle discussioni acerbe dei primi astrattisti milanesi?. Sarà utile precisarlo, sebbene Munari quel primo stimolo di origine futurista nel senso del movimento, della variabilità, della tramutazione caleidoscopica, della velocità, potesse correggerlo nelle sue soverchie inerenze fisiche e psichiche per un'esigenza interiore, poi avvalorata dalla cultura, di un ordine, di una regola, di una certezza, di un dominio non casuale sul transito ingovernato delle apparenze e degli eventi.

Perchè il linguaggio di Munari appare non solo più pieno e denso, più individualmente marcato, più puro? Non è l'adozione delle « forme pure » che fa un linguaggio puro, cioè autenticamente artistico o espressivo. Anche Munari, trovatosi a formarsi ed a crescere in un carrefour storico in cui dominava l'estetica delle forme pure, le ha assunte, non so se, come è accaduto ad altri artisti, rendendosi conto pienamente che i termini di tale linguaggio formalistico od astratto erano il risultato di processi piuttosto intellettualistici che poetici. Ma, come la lingua filosofica, anzi gli stessi concetti filosofici non inficiano l'espressione poetica leopardiana, perchè da astrazioni diventano soggetti e signori del sentimento della vita, così la lingua formale pura od astratta ha potuto, può e potrà essere soggettivata e trasferire la sua valenza dalla sfera riflessiva-oggettiva alla sfera espressiva-attiva.

E tuttavia quando vediamo le forme di Munari accanto a quelle presentate da molte pitture e sculture astratte, abbiamo l'impressione di una minore concretezza di queste ultime, di una minore gittata e conduzione ad empito poetico, di una loro tal quale gratuità e persino di un certo ozio di contemplazione di se stesse. Io credo di scorgere la differenza, e di capire le ragioni della differenza. In verità, assai spesso le pitture e le sculture astratte (delle più diverse confessioni) sono prodotte da artisti quasi interamente occupati dall'arte stessa, il cui contenuto umano si è contratto ad un gusto esclusivamente estetistico, mentre la loro partecipazione al reale umano o storico si avvera in forme comunali, convenzionali, e il loro rapporto col reale si verifica soltanto sotto il segno di una professione artistica che non ha passaggio se non in una cerchia chiusa e consenziente di adepti. D'altronde la loro continuazione delle modalità e delle tecniche del fare pittorico o scultorio tradizionale li declina quasi inevitabilmente nella polemica, che diviene elemento quasi intrinseco del loro fare, perchè non è superato tale interno dissenso.

Munari dal 1950 non dipinge più. Perchè? Non credo che ciò sia stato dovuto all'esigenza di affrontare la variazione e il movimento cui faceva ostacolo l'immobilità inevitabile del quadro, almeno non a quell'esigenza soltanto, perchè non si spiegano altri incontri ed altre appropriazioni di Munari artista, di materiali, di tecniche, di modalità e procedure operative e costruttive degli

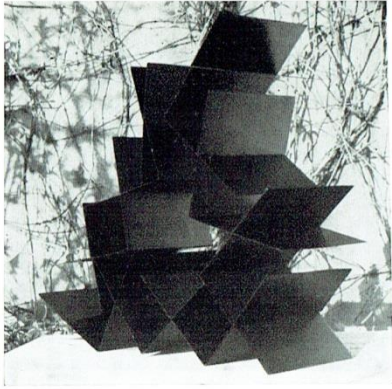
oggetti. Ha forse creduto, come tanti artisti hanno tante volte creduto, che i nuovi materiali e le nuove tecniche (ferro, cemento armato) comportassero un rinnovamento artistico naturale? Forse, ma anche questo a mio avviso non basta a qualificare in modo soddisfacente le scelte di Munari.

Munari non fa oggetti qualsiasi, oggetti come oggetti, nemmeno quando sono libri illeggibili, che vogliono suscitare la capacità di emozione visiva del fanciullo secondo forme e non secondo ottica, nemmeno quando sono macchine inutili, che svegliano la coscienza del miracolo dello spazio, dell'atmosfera vivente, del potere della visione reviviscente il complesso di relazioni che è stato posto e si svolge. Munari fa oggetti utili, destinati alla vita degli uomini, alla soddisfazione di loro bisogni non solo pratici, ma morali, intellettuali ed estetici. Come gli architetti di vocazione poetica, egli offre a noi la sua trasfigurazione della vita, per tutto quanto almeno lo abbia toccato o interessato. Ma resta in un circolo umano di relazioni, comunica, non è un appartato ed esoterico depositario di un messaggio non destinato alla gente, è un uomo tra gli altri uomini, che vive la vita di tutti, che sta nel mondo contrastato dei sentimenti, delle passioni, dei desideri, delle sofferenze, dei bisogni, dei miti, delle aspirazioni nostre. Non si stacca da questa comunione, che è rappresentata dalla destinazione pratica dei suoi oggetti, che vuol dire la loro potenziale condivisibilità su un piano che non ha bisogno di negare o di forzare o di vincolare l'umanità comune.

