

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 24/2020



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

- LUCIO ORIANI
Un libro d'ore miniato da Cristoforo Majorana alla
Biblioteca dei Girolamini di Napoli p. 1
- CAMILLA FROIO
La cultura nord-americana e il *Laokoon* di G.E. Lessing:
premesse di una fortunata ricezione critica (1840-1874) p. 23
- EMANUELE PELLEGRINI
Una Rivista attraverso il Novecento p. 61
- FLAVIO FERGONZI
Una polemica tra Francesco Arcangeli e Cesare Vivaldi
sulla pittura moderna (1958-1960) p. 76
- GIULIA CAPPELLETTI
Un cambio di passo: la partecipazione italiana
alla VII Biennale di Parigi del 1971 p. 113
- GIOVANNI RUBINO
Munari 1971. Il progetto critico di Paolo Fossati per *Codice Orvio*:
un libro d'artista di massa p. 145
- CRISTIANA SORRENTINO
Santarcangelo 1980, Festival del Teatro in Piazza.
Nuovi metodi di indagine sui rapporti tra fotografia e teatro
e uno sguardo nell'Archivio Carla Cerati p. 183
- CARMEN BELMONTE
La Sapienza, il fascismo, una mostra.
Snodi critici nella ricezione dell'arte del Ventennio negli anni Ottanta p. 208
- GIORGIO BACCI
Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca p. 245
- ARTE & LINGUA**
- MATTEO MAZZONE
Su un tecnicismo dell'architettura di area settentrionale:
il verbo *salicare/saligare* ('selciare') p. 287
- FRANCESCA CIALDINI
Osservazioni linguistiche sui manuali di Giulio Carlo Argan p. 312

MUNARI 1971.
IL PROGETTO CRITICO DI PAOLO FOSSATI PER *CODICE OVVIO*:
UN LIBRO D'ARTISTA DI MASSA

Il processo redazionale¹ che portò nell'autunno del 1971 alla stampa del volume intitolato *Codice Ovvio*² per la casa editrice Einaudi di Torino ebbe inizio nel marzo del 1970. Con Bruno Munari, in qualità di autore, altro fondamentale fautore di questa pubblicazione fu l'allora trentatreenne, studioso e critico d'arte, Paolo Fossati³. Entrambi con ruoli e con tempi differenti erano da tempo collaboratori di Giulio Einaudi. Pubblicato nella collana *Einaudi Letteratura*, diretta da Fossati⁴, la particolarità di *Codice Ovvio* si evince dall'articolazione bipartita dei contenuti ivi raccolti. Nella prima parte le riproduzioni delle opere e i testi che le accompagnano sono disposte secondo un arco temporale che va dal 1930 al 1971⁵. A livello dell'impaginato, questa cronologia è interrotta dal *Libro illeggibile* datato 1966, che è quasi un elemento a sé stante del volume: sono fogli di carta speciale grigia e semitrasparente, su cui linee geometriche gialle, scorrendo velocemente le pagine, si susseguono producendo un effetto di movimento virtuale come i libri animati per l'infanzia, altrimenti chiamati *flipbooks*. In continuità con quanto descritto, segue l'ultima parte del libro, ossia la nota critica di Fossati. Queste due parti conferiscono al volume un carattere eterogeneo poiché vengono riuniti insieme, un livello concettuale (storico, teorico e documentario) con un livello visuale e tattile dato dalla presenza del *Libro illeggibile*.

Anche se il volume in questione è stato inserito 'quasi' d'ufficio tra i libri d'artista di Munari⁶, si deve guardare agli anni attorno alla sua pubblicazione, quando il fenomeno del libro d'artista raggiunse il suo riconoscimento in sede critica, per comprendere la sua effettiva appartenenza a tale tipologia e di conseguenza la portata del progetto fossatiano. A tal riguardo è possibile citare l'intervento che Germano Celant pubblicò nel settembre dello stesso anno⁷. Il nodo centrale dell'analisi di Celant, qui assunta per il suo essere stata una prima ricognizione seppur schematica sul libro d'artista in Italia, aveva il proprio fulcro in ciò che definiva il «momento comunicazionale», che si avvaleva dell'impiego di diversi medium atti a superare i tradizionali materiali codificati dalla ricerca artistica. Il libro d'artista, quindi, aveva in sé i seguenti fattori: era autosignificante, e quindi non necessitava altro se non una partecipazione visivo-mentale del lettore ed era, fatto fondamentale, «il risultato di un'attività

Desidero ringraziare la dottoressa Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino per il suo supporto in questo difficile momento storico, causato dalla pandemia Covid-19.

