

# **Bruno Munari.**

# **La leggerezza dell'arte**

**Guida alla mostra**

Bruno Munari (1907-1998) è uno dei grandi protagonisti della cultura italiana del '900. Artista sperimentale, grafico, designer, scrittore, docente, curatore. Ha operato sempre con un approccio di totale condivisione della propria creatività. Molte sue ricerche si pongono al confine tra diverse discipline e affondano le radici nella grande esplosione di idee che il movimento futurista ha trasmesso a tutte le correnti artistiche attive all'inizio del secolo scorso.

Munari esordisce in modo significativo nel 1930 con la creazione di una *Macchina Aerea* da cui derivano, in seguito, le *Macchine Inutili*, opere con le quali egli porta l'astrattismo verso una dimensione dinamica che varia nel tempo. Le forme leggere fluttuano sospese nell'aria e, opportunamente illuminate, si trasformano in dispositivi mobili che danno vita, con le ombre proiettate nell'ambiente circostante, a piccoli film astratti.

Proseguendo le sue ricerche, nel 1947 l'artista presenta l'ambiente *Concavo-Convesso*, ideato attorno ad un'opera la cui forma, simile ad una nuvola, è realizzata piegando verso l'interno gli estremi di una rete metallica. Sfruttando le trasparenze e la leggerezza dell'oggetto sospeso, grazie all'uso di sorgenti luminose, Munari arricchisce la sua indagine sulla relazione tra forme, ambiente e spazio, anticipando il concetto di opera d'arte come esperienza immersiva per lo spettatore.

Questo tipo di approccio giunge a maturazione nei primi anni '50 con le *Proiezioni dirette* e le *Proiezioni polarizzate*. Si tratta di piccole composizioni di materiale eterogeneo inserito all'interno di un telaio per diapositiva. La «pittura» viene proiettata in grandi dimensioni e non più dipinta. *“Il vivere moderno ci ha dato la musica in dischi, ora ci dà la pittura proiettata”*. Munari si orienta verso una smaterializzazione della composizione pittorica, analogamente a quanto avviene oggi con i processi di produzione digitali.

Munari esplora, inoltre, la possibilità di sfruttare artisticamente l'invenzione del filtro Polaroid, la cui funzione è quella di scomporre la luce. Aggiungendo dei sottili fogli di materiale polarizzante alle composizioni da proiettare l'artista ottiene l'effetto sorprendente di creare «pitture» con colori trasformabili, che cambiano in continuazione.

I suoi studi sulla percezione lo portano, verso la fine degli anni '40, a progettare forme astratte che chiama *Negativi-positivi* e alla creazione dei *Libri Illeggibili*, in cui non ci sono più storie da leggere ma invenzioni grafiche, realizzate con carte strappate, tagliate, bucate, trasparenti, con fili che attraversano le pagine e molte altre soluzioni che hanno trasformato profondamente il nostro approccio al libro come oggetto.

A partire dal 1958 Munari inizia a comporre le sue *Sculture da viaggio*, opere in cartoncino o altro materiale leggero, facilmente ripiegabili e trasportabili, in grado da soddisfare le esigenze estetiche di un viaggiatore moderno.

La comparsa sul mercato delle prime macchine fotocopiatrici stimola Munari, all'inizio degli anni '60, a impiegare la nuova tecnologia per produrre immagini in movimento, generando opere uniche, non ripetibili in quanto frutto di un atto performativo istantaneo e per questo motivo definite dall'autore *Xerografie originali*.

Munari ha prodotto in serie molti *Oggetti a funzione estetica* che si collocano concettualmente in una zona indefinita tra arte e design. A partire dal 1977 una parte del suo lavoro si è orientata verso la definizione di un metodo didattico per laboratori dedicati principalmente ai bambini, centrato sui processi di produzione e di sperimentazione, in modo da favorire, tramite l'esperienza, l'acquisizione di nuova conoscenza.

La sua intensità creativa è rimasta inalterata fino agli anni '90.

# La percezione

Nel corso della storia, l'arte visiva ha subito diverse trasformazioni. Un tempo l'opera era orientata a raccontare un fatto, rappresentare una metafora, un'allegoria. Nel corso del '900 l'arte perde la sua componente letteraria e tra i tanti sviluppi intrapresi troviamo la ricerca sulla percezione cromatica (impressionismo). Grazie agli studi scientifici, l'arte cerca di capire come la comunicazione visiva venga effettivamente recepita dallo spettatore.

Munari nel 1945 applica dei semi dischi di materiale colorato e trasparente alle lancette di una sveglia (*Ora X*). Le lancette muovendosi con tempi differenti compongono, tramite la sovrapposizione dei materiali, una forma a colori mutevoli. In una realizzazione del 1963 le lancette scompaiono, lasciando il posto ad un design più essenziale dove protagonista è il colore che si forma all'ora X. L'oggetto svela "*il colore degli attimi*".

Negli anni '50 e '60 Munari progetta alcune fontane: con dischi rotanti per la Fiera di Milano nel 1954 e nel 1961, a piani inclinati alla Biennale di Venezia nel 1952, con cinque gocce d'acqua a Tokyo nel 1965. La fontana *La ruota*, progettata nel 1958 per lo studio di Ico Parisi, utilizza il movimento, generato dalla caduta dell'acqua piovana raccolta dalle grondaie, per generare la formazione del colore attraverso la sovrapposizione di dischi colorati rotanti.