In buona sostanza, quindi, è questo profondo, radicale nesso umano di Munari e di tutti coloro che gli somigliano, è in questa sua coscienza separazione dall'illusione e dal limite dell'ermetismo per dominare con una forma così nitida tanti moventi e interessi della vita dell'uomo, che sta la sua forza singolare e, crediamo, la durezza della sua arte.

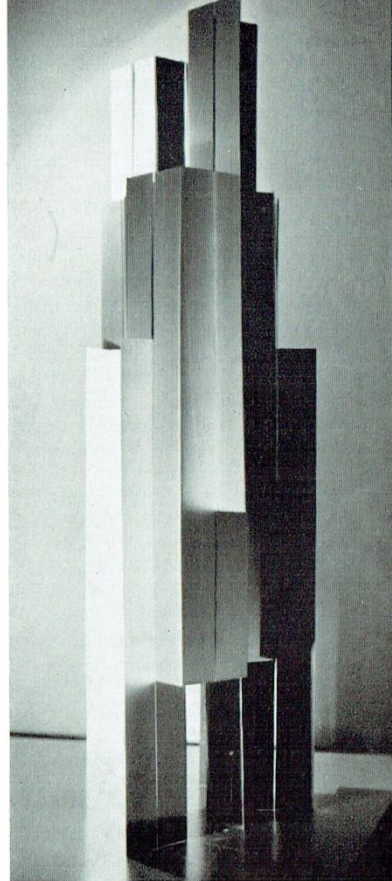
Carlo L. Ragghianti

Firenze, 26 aprile 1962.



Struttura continua nera.

La struttura è formata da tanti elementi uguali di alluminio anodizzato nero opaco, incastrati tra loro. L'oggetto che ne risulta può variare secondo il modo nel quale vengono incastrati gli elementi base.



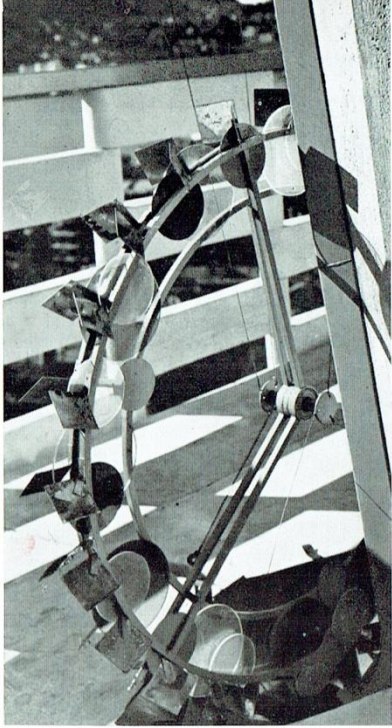
Struttura continua verticale chiara.

Struttura formata da tanti elementi uguali di alluminio anodizzato naturale.



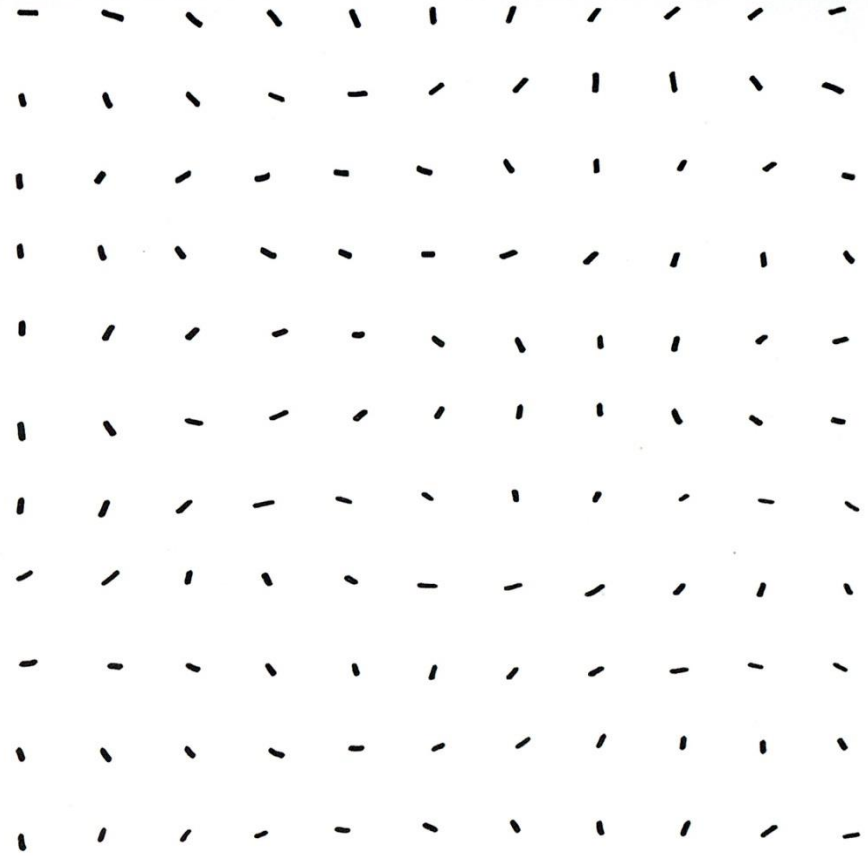
Lampada cubica.