Avvertenza: nel saggio non compaiono riproduzioni delle opere, poiché l'autore non ne detiene i diritti, perciò i riferimenti alle immagini, che compaiono di volta in volta in testi di Munari, diversi da *Codice ovvio*, o su Munari, sono riportati in nota.

¹ La ricerca qui presentata e più ampiamente sviluppata, ha avuto origine dalla collaborazione alla prima traduzione in lingua inglese di *Codice Ovvio*, per i tipi della The SurveyLibrary di New York. Si veda MUNARI/REINFURT-BERTOLOTTI-BAILEY ET ALII 2019, p. 55.

² MUNARI/FOSSATI 1971.

³ Per una testimonianza complessiva del lavoro redazionale nella Einaudi si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013; per Fossati pp. 41, 141.

⁴ Per una puntuale analisi e cronistoria dell'impresa fossatiana si veda RUSSO 2014.

⁵ Si ricorda nel settembre del 2017 la mostra intitolata *Bruno Munari – Codice Ovvio*, tenutasi presso la Galleria Corraini di Mantova, che ha esposto alcune opere – vicine ad altre assimilabili per tipologia - presenti nel libro.

⁶ DE MATTEIS-MAFFEI 1998, p. 169.

⁷ Si ricorda che all'articolo fece seguito la mostra londinese intitolata *Book as Artwork 1960-1972* tenutasi presso la Nigel Greenwood Gallery nel settembre 1972 e relativa ristampa del 2011 (cfr. CELANT 2011). Sul ruolo della critica di Celant nel delineare i tratti delle pratiche concettuali confluite nel libro d'artista e più in generale su dibattito storico-critico che negli anni Ottanta e Novanta del XX secolo è andato accrescendosi attorno a esso si veda KLIMA 1998, pp. 19-20.

concreta» per «documentare e fornire i mezzi e materiali informativi»; infine era «un medium determinante per una maggiore diffusione pubblica delle idee e del lavoro»⁸. Per analogia i contenuti di *Codice Ovvio* si possono rapportare ad alcuni esempi che il critico genovese illustrava in ambito italiano e torinese in particolare.

Al 1962 risaliva *Piero Manzoni. Life and Works* di Piero Manzoni, in cui alla pagina opaca era contrapposta la trasparenza delle pagine in plastica, che potevano rimandare al *Libro illeggibile* contenuta in *Codice Ovvio*, laddove però la trasparenza era stata diversamente giocata da Munari al fine di costruire una successione di segni astratti che insistevano sul dinamismo visivo.

Per contestualizzare gli esempi di libro d'artista che, in ambito torinese, erano possibilmente conosciuti da Fossati, con un balzo cronologico di cinque anni, rispetto all'opera di Manzoni, si arriva a quella di Michelangelo Pistoletto, *Le ultime parole famose*, del 1967. In quest'opera l'artista conduceva un'analisi sulla propria attività artistica e dava spiegazione del senso delle proprie opere.

Nel 1968, anche Giulio Paolini sempre a Torino pubblicò *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta*, di cui Celant evidenziava che, a guisa di vocabolario, la presenza della vita di Paolini era ridotta a segni astratti attraverso i nomi dei suoi conoscenti, che rimandavano al lettore la loro reale esistenza. Richiedendo un processo mentale, quindi, che giocava sull'apparente non senso della stessa operazione.