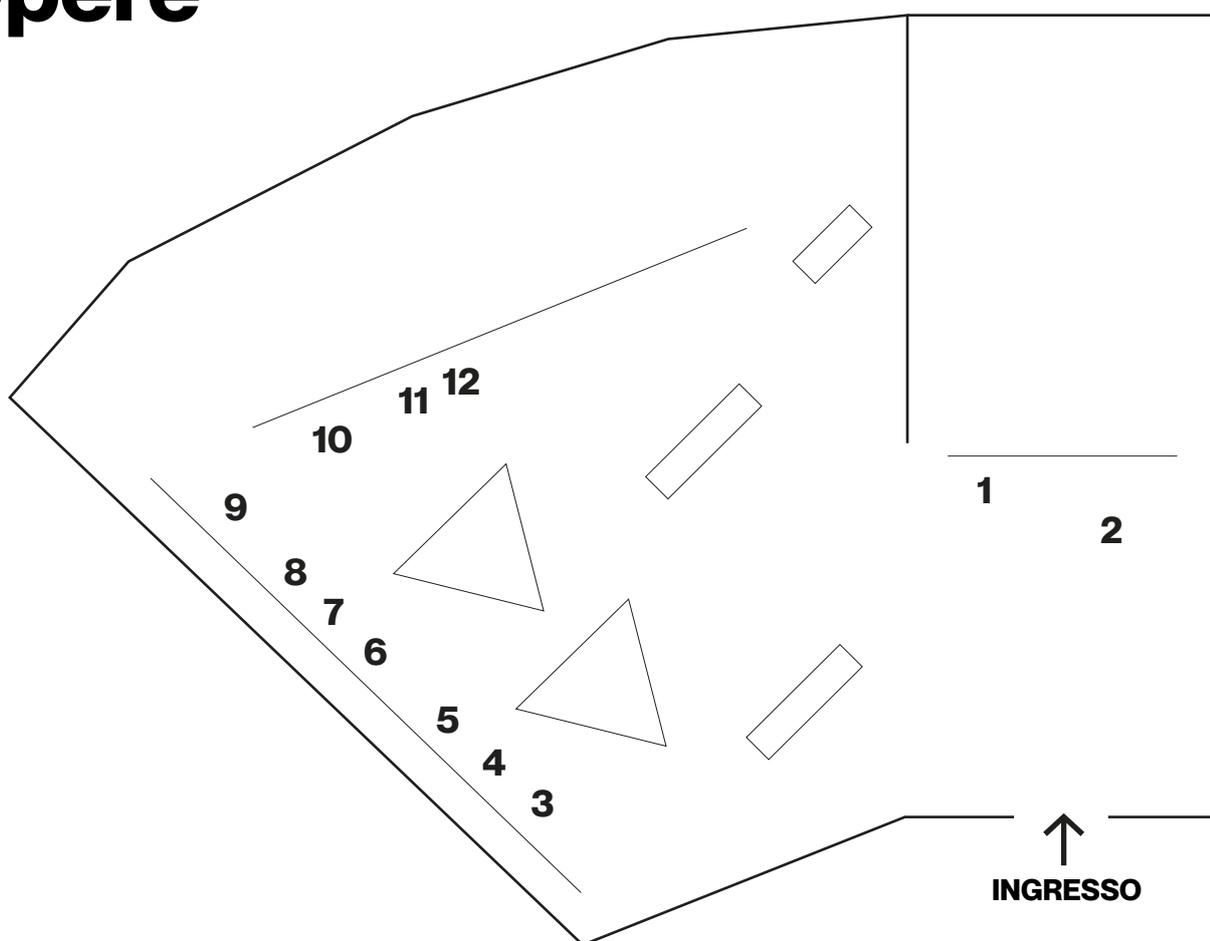
L'opera *Tetracòno* (1965) risponde all'esigenza di sperimentare la trasformazione prodotta da due colori complementari a contatto: il rosso e il verde. A questo scopo vengono utilizzati quattro coni motorizzati, inseriti dentro una scatola cubica, che ruotano con velocità differenti e direzioni convergenti tra loro. L'arte del passato, ci spiega Munari, ha cercato di descrivere una natura fissata in un certo istante. Ma in natura esistono i cicli, le stagioni, le trasformazioni; allo stesso modo l'arte vuole farci scoprire il processo di trasformazione dinamica dei colori. Nel *Tetracòno* l'osservazione è puramente cromatica e annulla la percezione della materia sulla quale i due colori sono dipinti.

I *Libri illeggibili*, progettati a partire dal 1949, nascono dalla sfida di raccontare una storia visiva senza l'uso di parole, una storia fatta di linee tracciate su pagine trasparenti, o di colori che si sovrappongono nelle pagine sagomate, bucate o strappate, di carte colorate, di fili di cotone e molti altri espedienti, al punto che la pagina diventa «teatro» di una scena che cambia con lo scorrere delle pagine stesse.

Nella serie di quadri che l'artista chiama *Negativi-positivi* (dal 1948) le forme della composizione astratta sono distinguibili e autonome, come se fossero pezzi che compongono un motore; insieme formano un'unità che, paradossalmente, provoca instabilità percettiva dato che le forme possono essere viste tanto in primo piano quanto sullo sfondo. La pittura si presenta come un'espressione dinamica che l'occhio dello spettatore percepisce in modo duale.

Molte delle ricerche di Munari trovano poi applicazione nella progettazione grafica di copertine per libri (Einaudi, Mondadori) o dischi (Ricordi, Columbia, La Voce del Padrone) o si sviluppano su commissione come nel caso degli studi sulla leggibilità di un marchio. Nel 1965, infatti, Munari progetta il *Manifesto Campari*, presente nella collezione del MoMA di New York. In questo manifesto, affisso sui muri delle stazioni all'apertura della prima linea metropolitana di Milano, la ripetizione del logo aziendale risulta funzionale ad una sua leggibilità, il marchio deve essere percepibile anche su un treno in velocità.

# Opere



01 *Xeroritratto di Bruno Munari*, 1968  
Xerografia  
coll. priv.

02 *Scultura pieghevole*, 1951  
lamiera metallica incernierata  
e verniciata di colore giallo  
coll. priv. Torino

03 *Due forme rosse*, 1947  
tempera su cartoncino applicato su tavola  
coll. priv.

04 *Columbia*, 1955  
stampa, copertina di 45 giri  
coll. priv.

05 *Astratto*, 1937  
tecnica mista su cartone  
coll. priv. Roma

06 *Libro Illeggibile N.Y. N. 1*, 1967  
stampa, libro in brossura con sovracoperta  
coll. priv.

07 *Tetracono*, 1965  
alluminio, ferro, motore elettrico  
courtesy kaufmann repetto Milano / New York, Andrew  
Kreps Gallery New York, Repetto Gallery Lugano

08 *Ora X*, 1963  
plastica, alluminio, legno  
courtesy Kaufmann Repetto Milano / New York, Andrew  
Kreps Gallery New York, Repetto Gallery Lugano

09 *Fontana "La ruota"*, 1958  
ferro, plastica  
courtesy Kaufmann Repetto Milano / New York, Andrew  
Kreps Gallery New York, Repetto Gallery Lugano

10 *Negativo-positivo*, 1993  
acrilici su tela  
courtesy Repetto Gallery, Lugano, Galleria Niccoli, Parma

11 *Negativo-positivo*, 1951  
olio su tavola sagomata  
coll. priv.

12 *Negativo-positivo*, 1950 (1987)  
acrilici su tela  
coll. priv.