Lampada di materia plastica bianca o di stoffa tessuta con cellofan colorato.

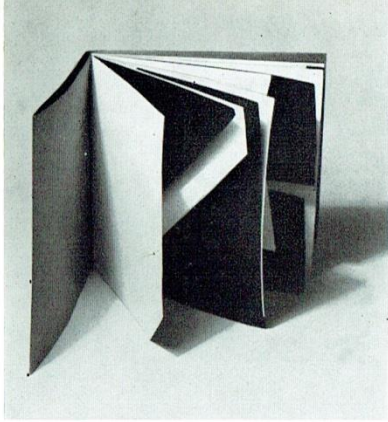


Fontana per una terrazza a Como.
Due ruote, tenute sospese con dei tiranti
metallici, ruotano in senso contrario una
all'altra. Ogni ruota porta dei dischi di ma-
teria plastica colorata trasparente, l'incrocio
di questi dischi forma combinazioni di co-
lori. La fontana funziona anche a pioggia.

Perturbazione cibernetica.
Superficie nella quale l'occhio non può fer-
marsi in un punto, ma è sempre spinto dal
tratto successivo e da quello precedente in
altre direzioni.



WUVA 14 1960



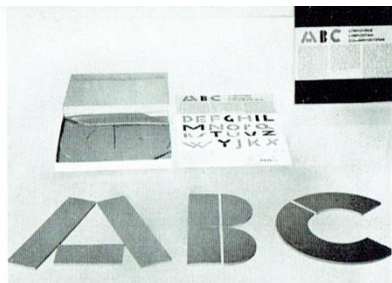
Libro illeggibile XXV.
Libro senza parole ma con pagine bianche e nere tagliate in modo che si possano combinare diverse composizioni come tanti collages smontabili e ricomponibili.



Scatola per le proiezioni.
Scatola contenente tutto il materiale occorrente a comporre piccoli collages trasparenti colorati, dentro i normali supporti per diapositive. Strumento atto a sviluppare il senso artistico nei ragazzi.



Fontana a tre cilindri.
Grande fontana realizzata per la Montecatini alla Fiera di Milano 1961.
Diametro del cilindro massimo 4 metri, altezza due metri. Il grande cilindro porta tante lastre curvate di vetril colorato trasparente a colori neutri e gira, azionato da un motore elettrico lentissimo, su di una rotaia circolare. All'interno di questo cilindro gira, azionato dal vento, un cilindro con lastre trasparenti di colori caldi e un altro cilindro con lastre trasparenti di colori freddi gira azionato da un getto d'acqua. Secondo il punto di vista dell'osservatore le combinazioni di colori cambiano. Il tutto è sospeso sopra una vasca d'acqua rotonda.