A questi due esempi, nel 1970 seguivano i libri d'artista pubblicati dalla Galleria Sperone di Torino, tra cui si ricordavano le opere di L. Weiner, *Traces*, di M. Merz, *Fibonacci 1202 Marx 1970*, e di J. Kosuth, *Function*. Lasciando la specifica trattazione di ogni singola pubblicazione in Celant, si può dire che nell'insieme queste opere presentate dal gallerista Gian Enzo Sperone in qualità di editore rappresentavano ognuna le essenziali declinazioni del lavoro d'arte in una situazione artistica in cui «si affermano gradatamente le operazioni concettuali, che diventano funzionali, rispetto alle soluzioni fisicizzabili, con la pubblicazione dei lavori che usano come materiali il linguaggio scritto e l'operazione teorica come significato»⁹.

Tuttavia, non è possibile proporre un raffronto stringente con quanto in quel torno d'anni avevano realizzato i più giovani artisti, come per esempio Pistoletto e Paolini, poiché Munari aveva ben altro retroterra artistico e culturale, nonché altre finalità. In effetti, in *Codice Ovvio* la componente testuale e linguistica inventata da Munari era la risultante di un'attività sia teoretica sia poetica, che alternava frammenti scritti di natura didascalica ad altri che diventavano il corrispettivo verbale delle immagini a cui si riferivano. Il libro d'artista individuato da Celant, inoltre, restava un'operazione limitata a un ambito circoscritto tra artisti, galleristi e studiosi, mentre il progetto critico di Fossati sembrerebbe aver voluto rispondere a questo limite, con un libro d'artista prodotto in serie. Quest'ultima considerazione è più aderente all'analisi svolta da Tony White nel 2012 che, in riferimento alle pratiche degli anni Settanta, ha indicato il libro d'artista come «multiplo democratico»¹⁰.

Da parte propria, Fossati aveva già avuto modo di confrontarsi con il genere del libro d'artista, per esempio, in riferimento ai libri illeggibili di Munari quali illustri precedenti¹¹ o quando aveva recensito *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* di Paolini, sulle pagine di «Quindici» nel 1969, e aveva avvertito il senso ludico insito in questa operazione artistica¹².

⁸ CELANT 1971, p. 36.

⁹ *Ivi*, p. 45.

¹⁰ WHITE 2012, pp. 46-47.

¹¹ In merito ai libri illeggibili di Munari come libri d'artista *ante litteram*, già pubblicati con Einaudi, si veda FOSSATI 2009a, p. 93.

¹² FOSSATI 1969a.

In modo diverso e non direttamente rapportabile all'opera di Paolini¹³, tuttavia, *Codice Ovvio* può definirsi come un vocabolario verbo-visuale dell'opera di Munari, un repertorio iconografico che è una grammatica che lo stesso lettore può espandere solo se conosce a fondo l'opera dell'artista milanese. A una prima lettura di *Codice Ovvio* sembrerebbe quindi che le opere di Munari, in questo clima, vengano presentate non solo come documentazione ma anche come azioni percettive e mentali sia nelle *Fotocronache*, nell'*Alfabetiere* e nelle *Xerografie originali*. Tuttavia, se appare improbabile un avvicinamento di quest'opera al cosiddetto clima concettuale dell'epoca, resta da comprendere quale sia stato l'effettivo risultato della collaborazione tra l'artista e il critico, nel declinare a modo proprio la specifica pratica del libro d'artista.

Sulla base di quanto sopra esposto, il presente studio prende le mosse dal libro einaudiano come oggetto 'comunicazionale' e costruzione di una iconografia munariana, in rapporto alle corrispondenze fra testo artistico di Munari e quello critico di Fossati¹⁴, alla luce del loro carteggio, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino. I diversi livelli di analisi impiegati permettono quindi di rilevare un *modus operandi* proprio alla specificità di una tale innovativa operazione editoriale che, allontanandosi dalla monografia, sperimentava la produzione di un libro d'artista di massa, che avrebbe avuto una prosecuzione seppur differente nei libri di Giulio Paolini (1975), Giuseppe Penone (1977) e Luciano Fabro (1978), sempre nella collana *Einaudi Letteratura*¹⁵.