# La regola e il caso

A differenza di un approccio dadaista dove è il puro caso a prevalere sulla logica, Munari preferisce ricercare l'equilibrio tra forze opposte, affermando che solo dall'incontro tra l'evento casuale e la razionalità del pensiero si possa ottenere il massimo di espressività. *“La regola da sola è monotona, il caso da solo rende inquieti. La combinazione tra regola e caso è la vita, è l'arte”*.

Nel 1955, in vacanza a Panarea, Munari realizza per pochi giorni il *Museo Immaginario delle isole Eolie*. Attraverso un'operazione di para-archeologia ricostruisce scrupolosamente oggetti immaginari in base a pochi frammenti trovati sulle spiagge, proprio come avviene nei musei di storia naturale dove un intero animale viene ricostruito dagli specialisti in base a elementi residui.

Rientrato a Milano, nell'autunno del 1956 Munari espone alla libreria S. Babila di Milano una serie di tavole che chiama *Ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari*. Nel foglio di presentazione della mostra, spiega come queste opere nascano dalla casualità. Munari suggerisce di lasciar cadere vari frammenti di carta, spartiti musicali strappati, stracci o altri elementi, su un foglio di carta da disegno. I frammenti si dispongono in modo casuale, dopo averne osservato i contorni e la struttura della materia l'artista consiglia di provare a collegare tra loro i vari pezzi. *“E così, con calma, abbiamo ricostruito qualcosa che nessuno aveva mai visto prima, qualcosa che neanche noi conoscevamo”*.

La casualità è un elemento determinante anche nelle formazioni naturali, infatti lo sviluppo di certe strutture – la nervatura di una foglia, un cristallo, un sasso - viene influenzato da molteplici condizionamenti ambientali, come, ad esempio, la luce, il vento, l'umidità. L'ambiente modifica in continuazione la forma. La diversità è, dunque, una conseguenza della vita vissuta. Nel 1959 Munari partecipa ad una delle prime edizioni di arte moltiplicata, curata a Parigi da Daniel Spoerri, con *Strutture continue*. Un'opera composta da una serie di moduli che si possono aggregare tra loro, a piacere, utilizzando una fessura predisposta per l'incastro. L'oggetto risulta, quindi, componibile e può svilupparsi nello spazio teoricamente all'infinito, generando svariate formazioni. Anche l'opera *Aconà BiconBi* ha le medesime caratteristiche di opera «aperta», in cui non è presente la personalità dell'artista. L'arte quando è troppo definita costringe lo spettatore ad una forzata estraneità e la sua partecipazione è limitata.

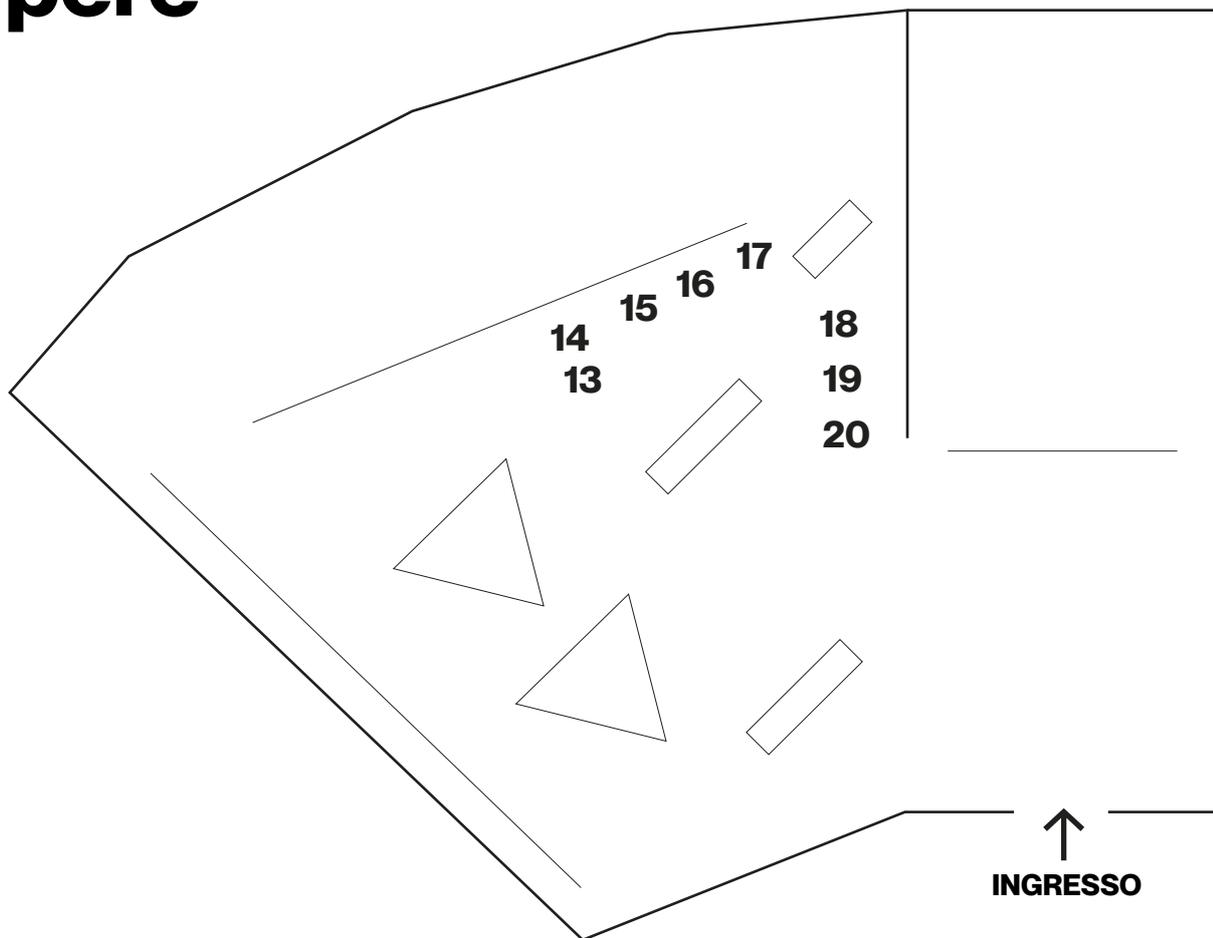
Per Munari, invece, solo attraverso il processo concreto del fare è possibile capire in profondità le tematiche sperimentali ed estetiche che l'artista ha cercato di comunicare.