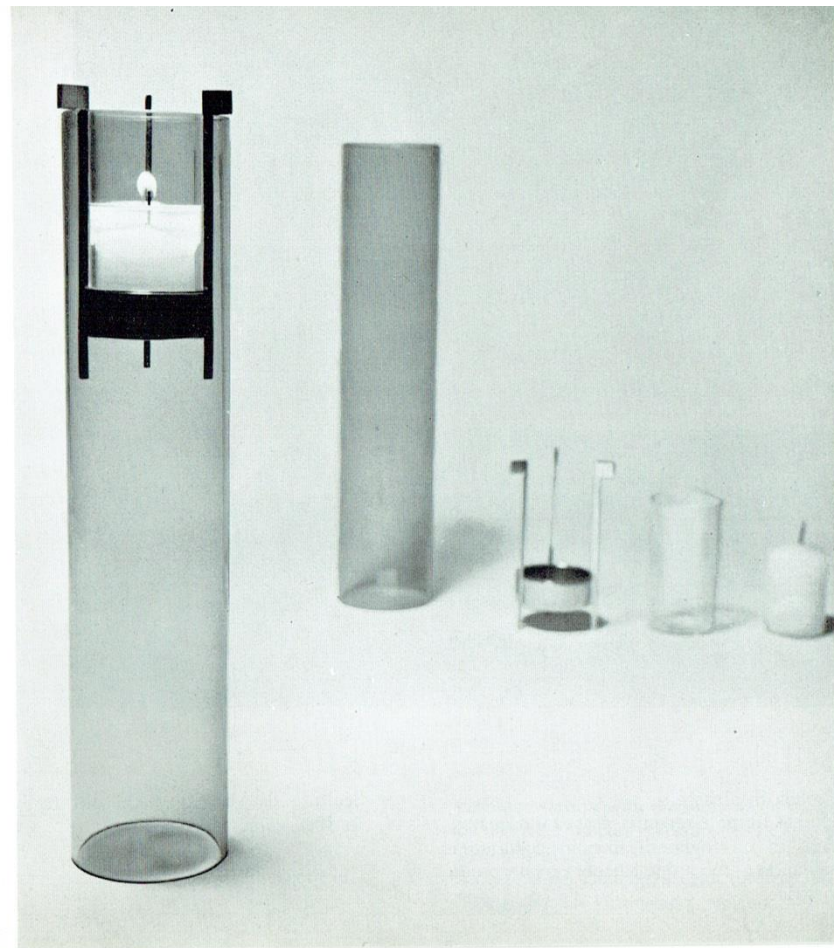


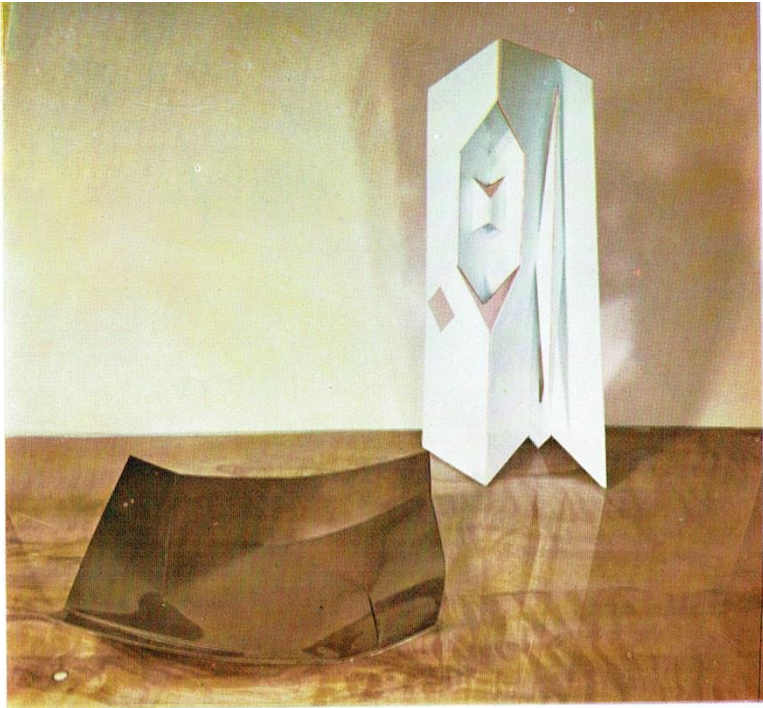
ABC

Gioco per bambini. Prescolastico. Elementi di materia plastica morbida con i quali si possono comporre tutte le lettere dell'alfabeto.

Candeliere.

Un cilindro di vetro sorregge alla giusta altezza un tripode di metallo. Il tripode porta un bicchiere di pyrex nel quale si mette un lumino. Dopo un certo tempo la cera si scioglie e tutto l'oggetto diventa trasparente, sulla cera liquida galleggia la fiammella. Il candeliere si può prendere e trasportare senza che la fiamma di spenga.





Ciotola di alpacca.
Questa forma è ottenuta praticando quattro tagli in un foglio di metallo quadrato e saldando a due a due i lembi con un punto elettrico.

Sculptura da viaggio pieghevole, realizzata in 1000 copie numerate.

Catalogo stampato in occasione della mostra di ricerche visive, strutture e design di Bruno Munari.
La Strozziina, Palazzo Strozzi, Firenze 1962.
Tipografia La Cromotipo, Milano.