1. Fossati-Munari/Munari-Fossati: composizione a due voci e quattro mani

Nel fondo Einaudi, nella sezione dedicata agli autori e collaboratori della casa editrice, i documenti riguardanti l'incarico di Fossati ricoprono un arco temporale che va dal 1967 al 1978, quando egli si occupò delle proprie monografie e di quelle di altri autori in qualità di responsabile editoriale, ma purtroppo non tramandano le fasi di lavorazione per *Codice Ovvio*.

Rispetto a quella di Fossati, invece, la documentazione che riguarda Munari riempie due grandi faldoni, disposti in un arco cronologico che va dal 1942 al 1980. Munari operò per Einaudi principalmente in qualità di graphic designer e come curatore di alcune collane per l'infanzia negli anni Settanta. I documenti, suddivisi in fogli numerati, che riguardano il processo redazionale di *Codice Ovvio* vanno dal foglio 99 al foglio 125. A questi ultimi si deve collegare in qualità di primo documento il verbale della riunione editoriale del 11 marzo 1970, conservato nella sezione che raccoglie gli atti del comitato redazionale.

La proposta preliminare, vi si legge, era di imbastire un saggio modellato su *Lucio Fontana. Concetti spaziali*¹⁶, pubblicato un anno prima e curato da Fossati. Il volume, realizzato senza la diretta partecipazione di Fontana, era composto da una introduzione, le tavole dei disegni e le note relative a esse. Tale struttura così scandita tuttavia non convinceva lo stesso

¹³ Non si deve dimenticare, inoltre, la relazione che lo stesso Paolini ha posto tra la propria opera e quella di Munari, scrivendo: «Devo molto a Bruno Munari, alla sua sapienza acrobatica in grado di attraversare con eleganza e rigore la pittura e la scultura, la grafica, l'editoria e il design, territori apparentemente esclusivi ma tali soltanto per chi non sappia mescolare le carte. Le sue impeccabili evoluzioni, il suo tocco aggraziato capace di semplificare la complessità, i suoi stupefacenti giochi di prestigio insegnano – non soltanto a me – come mantenersi “in forma”» (*RICOSTRUZIONE TEORICA DI UN ARTISTA* 1996, p. 10).

¹⁴ Sul rapporto tra immagini e parole in Munari si veda SCHNAPP 2015.

¹⁵ In merito alle vicende editoriali di Paolini per *Idem*, di Penone per *Rovesciare gli occhi* e di Fabro per *Attaccapanni* si veda ancora RUSSO 2014, pp. 269-271.

¹⁶ LUCIO FONTANA 1970.

Giulio Einaudi che desiderava nel caso di Munari un rapporto diverso tra illustrazioni e testi, che fosse più aderente al percorso e al significato dell'opera dell'artista¹⁷.

Se nel 1970 per questa monografia e per quella dedicata a Man Ray, a cui seguiva nel marzo 1971 quella di Fausto Melotti¹⁸, Fossati era intervenuto nel ruolo principale di curatore e storico dell'arte, lasciando a delle brevi note l'esercizio della propria azione intellettuale, con *Codice Ovvio* la situazione cambiava. Sembrerebbe aver giocato maggiormente l'azione del critico militante¹⁹, in stretto dialogo con l'artista anche grazie alla disponibilità di quest'ultimo a un attivo confronto. Per completezza metodologica, infatti, si deve ricordare che negli anni precedenti questa pubblicazione, l'attenzione critica di Fossati non era stata direttamente coinvolta dall'opera di Munari, essendo concentrata in particolar modo sulle gallerie e sull'ambiente artistico torinese di cui il critico era un cronista mordace e sagace sulle pagine de «l'Unità» in un arco temporale compreso tra il 1965 e il 1970. Guardando, poi, ad altri testi sparsi su riviste e cataloghi pubblicati nello stesso periodo, tuttavia non erano mancate le occasioni di riflessione sulle opere e gli artisti vicini a Munari per ideazione, affinità e cronologia, *in primis* fra tutti Luigi Veronesi.