Nel 1982 a Munari viene chiesto di progettare dei disegni per i tessuti della ditta Assia di Giussano (Milano). Sfruttando quello che viene considerato un errore nel processo di produzione, egli interviene con spruzzi e sgocciolamenti irregolari ed aleatori, in contrasto con i motivi di fondo decorativi e simmetrici, generando un disegno unico e irripetibile, lungo quanto il rotolo stesso della stoffa. Ritagli di queste stoffe vengono utilizzati in una serie di lavori dal titolo *Prove d'autore*. Il progetto diventa arte.

Fin dagli anni '60 Munari si interessa ad una particolare curva definita dal matematico Giuseppe Peano. Le caratteristiche di questa curva sono simili a quelle dei frattali, oggetto delle ricerche del matematico Benoît Mandelbrot. I frattali, dal latino "fractus", sono perfetti per descrivere lo sviluppo naturale di elementi del paesaggio, le superfici ruvide di una montagna, fiocchi di neve, broccoli, un vaso sanguineo, ecc. La realtà è ruvida, sostiene Mandelbrot. Munari non è esente dal fascino esercitato da un pensiero matematico fortemente innovativo ed ecco che allora con la serie di opere *Colori dentro la curva di Peano* persegue l'obiettivo di animare, con dei «ritmi» pittorici, una curva in grado di descrivere la crescita di strutture complesse.

Dalla legge del caso, di origine Dada, si passa, con Munari, al contrasto simultaneo di *regola e caso*. La congiunzione va notata, concretizza un cambio di pensiero e di paradigma.

# Opere



13 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*, 1970  
tecnica mista, collage  
coll. priv. Arezzo

14 *Senza titolo*, 1955  
tecnica mista, collage  
coll. priv.

15 *Collage 1963*, 1963  
collage su cartoncino  
courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz Bruno Danese,  
Milano

16 *Composizione con tessuti stampati*, 1982  
collage  
coll. priv.

17 *Olio su tela*, 1986  
collage con olii su tela  
coll. priv.

18 *P4-8 Colori nella curva di Peano*, 1975  
acrilici su tela  
courtesy Galleria Granelli, Livorno

19 *P16 Curva di Peano*, 1975  
acrilici su tela  
coll. priv.

20 *Ricostruzione teorica di un oggetto immaginario*, 1971  
tecnica mista, collage  
coll. priv.

# Il dinamismo di una forma

Munari è un creatore di forme in continua trasformazione. L'intera sua opera si adatta alla formulazione teorica del futurista Boccioni: “*Quello che noi vogliamo dare è l'oggetto vissuto nel suo divenire dinamico, cioè dare la sintesi delle trasformazioni che l'oggetto subisce*”. In Munari vi sono forme dinamiche basate sul movimento casuale degli elementi di un'opera (*Macchine Inutili*, 1932) e ci sono opere in cui la dinamicità è data dall'intervento attivo dello spettatore (*Strutture continue*, 1959) o dall'azione performativa dell'artista (*Xerografie originali*, 1964), in altri casi dall'utilizzo artistico di materiali tecnologici (*Proiezioni polarizzate*, 1953), o anche dal gioco tra pieni e vuoti (*Sculture da viaggio*, 1958).

Munari indaga, fin dagli anni '30, la possibilità di rendere dinamica una forma scultorea che per definizione è statica. Nel 1936 utilizzando un foglio di ottono piegato al quale applica alcuni brevi tagli secondo linee strutturali, ottiene una forma astratta e dinamica, la cui caratteristica è di offrirsi in forme sempre diverse al variare del punto di osservazione. La ricerca prosegue nel decennio seguente, e, nel 1948, espone una nuova scultura utilizzando un foglio di lamiera verniciata sul quale sono presenti alcuni tagli che consentono di piegare o sollevare delle parti. Da una forma planare si ottiene una scultura tridimensionale che si offre ad una visione di pieni e di vuoti. In seguito, a partire dal 1951, Munari progetta delle sculture pieghevoli di piccole dimensioni in cartoncino e in lamiera con cerniere in grande formato. Nel 1958 nascono infine, come frutto di una decennale ricerca, le note *Sculture da viaggio*, esposte per la prima volta a Milano nel negozio della valigeria Valaguzza su borse e valigie. Munari alla dimensione estetica aggiunge una dimensione concettuale. Un viaggiatore, oltre a curare l'estetica dei propri abiti, può portare con sé, in valigia, anche un'espressione del proprio mondo culturale, e grazie ad un oggetto leggero e ripiegabile, trasformare, ad esempio, lo stile anonimo di una camera d'albergo.

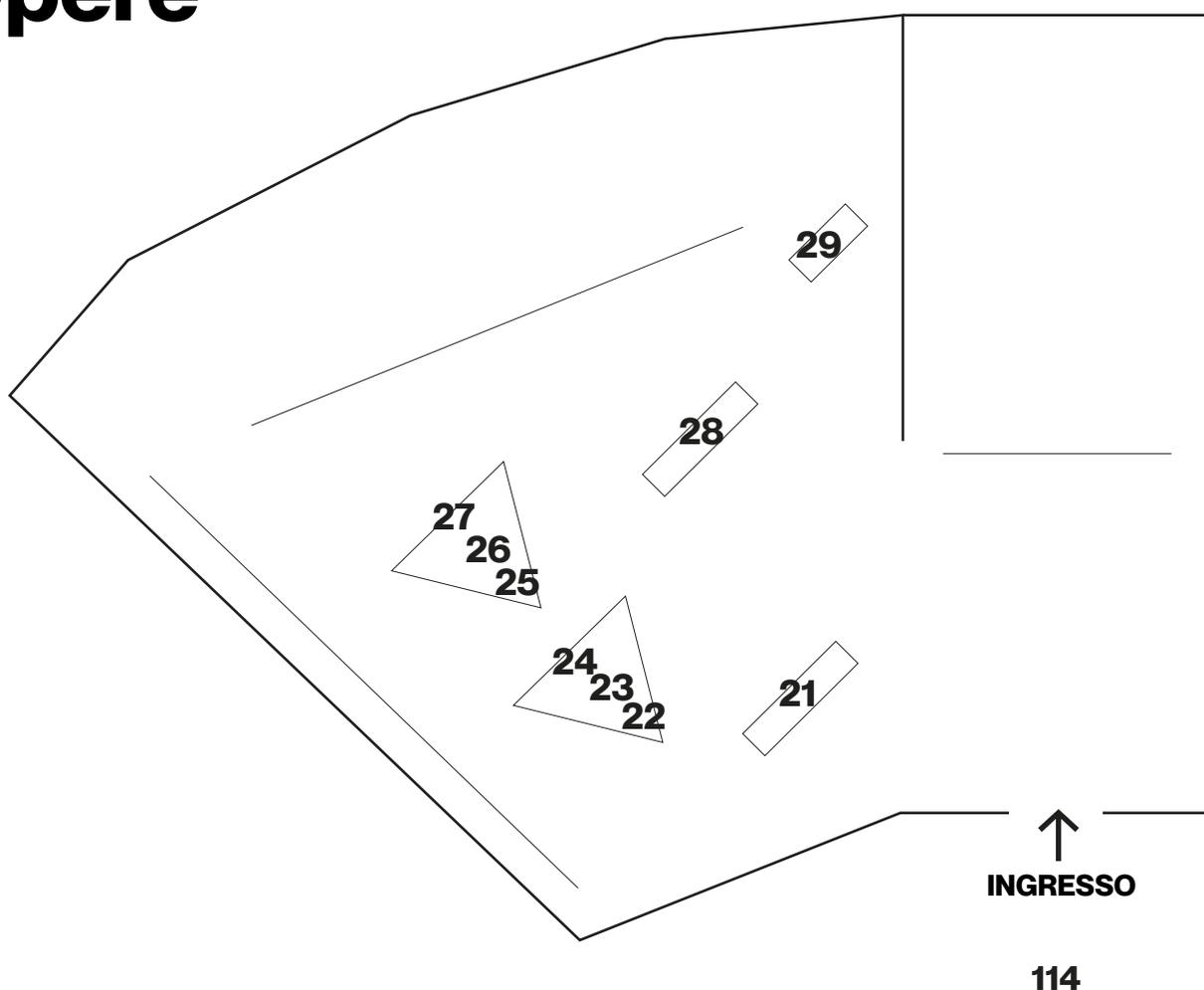
Con le *Xerografie originali*, create a partire dal 1964, Munari opera una duplice operazione: da un lato sovverte nuovamente, dopo aver ideato in passato le *Macchine Inutili*, la metafora della «macchina» che da strumento produttivo diventa strumento creativo (l'inutilità dell'arte si sostituisce all'utilità della macchina) e dall'altra trasforma, dopo una lunga sperimentazione sui materiali, l'atto creativo e istantaneo in un'azione performativa e dimostrativa.

