

LE MACCHINE DI MUNARI

Miroslava Hájek

Questa mostra è, forse, la prima occasione in Italia per ripercorrere una parte della ricerca estetica e artistica di Bruno Munari, che spesso viene confusa e mescolata con il suo lavoro di designer, grafico editoriale teorico ed infine pedagogo.

Esponendo i suoi lavori parallelamente a quelli di Jean Tinguely diventa ancora più evidente la singolarità e la coerenza del processo creativo seguito da Munari e possiamo quindi individuare meglio i punti di connessione nel lavoro di questi due artisti, che erano legati da rispetto e amicizia.

Munari aveva procurato a Tinguely la prima mostra a Milano, in uno studio di architettura, e i due hanno subito simpatizzato. Munari spesso ricordava di come Tinguely fosse arrivato in una automobile senza fondo, lo divertiva il fatto che ciò mettesse in risalto i pedali ed i meccanismi di guida.

Pontus Hulten descrive così l'incontro tra Tinguely e Munari: "Nel dicembre del 1954, Tinguely presenta in una galleria milanese, lo Studio d'Architettura B24, i suoi *Automates, sculptures et reliefs mécaniques* (*Automi, sculture e rilievi meccanici*), tutti realizzati sul posto. Solo dieci anni più tardi andrò a riprenderli, trovandoli ancora in perfette condizioni. A Milano, Tinguely incontra Bruno Munari, affascinante artista dell'Europa post bellica, definito da Picasso "nuovo Leonardo". È uno dei personaggi più influenti della vita artistica italiana. Due anni prima, nel dicembre del 1952, Munari aveva pubblicato un'intera serie di manifesti, tra cui: *Macchina-arte Macchinismo, Arte organica, Disintegrismo, Arte totale...* L'acutezza di Munari e la sua concezione anticonformista dell'arte stimolano fortemente Tinguely nelle sue ricerche, il quale lo va a trovare e dichiara di "mettere in pratica le idee del macchinismo". Munari regala a Tinguely due tra le più belle "macchine inutili" create agli inizi degli anni trenta." [Pontus Hulten e Jean Tinguely, *Una magia più forte della morte*, Bompiani, luglio 1987, pag. 17]

Spesso si rimprovera a Munari la discontinuità, l'irregolarità e la dispersività ma credo che di questo sia convinto solamente chi

conosce le sue opere in modo parziale. Nella sua lunga vita artistica, infatti, Munari è fermamente ancorato ad alcune tematiche che ripropone esaminate dalle diverse prospettive possibili.

Il principale filo conduttore che segue per tutta la vita è quello della ricerca dell'essenziale, cercando di semplificare i problemi, otteneva il massimo risultato con i minimi mezzi impiegati. Con questo criterio esprime una nuova percezione dello spazio e del movimento nello spazio e nel tempo.

Il movimento, la continua trasformazione, il dinamismo, l'evanescenza rappresentano nel suo lavoro il tema più facilmente individuabile (Frank Popper, nel suo libro "*L'arte cinetica*" Einaudi 1970, annovera Munari tra i precursori dell'arte cinetica). Munari esplora il movimento nell'aspetto virtuale, così come in quello reale. Disegni e pitture dei anni trenta di motociclette, macchine e figure in movimento sono contemporanee ai suoi oggetti mobili.

Nonostante abbia saltuariamente utilizzato il motore elettrico per alcuni dei suoi oggetti Munari ne era rimasto insoddisfatto perché la ripetitività e la prevedibilità di quel tipo di movimento toglievano, secondo lui, il mistero dell'opera disinnescandone la potenza emozionale. Potenza che il movimento casuale o spontaneo, ad esempio quello di uno spostamento d'aria, dello scorrere o sgocciolare dell'acqua o, addirittura, quello dato dall'intervento imprevedibile dello spettatore, moltiplicava.

Munari utilizzò il meccanismo del grammofono solo nella sua *Macchina inutile a movimento giostra* del 1953 proprio a causa della monotonia del suo movimento. Lavorò su questo oggetto per quasi dieci anni continuando cambiarne la parte superiore (esistono le foto delle varianti) pensando di poterla modificare per rendere irregolare il funzionamento della macchina, ma così riuscì soltanto ad inserire un elemento sonoro, la chiamava affettuosamente "sbatachione". Si tratta di quella che ispirò Tinguely e rappresenta un significativo punto d'incontro nel lavoro di questi due grandi artisti.

Munari ha risolto il suo problema di rendere irregolare un movimento regolare con le *Macchine aritmiche* che cominciò a

costruire nel 1950 utilizzando il meccanismo a molla dell'orologio.

Logicamente, con il movimento affronta anche il tema della luce e già nelle prime macchine inutili appese entra in gioco anche l'ombra.