Il dialogo per corrispondenza tra Fossati e Munari ha inizio con la lettera del 18 marzo 1970²⁰ (foglio 99), in cui lo studioso informa l'artista della decisione da parte del comitato redazionale di pubblicare un libro che Munari stesso avrebbe dovuto progettare, dedicato alla sua opera. Da questa lettera si apprende che era già avvenuto un incontro preliminare, probabilmente alla fine del 1969 o ai primi mesi del 1970, quando Munari aveva indicato le linee generali da seguire per la composizione del volume.

Oltre alla felice accoglienza dimostrata dalla casa editrice, si viene a conoscenza dell'impegno di Fossati anche nel raggiungere nuovamente l'artista a Milano. Con le lettere del 25 giugno e del 3 luglio (rispettivamente fogli 102-103) si apprende che Munari stava raccogliendo il materiale per la pubblicazione. L'artista poi inviò una lettera, datata al 16 di luglio (foglio 104), per richiedere la diretta partecipazione di Fossati alla selezione e organizzazione del materiale inviato, donandogli una scultura da viaggio e mostrando un vivo interesse per un reciproco scambio professionale. Un altro insieme di missive inviate con finalità organizzativa (dal foglio 105 al 109) permettono di osservare l'evoluzione del rapporto tra critico e artista e di confermare l'incontro avvenuto nello studio di Munari il 10 dicembre, grazie al telegramma datato al giorno prima.

Due sono gli aspetti fondamentali in queste lettere. Il primo riguarda i materiali inviati che, come indicato da Munari, si dividono tra quelli che hanno un'impostazione ironica e altri di natura didattica, e possono porsi alla base dello stesso argomentare di Fossati; il secondo aspetto, forse ben più pregnante, è l'intenzione di Munari di polemizzare, con la propria opera,

¹⁷ Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, serie Verbali, cartella 7, fasc. 487. Nel verbale della riunione editoriale dell'11 marzo 1970, su precedente proposta di Fossati, si considera l'opportunità di continuare sul modello della precedente pubblicazione dedicata a Lucio Fontana ma allo stesso tempo di sperimentare una via diversa. Ne discutono Guido Davico Bonino, Guido Bollati e Giulio Einaudi. «Davico: "Fossati propone un libro tipo Fontana che dia conto della quarantennale attività di Munari. Sceglierebbe lui il materiale, Munari scriverebbe l'introduzione. Personalmente sono molto interessato, e la sede mi pare adatta". In risposta, Bollati: "Ho qualche dubbio su questo libro-mostra che sembra un po' un catalogo. È una via pericolosa. Ma trattandosi di Munari, con un arco di esperienze così varie, la cosa si giustifica". Interviene Einaudi: "Che non sia antologica, ma dia la chiave della sua ricerca. In linea di massima siamo d'accordo"».

¹⁸ RUSSO 2014, pp. 264-265.

¹⁹ Sull'azione di Fossati quale critico militante si veda FOSSATI 2009a, p. 171. Gli autori rilevano «la necessità sentita dal critico di uno scambio culturale con l'artista, visto come colui che crea e si contrappone quindi alla contemplazione propria di chi scrive sull'arte» (*ibidem*). Questa riflessione è utile per comprendere l'ulteriore dicotomia tra creazione artistica e contemplazione critica, che proprio alla fine degli anni Sessanta era stata messa in crisi dalle nuove strategie critiche poste in atto da Carla Lonzi e Germano Celant, come si vedrà più avanti nel corso della presente trattazione.

²⁰ Si vedano in appendice tutte le lettere indicate nel presente contributo.

contro il sistema contemporaneo dell'arte, quindi indicando in tale intenzione la vera finalità di *Codice Ovvio*. Per quanto riguarda il primo aspetto, in questa corrispondenza, seguono rispettivamente le lettere datate 11 e 16 dicembre (foglio 110-111), che chiariscono lo sviluppo di questa collaborazione profonda e mostrano le proposte di Fossati per le fotografie e i documenti da includere nel libro.