Il pubblico è stimolato a provare, abbandonando ogni referenza verso una concezione elitaria dell'arte.

Munari ha utilizzato spesso una definizione sintetica per le sue produzioni seriali di opere «ibride», tra arte e design, definendole *Oggetti a funzione estetica*. L'opera *Flexy* (1968) ne è un esempio, creata in tiratura illimitata, è un oggetto dal dinamismo flessibile, deformabile, manipolabile. La sua forma iniziale è quella di un tetraedro «molle» a linee curve, ma può anche essere appesa, fissata alle pareti, esposta su ripiani trasparenti o retro-illuminati. È un oggetto che serve a sperimentare le forme, non ha un davanti o un dietro, una destra o una sinistra. La sua topologia può essere a due dimensioni, a tre, anche a quattro. È un'opera rappresentativa di tante intenzioni teoriche e subisce l'influsso di molte discipline: topologia, progettazione industriale, estetica, didattica, sperimentazione, gioco, arte.

Nei primi anni cinquanta Munari crea le *Proiezioni a luce polarizzata* sfruttando l'effetto prodotto dalla lastra Polaroid sulla luce. L'artista inserisce del materiale incolore come, ad esempio, del cellofan o strati sottili di polietilene, tra un sandwich di filtri: con il movimento rotatorio del filtro più vicino all'osservatore i colori che nascono con la scomposizione della luce cambiano in innumerevoli sfumature fino ai complementari, creando un movimento virtuale della composizione. Questa trasformazione nasce dall'azione dello spettatore, coinvolto nel processo di formazione di una immagine dinamica. Così come le *Macchine Inutili* hanno portato il movimento nella scultura, le *Proiezioni polarizzate* portano il movimento nei colori.

# Opere



21 *Scultura*, 1958 (1989)  
ottone  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

22 *Scultura*, 1958 (1997)  
ottone nichelato  
ed. Corraini, Mantova ex. 6/40  
coll. priv.

23 *Quadrato a tre dimensioni variazione II*, 1960  
cartoncino  
courtesy Kaufmann Repetto Milano / New York, Andrew  
Kreps Gallery New York, Repetto Gallery Lugano

24 *Scultura da viaggio*, 1987  
cartoncino  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

25 *Scultura da viaggio*, 1959  
cartoncino bicolore controcollato, fustellato e cordonato  
ex. 2/300  
coll. Lucchini e Sanna, Torino

26 *Scultura*, 1936  
foglio di ottone piegato  
coll. priv.

27 *Quadrato nella terza dimensione*, 1991  
metallo verniciato e piegato  
ex. 5/9 Collezione Corraini, Mantova

28 *Scultura*, 1958 (1994)  
legno di balsa  
ed. U.X.A., Novara ex. 5/8

29 *Aconà Biconbi*, 1965  
lamiera cromata  
ed. Danese, Milano ex. 41A/50  
courtesy Kaufmann Repetto Milano / New York, Andrew  
Kreps Gallery New York, Repetto Gallery Lugano

114 *Superflexy*, 1997  
giunti in ottone, aste in plastica colorata  
coll. priv.

# Fantasia

Munari nel 1977 dedica il libro “Fantasia” allo studio di questa facoltà della mente umana. È un volume scritto sulla base dell’esperienza che gli deriva dall’uso costante della fantasia nel suo lavoro professionale. L’autore, che cura anche il progetto grafico, riproduce in copertina un oggetto che lui stesso ha trasformato: un pennello piatto, noto con il nome di “pennellessa”, è reinterpretato con l’aggiunta di un paio di nastri, generando una somiglianza con le forme aggraziate di una ragazza.

Il prodotto della fantasia, sostiene Munari, nasce dalle relazioni tra ciò che si conosce. La fantasia quindi è tanto più fervida quanto più l’individuo è capace di fare relazioni. Ad esempio, se si considerano due materiali molto diversi come il vetro e la gomma si può pensare ad un vetro elastico o a una gomma trasparente. Questo è un pensiero fantastico. L’immaginazione ci consente di vedere ciò che non esiste. La creatività può pensare a qualche uso pratico. L’invenzione, invece, può cercare la formula chimica per realizzare il materiale. La fantasia è, dunque, la facoltà più libera, permette di pensare qualunque cosa, anche impossibile. Tra i doni che la natura ha dato all’uomo, è certamente il più poetico. Con questo mezzo la mente può viaggiare in mondi inventati, attraversare senza limiti misteriosi panorami cosmici.