Munari riesce a creare un'opera complessa e coinvolgente proiettando l'ombra. Egli perfeziona questa idea nel 1947 realizzando *Concavo-convesso*, forse la prima opera ambiente, appendendo in una stanza buia un semplice retino industriale incurvato, illuminandolo e proiettando sulle pareti l'intrecciarsi di ombre che mutano in un lento movimento provocato da correnti d'aria.

Dalla proiezione dell'ombra arriva alla proiezione di un'opera d'arte. Se negli anni cinquanta nella pittura la tendenza più diffusa era quella della valorizzazione fisica del materiale usato, per superare il limite dello spazio bidimensionale gli artisti caricavano la tela con spessore di colore e aggiungevano altri materiali per creare un'illusione di profondità, Munari ha invece realizzato nel 1950 delle opere in miniatura, usando anche lui la tecnica mista: collage di materiali anche organici, come la buccia di cipolla, retini fili di materiali vari, pittura e pellicole colorate trasparenti. Inseriva queste composizioni materiche tra due vetri e li inseriva nella macchina per proiettare le diapositive. Il dispositivo li smaterializzava e ricostruiva con la luce l'opera proiettandola in dimensione monumentale. Munari diceva che "con un piccolo vetrino poi affrescare una cupola" e che "in una tasca puoi portare tutta una grande mostra" come fece al MOMA di New York nel 1954.

Approfondendo il problema della proiezione egli cerca di dinamizzare la visione con il movimento, cosa che ottiene prima proiettando vetri multifocali e poi proiettando diversi vetri in sequenze temporali. Nel 1953, infine, realizza le *Proiezioni a luce polarizzata*, nelle quali il movimento di scomposizione dei colori è ottenuto dalla rotazione di un filtro polaroid applicato davanti al diaproiettore.

Dal 1953 si interessa anche di cinematografia astratta e pure in questo campo riesce a realizzare opere che pongono le basi per poter esplorare le capacità artistico estetiche di questo nuovo

media. Con i vetrini a luce polarizzata Munari girò con Marcello Piccardo nel 1963, film sperimentale “*I colori della luce*”.

Munari reinventa la figura dell’artista, che, rendendosi conto della quantità di persone che possono oggi avvicinarsi alla cultura rispetto al passato, rinuncia al protagonismo del creatore. Cerca di far partecipare lo spettatore al processo creativo, coinvolgendolo nello funzionamento dell’opera e in questo modo riesce ad instaurare una certa complicità. Richiede allo spettatore comunque un impegno, che sottintende quando dichiara “l’Arte è di tutti ma non per tutti”. Per facilitare l’avvicinamento delle persone alla problematica della cultura contemporanea e motivarli ad apprendere linguaggio artistico Munari utilizza vari accorgimenti, tra cui il gioco, forse il più attraente, la meditazione, l’inserimento dello spettatore all’interno dell’opera e la distruzione degli stereotipi comunicativi in modo non destabilizzante. Per Munari l’arte è innanzitutto comunicazione che avviene attivando tutti i sensi, per stimolare i quali utilizza anche la parola in modo visuale, sonoro, estetico.

Per poter fruire le *Macchine Aritmiche* il visitatore è obbligato caricare il meccanismo di orologio a molla il cui moto inesorabile viene spezzato dalla flessibilità delle varie parti dell’oggetto.

Le *Flexy* piegate dallo spettatore mutano la loro forma senza mutare le dimensioni, diventano con la loro elasticità quasi antropomorfe, esseri con i quali si può lottare o danzare.

Base fondamentale per il suo lavoro Munari trova in uno strumento come la matematica che applica costantemente nella realizzazione dei suoi lavori. Verifica continuamente le sue concezioni con le regole della natura e ci accorgiamo che le segue già dagli inizi della sua attività. Per Munari il numero tre ha un’importanza fondamentale. Molte delle sue *Macchine inutili* stabili poggiano su tre supporti già a cominciare dalla più vecchia, quella del 1934. Tre sono i tubi flessibili che partono dai giunti metallici dei *Flexy*, la rete del *Concavo-convesso* è fissata in tre punti. Nel *Concavo-convesso* ritroviamo anche una possibile soluzione artistica della rappresentazione matematica dell’infinito, disegnato dalla curvatura del retino a maglia quadrata.

L'idea della macchina, come oggetto d'arte, nel lavoro di Munari trova le sue origini nell'esperienza del futurismo come anche tutti i suoi sforzi per rappresentare, prima, e poi esprimere il movimento attivando contemporaneamente tutti i sensi del fruitore nell'interazione con l'artista. Immediatamente, però, Munari si è reso conto del pericolo insito nell'adorazione e nella feticizzazione della tecnologia e per questo già dai primi anni trenta ironizzò il concetto futurista della celebrazione dell'industrializzazione ed infatti chiamò le prime macchine da lui create *inutili*, come inutile può essere, per alcuni, l'arte (Munari raccontava, di come Marinetti si fosse stizzito all'apprendere questa denominazione e come avesse ribattuto che la macchina non può mai essere inutile). Ritroviamo questa stessa sottile ironia nei *Fossili del 2000* del 1959. In queste opere scorgiamo affogate nella resina sintetica, quello che saranno i resti della nostra era, pezzi di transistor, valvole, fili elettro conduttori, modellati in forma di organismi.