2. *Macchine*

La nostra conoscenza del materiale inviato, se non si può evincere direttamente dalle lettere, è ricavabile dall'intenzione espressa da Fossati di recuperare immagini già pubblicate²¹ o in possesso di Munari (lettera dell'11 dicembre). Di conseguenza la selezione effettuata potrebbe essersi basata su un principio di pregnanza e fortuna di certe immagini. Si può procedere perciò a una indagine iconologica relativa alle principali pubblicazioni antecedenti *Codice Ovvio*, attraverso articoli su riviste e altri volumi di Munari, seguendo la scansione proposta nell'opera einaudiana.

Il volume ha in apertura il teorema «Il quadrato costruito su di un lato del quadrato è uguale al quadrato costruito su qualunque altro lato» che delimita il campo d'azione alla messa in discussione della logica dell'osservatore, che l'artista ha costantemente riproposto nelle proprie opere.

La nota critica di Fossati, che nella prima edizione del 1971²² comincia a pagina 127, individua quali sono i confini della ricerca munariana, di cui l'autore riassume in generale le linee fondamentali, attraverso coppie di termini complementari: il rigore e la semplicità, l'ironia e il gioco, l'invenzione e la comunicazione.

La presentazione delle opere di Munari comincia con l'immagine fotografica di *Macchina aerea* del 1930. L'opera era andata perduta, non vi erano immagini del tempo ma era stata ricostruita da Munari per Bruno Danese nel 1971. Ripresa in primo piano, essa è impugnata da una mano destra, inquadrata fino al polso. La stessa immagine era apparsa in contemporanea sul catalogo della mostra itinerante *The Non-Objective World 1924-1939*²³ tenutasi alla Galleria Milano dal 15 ottobre 1971, ma precedentemente inaugurata nel giugno, a Parigi. Nel catalogo, però, la fotografia è ruotata, in orizzontale, e la didascalia che si riferisce ai dati dell'opera riporta come data 1930/1970. Rispetto alla verticalità di *Codice Ovvio*, in orizzontale la percezione che si ha della fotografia acquista tuttavia un senso leggermente diverso, avvicinandosi al tipo di inquadratura largamente impiegato negli anni Trenta e Quaranta. Sia in *Codice Ovvio* sia nel catalogo della mostra, quindi, questa riproduzione fotografica, forse antecedente, sostituisce quella che sarebbe stata la fotografia in presenza dell'opera rifatta dall'artista nel 1970.

In effetti una prima attestazione di *Macchina aerea* in presenza la si ritrova a corredo delle opinioni di Boriani, Olivieri e Tadini, nell'inchiesta intitolata *Tavola rotonda su Bruno Munari* apparsa su NAC nel dicembre 1971²⁴. Poiché prendeva piede dalla mostra personale di Munari tenutasi alla Galleria San Fedele di Milano, la tavola rotonda era illustrata da una fotografia che inquadrava Munari vicino alla riproduzione Danese della macchina aerea, e sulla parete vicina era posta una testimonianza fotografica dello studio di Munari negli anni Trenta.

²¹ Per una raccolta online dei testi e delle immagini che hanno accompagnato la carriera di Munari, si rimanda al poderoso lavoro di archiviazione condotto da Luca Zafferano sul sito web www.munart.org.

²² Si ricorda che del volume, oltre a due ristampe nel 1974 e nel 1981, nel 2007 la casa editrice Einaudi editò un'anastatica come edizione fuori commercio in 1000 esemplari numerati; nel 2008 vi fu, sempre dell'Einaudi, una ristampa del volume a cui seguirono nel 2017 la ristampa del solo *Libro illeggibile* estrapolato dal volume originario e ancora una ristampa anastatica dell'edizione 1971 per i tipi della Corraini Edizioni.

²³ *THE NON-OBJECTIVE WORLD* 1971, pp. 116-117.

²⁴ *TAVOLA ROTONDA SU BRUNO MUNARI* 1971, p. 10.