Negli anni ’30 e ’40 Munari svolge lavori di consulenza e di art director in molte riviste dell’epoca. Nonostante il carattere rigido della censura, le sue composizioni grafiche si discostano con humor e leggerezza dalla retorica imposta. Un aspetto della fantasia è dato dal capovolgimento di una situazione o dall’uso di opposti come la leggerezza di ballerine che si stagliano in volo sullo sfondo grigio di un interno di fabbrica.

La fantasia nasce anche dalle relazioni per affinità visive. I sassi sono un mondo da scoprire, “*sono le sculture del mare e dei fiumi*”, alcuni sassi hanno anfratti, sporgenze, alcuni sono misteriosi, altri hanno righe chiare che suggeriscono un intreccio di liane, una pioggia battente o un nascondiglio segreto per un gattino.

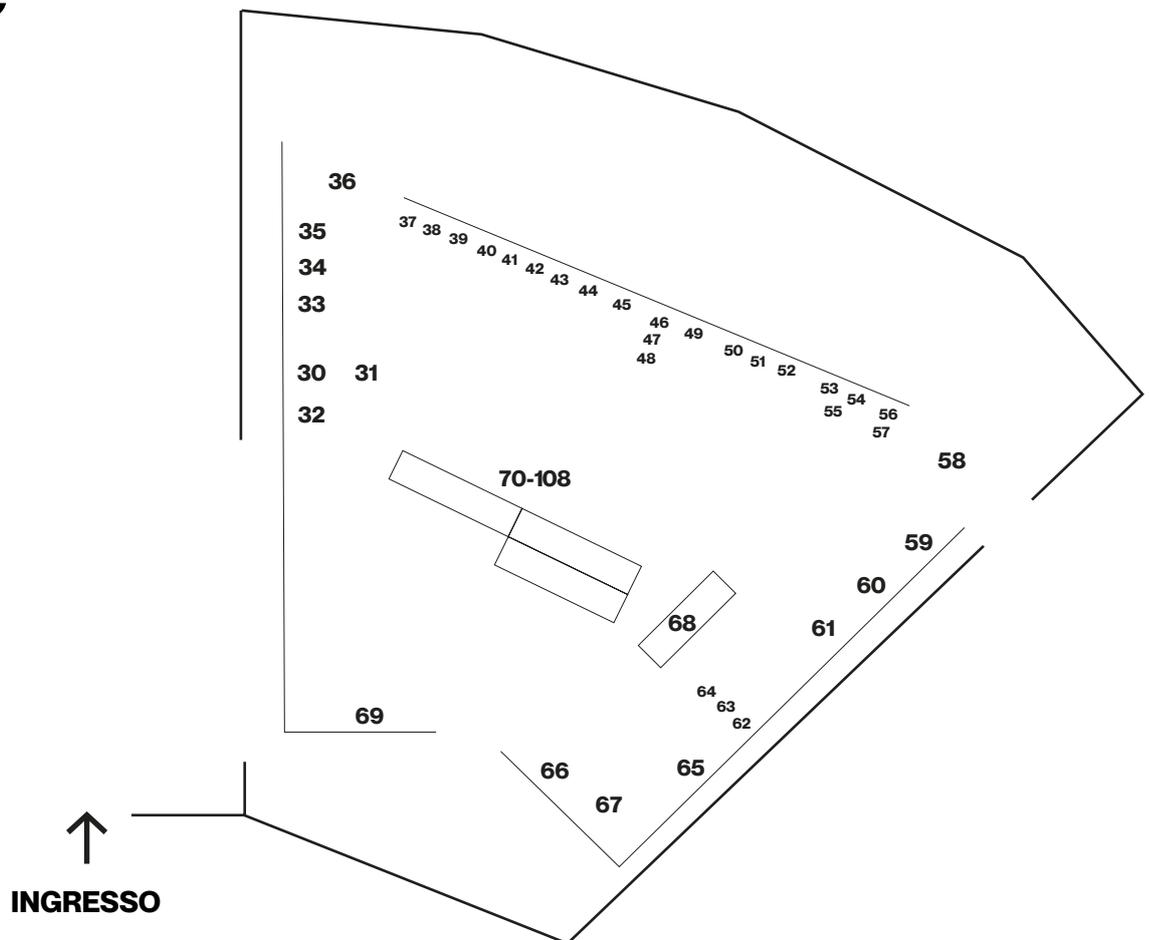
La fantasia ci induce anche a considerare come una cosa possa essere vista in molti altri modi. Una forchetta può sembrare una mano, assumere diverse posizioni, gesticolare, trasformarsi in *Forchetta parlante* (1958). Una composizione di residui tecnologici, immersi in una mattonella di perspex, ci ricorda certi fossili preservati nell'ambra (*Fossili del duemila*, 1959).

Con la fantasia si possono anche accostare cose assai diverse dando vita a creazioni che rimandano più al sogno che alla realtà. Una spiegazione esauriente, in questi casi, annullerebbe la funzione dell'oggetto creato per stimolare il pensiero e la fantasia.

Trovare "Rose nell'insalata" tagliando verdure ed usandole come timbri è il tema di un libro pubblicato nel 1974. L'operazione che viene descritta ci permette di scoprire immagini inaspettate osservando la natura interna delle forme vegetali. "Viaggio nella fantasia", un libro pubblicato nel 1992, inizia con il disegno di 21 punti casuali tracciati con il pennarello sulla carta. L'esercizio consiste nello stabilire dei collegamenti, delle relazioni tra questi punti di riferimento, con linee rette, con linee curve, con cerchi, raggruppando i punti in strutture geometriche, organiche. Il gioco può continuare all'infinito.

Anche sperimentare relazioni geometriche legando del filo di cotone bianco a dei legni stagionati, raccolti nel bosco, per dare forma solida ad una struttura essenzialmente vuota è un altro esercizio di pura fantasia: "senza pensare perché lo faccio e senza sapere prima che cosa verrà fuori dopo mi trovo ad un certo punto ad avere davanti a me con grande sorpresa un oggetto solido che prima non c'era" (*Alta Tensione*, 1990).

# Opere



30 *Abitacolo*, 1971  
acciaio verniciato  
produzione Robots, Binasco (Milano)  
coll. priv.