Attaccando lo stereotipo della macchina Deus Ex Machina Munari cercava già con i suoi primi lavori di costruire una poetica del mezzo tecnologico come media artistico. Come Malevič per ricostruire la pittura parte dal quadrato bianco su fondo nero, Munari parte dalla macchina più primitiva, la leva. Egli esplora questo principio nella costruzione delle macchine inutili da appendere, nella espressione del movimento nella *Tavola tattile* del 1938, ed anche le vibrazioni delle sensitive nascono dallo sfruttamento della leva.

Il minimalismo espressivo lo porta alla analisi di una nuova spiritualità della tecnologia vicina alla filosofia Zen. Come non accorgersi della affinità tra le sue macchine inutili e gli scacciaspiriti orientali? Questa ricerca, nonostante lo accompagni per tutta la sua attività creativa, è per lui un punto di partenza da cui si dirama l'esplorazione dei vari meccanismi utilizzati nel suo lavoro. Lo porta a rompere gli schemi tradizionali del modo di concepire l'arte soltanto nei limiti di pittura e scultura. Cerca di trovare nuove forme espressive utilizzando materiali non convenzionali, come plastica o pelliccia, e spesso poveri, come per esempio il guscio di una zucca secca nella macchina inutile del 1934.

Dagli anni '50 Munari non utilizza più i media tradizionali dell'espressione artistica arrivando addirittura ad ironizzarli esponendo alla Biennale dell'86 come "*olio su tela*" una installazione comprendente vari tipi di olio su vari tipi di tela.

L'opera che forse maggiormente illustra e evidenzia il suo pensiero artistico è l'*ABC-DADÀ* del 1944. In ogni tavola rappresentante una lettera dell'alfabeto incontriamo accenni a tutte le problematiche del suo lavoro, come se si trattasse di un promemoria. Notiamo i valori tattili degli oggetti applicati, accanto alla musicalità dei giochi di parole, le sovrapposizioni di retini che creano effetti moiré, collage di resti vegetali, pizzi, corde, pellicce. Ritroviamo fotogrammi, impronte della mano, ingranaggi ed un emblematico orologio. Questa opera dimostra anche come Munari fosse ben conscio della sottile linea di demarcazione che separa l'arte dal design. Mi raccontò più volte di come gli fosse stato commissionato il progetto per un libro e come, appena realizzatolo, si fosse reso conto di aver creato un'opera d'arte e quindi di come avesse dovuto rifare un altro, con un criterio più grafico.

Benché Munari sia tra i primi ad utilizzare come media la tecnologia e meccanizzazione non riuscì mai a concepire l'arte senza la partecipazione dell'uomo e quasi ibridata con la natura. Spesso le sue macchine sembrano esseri viventi, allegri ed addomesticabili.

MANIFESTO DEL MACCHINISMO

Il mondo, oggi, è delle macchine.

Noi viviamo in mezzo alle macchine, esse ci aiutano a fare ogni cosa, a lavorare e a svagarsi. Ma cosa sappiamo noi dei loro umori, della loro natura, dei loro difetti animali, se non attraverso cognizioni tecniche, aride e pedanti?

Le macchine si moltiplicano più rapidamente degli uomini, quasi come gli insetti più prolifici; già ci costringono ad occuparci di loro, a perdere molto tempo per le loro cure, ci hanno viziati, dobbiamo tenerle pulite, dar loro da mangiare e da riposare, visitarle continuamente, non far loro mai mancar nulla. Fra pochi anni saremo i loro piccoli schiavi.

Gli artisti sono i soli che possono salvare l'umanità da questo pericolo. Gli artisti devono interessarsi delle macchine, abbandonare i romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio; devono cominciare a conoscere l'anatomia meccanica, il linguaggio meccanico, capire la natura delle macchine, distrarle facendole funzionare in modo irregolare, creare opere d'arte con le stesse macchine, con i loro stessi mezzi.

Non più colori a olio ma fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche.

Non più tela e telaio ma metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche.

Forme, colori, movimenti, rumori del mondo meccanico non più visti dal di fuori e rifatti a freddo, ma composti armonicamente.

La macchina di oggi è un mostro!

La macchina deve diventare un'opera d'arte!

Noi scopriremo l'arte delle macchine!

Bruno Munari, 1952