Ben più ricca è la documentazione di *Macchina inutile*. Sulla rivista «La Lettura», Munari aveva pubblicato nel 1937 un articolo dedicato alle macchine inutili, illustrando quest'opera con una fotografia²⁵ in cui è ripresa da un'angolazione leggermente diversa da quella di *Codice Ovvio* e intitolando l'opera come *Macchina inutile da giardino n. 21*. Successivamente, nel 1953 nell'articolo di Vincenzo Lacorazza *Le scoperte di Munari*²⁶ è riprodotta la stessa fotografia utilizzata in *Codice Ovvio*. Nel 1962, a firma di Carlo Ludovico Ragghianti sulla rivista «Comunità», nell'articolo intitolato *Munari e la fantasia esatta*, è riprodotta ancora una volta la stessa immagine²⁷. Inoltre, questo articolo sia per la scansione cronologica adottata sia per il procedimento analitico di Ragghianti, che tentava di mostrare le regole sottese alla produzione munariana, potrebbe porsi come un riferimento per il saggio di Fossati.

Il 1966 è la data di pubblicazione di uno tra i volumi più importanti di Munari, ossia *Arte come mestiere*, per le edizioni Laterza. La complessità e densità del testo munariano lo pone come diretto antecedente di *Codice Ovvio*; si apre infatti con le macchine inutili, riproducendone i disegni e alcune tra quelle realizzate dal 1935 e al 1954. Tra queste, vi è un'immagine fotografica della stessa macchina inutile che si trova in *Codice Ovvio*²⁸. Inoltre, il testo introduttivo del 1966 è molto simile a quello del 1971, riproponendo sia la presa di distanza dal cosiddetto Novecento italiano sia la diatriba con Calder sulla primogenitura di una tale tipologia di opera.

Ancora *Macchina inutile* del 1930 venne esposta nel 1967 per la mostra *Arte in Italia 1915-1935*, a cura di Ragghianti²⁹, e riprodotta in catalogo all'interno di una bacheca di vetro. La medesima fotografia venne poi ripresa per la lunga recensione a quest'ultima mostra, a firma di Raffaele Monti e pubblicata su «Critica d'Arte» nel numero doppio 91-92 del 1967³⁰.

In *Arte come mestiere* altri disegni di macchine, però solamente citati, sono quelli raccolti da Einaudi nel 1942 con il titolo *Le macchine di Munari*, che erano fantasie ispirate a forme meccaniche e che allo stesso tempo ne parodiavano il funzionamento sul modello dell'artista americano Rube Goldberg³¹.

Come si apprende dalla lettera dell'11 dicembre 1970, su suggerimento di Fossati, in *Codice Ovvio*, dopo il breve testo introduttivo sulle vicende editoriali del 1942 de *Le macchine di Munari*, seguono le riproduzioni anastatiche di alcune pagine, in cui in successione si passa da una filastrocca memore della decostruzione semantica di senso surrealista ai progetti impossibili di *Motore a lucertola per tartarughe stanche* e *Agitatori di coda per cani pigri*. Precedentemente una pagina da *Le macchine di Munari* era stata riprodotta in Lacorazza (1953)³².

In *Codice Ovvio*, per seguire una ferrea scansione cronologica, è frapposta tra le macchine un'altra opera che riserva alcune questioni riguardanti sia il titolo sia la datazione. *Anche la cornice*, risalente al 1935, è un olio su tela che col solo titolo di *Dipinto* era stato pubblicato in Ragghianti, nel 1962³³ e nel 1967³⁴, e in Monti, nel 1967³⁵. Tuttavia, in queste ultime due pubblicazioni era riportata la data del 1934, nonostante che sul dipinto sia scritto «1935».

In merito al periodo degli anni Trenta, un aspetto introdotto da Fossati riguarda il processo euristico che soggiace al metodo di Munari. Questo procedimento permette alle

²⁵ MUNARI 1937, p. 660.

²⁶ LACORAZZA 1953, p. 31.

²⁷ RAGGHIANI 1962a, p. 93.

²⁸ MUNARI 1975, p. 12.

²⁹ ARTE IN ITALIA 1967, p. 328.

³⁰ MONTI 1967, p. 127.

³¹ Si ricorda che un coevo omaggio a Goldberg era stato pubblicato nell'*Almanacco Letterario Bompiani 1970*, di cui Munari aveva curato la copertina. Cfr. *OMAGGIO A RUBE GOLDBERG* 1969.

³² LACORAZZA 1953, p. 29.

³³ RAGGHIANI 1962a, p. 93.