31 *La Pennellessa*, 1970 (1993)  
pennello con treccine  
Ed. Mostra di Duchamp a Palazzo Grassi, Venezia, 1993,  
ex. 13/50  
courtesy Galleria Corraini

32 *Flexi*, 1968  
fili di acciaio, anellini e ventose di plastica, base in cartone  
fustellato, misure variabili  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

33 *Forchetta parlante Pardòn*, 1958  
argento  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

34 *Forchetta parlante No grazie*, 1958  
argento  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

35 *Forchetta parlante Très chic*, 1958  
argento  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

36 *Lampada Falkland*, 1964  
maglia elastica, anelli di metallo e cavo elettrico  
produzione Danese, Milano  
courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese  
private collection

37 *Sedia per visite brevissime*, 1945 (1988)  
legno di noce e alluminio, produzione Zanotta,  
Nova Milanese, ex. 6/8  
courtesy Repetto Gallery, Lugano

38 *Xerografia originale*, 1964  
xerografia  
courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz Bruno Danese,  
Milano

39 *Xerografia originale*, 1965  
xerografia  
courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz Bruno Danese,  
Milano

40 *Xerografia originale*, 1977  
xerografia  
coll. priv.

41 *Xerografia originale*, 1976  
xerografia  
coll. priv.

- 42 *Xerografia originale*, 1980  
xerografia  
coll. priv.
- 43 *Pubblicità per i giocattoli silenziosi Pirelli*, 1957  
cartello vetrina  
courtesy Fondazione Pirelli, Milano
- 44 *Declinazione grafica del nome Campari (argento)*, 1980  
collage  
courtesy Galleria Campari, Sesto San Giovanni (Milano)
- 45 *Manifesto Einaudi*, 1970  
cartello per libreria  
coll. priv.
- 46 *Bozzetto per il libro "Formiche cieche"*, 1962  
tecnica mista  
bozzetto per la collana "un libro al mese", Club degli Editori, volume n. 20, Pinilla, Formiche cieche, maggio 1962  
coll. priv.
- 47 *Bozzetto per il libro "La notte di Lisbona"*, 1964  
tecnica mista  
bozzetto per la collana "un libro al mese", Club degli Editori, volume n. 51, Remarque, La notte di Lisbona, dicembre 1964  
coll. priv.
- 48 *Bozzetto per il libro "Sfida a Venere"*, 1962  
tecnica mista  
bozzetto per la collana "un libro al mese", Club degli Editori, volume n. 24, Morgan, Sfida a Venere, settembre 1962  
coll. priv.
- 49 *Voilà*, anni '40  
tecnica mista e assemblaggio  
coll. priv. Silipo, Roma
- 50 *Bruno Munari, Fossile del 2000*, 1959  
componenti elettronici e materiale metallico in Perspex  
coll. priv.
- 51 *Bruno Munari, Fossile del 2000*, 1990  
componenti elettronici e materiale metallico in Perspex  
courtesy Repetto Gallery, Lugano
- 52 *Fossile del 2000*, 1959  
componenti elettronici e materiale metallico in Perspex  
courtesy Repetto Gallery, Lugano
- 53 *Gatto Meo*, 1949  
gommapiuma con anima in fil di ferro e baffi di nylon  
produzione Pirelli, Milano  
coll. priv.
- 54 *Scimmietta Zizi*, 1952  
gommapiuma con anima in fil di ferro  
produzione Pirelli, Milano  
courtesy Fondazione Pirelli, Milano
- 55 *Sasso con gatto*, 1981  
disegno su sasso raccolto dall'artista a Riva Trigoso (Sestri Levante)  
courtesy Repetto Gallery, Lugano
- 56 *Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica*, n. 4, pag. 25, 1949  
rivista / stampa tipografica su carta  
courtesy Fondazione Pirelli, Milano
- 57 *Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica*, n. 5, 1954  
rivista / stampa tipografica su carta  
courtesy Fondazione Pirelli, Milano
- 58 *Polariscop*, 1967  
scatola in metallo, luce bianca, filtro polaroid,  
collage con materiali in plastica trasparente  
courtesy Kaufmann Repetto Milano / New York, Andrew Kreps Gallery New York, Repetto Gallery Lugano
- 59 *Mistero cosmico*, 1932  
olio su tela  
coll. priv.
- 60 *Macchina Area 1930*, 1930  
tecnica mista e collage  
coll. priv.
- 61 *Niente, del resto, è assurdo per chi vola*, anni '30  
fotomontaggio e collage  
coll. priv.
- 62 *Presenza degli antenati*, 1970  
prova di stampa  
coll. priv.
- 63 *Presenza degli antenati*, 1970  
prova di stampa  
coll. priv.
- 64 *Presenza degli antenati*, 1970  
prova di stampa  
coll. priv.
- 65 *Studio per tensostruttura*, anni '50  
matita e china su carta da lucido  
coll. priv.
- 66 *Tensione e compressione*, 1990  
tecnica mista e collage  
coll. priv.
- 67 *Tensione e compressione*, 1990  
legni stagionati e fili di cotone bianco  
coll. priv.
- 68 *Alta tensione*, 1991  
legni stagionati, fili di cotone bianco e piuma  
coll. priv.
- 69 *Declinazione grafica del nome Campari*, 1964  
stampa litografica a colori  
courtesy Galleria Campari, Sesto San Giovanni (Milano)



- 91 *Il poema del vestito di latte*, 1937  
volume in brossura  
Ed. Snia Viscosa  
coll.priv.
- 92 *Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*, 1970  
brossura  
coll. priv.
- 93 *Il diario di Anna Frank*, 1954  
copertina del libro *Il diario di Anna Frank*, Einaudi, 1954  
coll. priv.
- 94 *Se questo è un uomo*, 1960  
copertina del libro di P. Levi, *Se questo è un uomo*,  
Einaudi, 1958  
coll. priv.
- 95 *Art D'Aujourd'hui*, 1952  
copertina della rivista *Art D'Aujourd'hui*, gennaio 1952  
coll. priv.
- 96 *Interiors*, 1954  
copertina della rivista *Interiors*, agosto 1954  
coll. priv.
- 97 *La Voce del Padrone*, 1958  
copertina del disco, L. Van Beethoven,  
sinfonia n. 6 in fa Maggiore op. 68 pastorale  
coll. priv.
- 98 *Ricordi*, anni '60  
copertina del disco serie Westminster, J. S. Bach,  
concerto Brandeburghese n.3 in sol  
coll. priv.
- 99 *Disegni per il libro "Rose nell'insalata"*, anni '70  
collage, inchiostri e matita su carta  
coll. priv.
- 100 *Disegni per il libro "Rose nell'insalata"*, 1980  
collage, inchiostri e matita su carta  
coll. priv.
- 101 *Disegno per il libro "Rose nell'insalata" – Cicoria*, 1973  
inchiostro e matita su carta  
coll. priv.
- 102 *Disegno per il libro "Rose nell'insalata" – Porro? / Belga*,  
1973  
inchiostro e matita su carta  
coll. priv.
- 103 *Disegno per il libro "Viaggio nella fantasia"*, 1967  
inchiostro, stampa e matita su carta  
coll. priv.
- 104 *Disegno per il libro "Viaggio nella fantasia"*, 1967  
inchiostro, stampa e matita su carta  
coll. priv.
- 105 *Disegno per il libro "Viaggio nella fantasia"*, 1967  
inchiostro, stampa e matita su carta  
coll. priv.
- 106 *Disegno per il libro "Viaggio nella fantasia"*, 1967  
inchiostro, stampa e matita su carta  
coll. priv.
- 107 *Disegno per il libro "Viaggio nella fantasia"*, 1967  
inchiostro, stampa e matita su carta  
coll. priv.
- 108 *Disegno per il libro "Viaggio nella fantasia"*, 1967  
inchiostro, stampa e matita su carta  
coll. priv.

# Dipingere con la luce

Munari a partire dal 1930 affronta il tema, caro ai futuristi, della “macchina”. Le *Macchine Inutili* (1932) di Munari nascono da una disillusione verso la pittura e vengono proposte come una nuova forma d’espressione artistica in grado di sostituirsi, dopo l’avvento del cinematografo, alla pittura e alla scultura. Le macchine di Munari sono inutili perché non sono produttive, sono oggetti mobili, appesi, studiati per ottenere una varietà armonica di movimenti, forme, colori e ombre. Sfruttano la casualità poiché gli elementi vengono mossi anche dal più leggero soffio d’aria. Illuminate da luci la cui intensità, direzione e colore possono variare definiscono un ambiente nel quale lo spettatore entra in contatto non solo con le geometrie della macchina ma anche con le sue immagini riflesse, riverberate. Gli elementi dell’opera in movimento provocano la visione di brevi film astratti senza l’uso di una pellicola, pertanto la macchina diventa un dispositivo per la creazione, grazie alla luce, di uno spazio dove la dimensione partecipativa e immersiva è una componente essenziale dell’opera stessa.

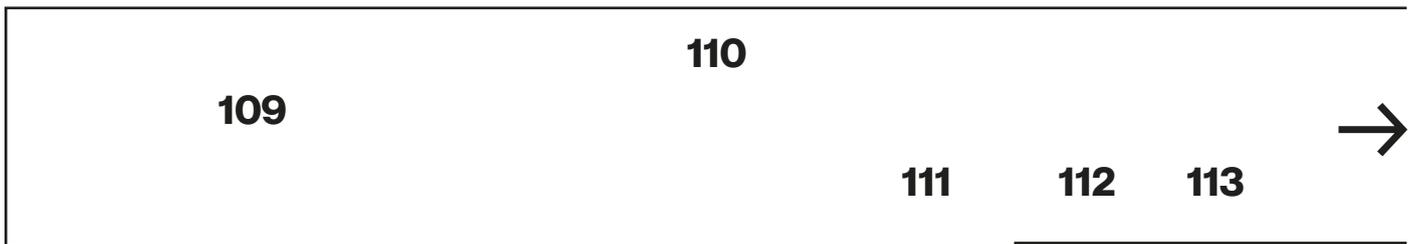
Le finalità ambientali e spaziali di questa ricerca trovano completa affermazione nell’opera *Concavo-convesso* (1947). L’oggetto viene prodotto utilizzando una rete metallica a maglia fine, una volta appeso e illuminato assume una forma quasi organica, le sue ombre sulle pareti mutano in continuazione, offrendosi anche ad una interpretazione fotografica. L’ambiente *Concavo-convesso* ha molte componenti che lo caratterizzano: la forma quasi naturale, la luce, il movimento, la leggerezza, la trasparenza, la tecnologia, la programmazione, l’imprevedibilità. Al contrario delle decorazioni murali o pittoriche che sono statiche qui si ottengono immagini dinamiche, che cambiano in continuazione, come nel caso di un film. L’opera e lo spazio che essa definisce si presta ad un’esperienza poetica ed emotiva.

Con le *Proiezioni dirette* (1950) e successivamente con l'uso del filtro Polaroid, Munari crea delle micro-composizioni da proiettare in grandi dimensioni, utilizzando qualsiasi materiale che si presti per trasparenza, colore, struttura della materia a questo scopo. Presentate in molti musei, tra cui il MoMA a New York nel 1954, le proiezioni dirette rappresentano, assieme alle proiezioni polarizzate, uno dei risultati di maggior rilievo della sua intensa attività artistica, anticipando, assieme agli ambienti luminosi di Lucio Fontana, molta arte sperimentale e ambientale che nascerà negli anni successivi.

Le proiezioni consentono di produrre in pochi minuti quello che, con i mezzi tradizionali della pittura, si fa in molto tempo e permettono di vedere subito, nella grandezza che si desidera, il risultato compositivo.

Munari sperimenta, grazie all'effetto della polarizzazione, l'uso dei colori puri dello spettro della luce, generando attraverso la rotazione di un filtro Polaroid una molteplicità di immagini, una «pittura» in movimento. Questa ricerca, realizzata anche con lightbox, viene presentata in una sala personale alla Biennale di Venezia del 1966, facendo scrivere al critico Gillo Dorfles: "La mirabile, fantasmagorica, monastica, ma al tempo stesso ultra-tecnologica, sala di Munari è una lezione di semplicità, purezza e anche di sapienza compositiva".

# Opere



109 *Vetrini per proiezione diretta*, 1951  
composizione di materiali vari e telaio per diapositive  
courtesy Fondazione Jacqueline Vodoz Bruno Danese, Milano

110 *Concavo-convesso*, 1947 (1984)  
rete metallica  
ed. U.X.A., Novara ex. p.d.a./6  
coll. priv.

111 *Macchina inutile p.d.a.*, 1947 (1983)  
legno verniciato e filo  
ed. U.X.A., Novara ex. p.d.a./20  
coll. priv.

112 *Macchina inutile (per Bill)*, 1953 (1993)  
legno, filo, plastica e forex serigrafato  
ed. Corraini, Mantova ex. 27/100  
coll. priv.

113 *Macchina Inutile*, 1945 (1980)  
alluminio anodizzato e verniciato  
ed. U.X.A., Novara ex. 19/19  
courtesy Repetto Gallery, Lugano