³⁴ ARTE IN ITALIA 1967, p. 328.

³⁵ MONTI 1967, p. 127.

macchine come ad *Anche la cornice* di essere «figure al di là delle immagini», con un chiaro riferimento all'altro saggio che il critico aveva scritto e stampato sempre per l'Einaudi nell'autunno del 1971. In *L'immagine sospesa*, fondamentale studio storico e critico sull'arte astratta e geometrica italiana degli anni Trenta e Quaranta, Fossati, pur se cita rapidamente Munari in confronto con gli altri artisti italiani, accenna a una comune indagine pittorica tesa a liberare le forme da qualsiasi finalità rappresentativa del mondo degli oggetti³⁶.

Per «figura» quindi va intesa la particolare strutturazione delle superfici pittoriche che si basa sul metodo, come lavoro intellettuale, nella creazione dell'opera. E con ciò si spiega anche la non velata ironia insita in *Anche la cornice*, parodiando così le idee metafisiche di Carlo Belli che circolavano nell'ambiente milanese degli astrattisti.

A tal proposito, negli scritti che Fossati aveva dedicato agli altri pionieri della pittura non figurativa – da Atanasio Soldati a Luigi Veronesi, da Osvaldo Licini a Mauro Reggiani, da Manlio Rho a Mario Radice e da Lucio Fontana a Fausto Melotti³⁷, tutti più o meno direttamente riferibili agli esordi e ai successivi sviluppi dell'opera di Munari³⁸ – era stato puntualizzato un aspetto che differenziava detti pionieri da quest'ultimo. Secondo Fossati, l'intero panorama dell'astrattismo italiano era rimasto estraneo a quelle finalità pedagogiche che erano maturate in seno alla Bauhaus e a De Stijl; laddove invece Munari, che a quelle stesse avanguardie aveva guardato, di una pedagogia dell'arte o di un'arte pedagogica ne aveva fatto la propria cifra sperimentale. Nella nota critica, Fossati constata, difatti, che le macchine inutili degli anni Trenta sono «inutili» poiché si basano sul gioco come esercizio gratuito della creatività, non sottoposte quindi come le altre macchine alla necessità di funzionare per un fine pratico. Poco più oltre, Fossati specifica che le macchine aeree e le macchine inutili sono l'oggettivazione del binomio «codice» e «ovvietà»³⁹. Ancora una volta, a questa coppia seguono quelle di «possibilità» e «virtualità», «semplificazione» e «economicità». Coppie di termini che sono le caratteristiche interne agli oggetti di Munari, sia dal punto di vista costruttivo sia da quello percettivo (ossia della visione da parte dell'osservatore). Ciò libera gli oggetti munariani da qualsiasi sovrastruttura letteraria e retorica.

3. Fotografie e conscio ottico

In *Codice Ovvio* una parte preponderante è riservata alle pagine estrapolate e lievemente rieditate dal volume *Fotocronache* del 1944, Editoriale Domus, che dopo molto tempo erano state riportate all'attenzione del pubblico italiano. Già dalla lettera del 16 luglio 1970 si apprende l'intenzione di Munari di inserire le *Fotocronache*. Osservando il montaggio delle

³⁶ Fossati collega l'ordine della macchina (propugnato in *L'arte meccanica*, dai futuristi Prampolini, Pannaggi e Paladini, che non poca influenza avrebbe avuto su Munari come si vedrà più avanti) con la classicità presente nell'astrazione geometrica dei pittori gravitanti attorno alla Galleria Il Milione. Fossati, argomentando i testi programmatici che avevano accompagnato le prime mostre astrattiste del 1935, scrive: «L'anno prima Bruno Munari aveva esposto alla Biennale un lavoro astratto dal titolo sintomatico e in qualche misura emblematico di *Al limite della pittura*, e al limite della pittura con un insieme di ragioni variamente pratiche si collocano le dichiarazioni di queste presentazioni delle mostre astratte» (FOSSATI 1971, pp. 88-89).

³⁷ Si vedano gli articoli su Soldati, Veronesi, Licini, Reggiani, Rho, Radice, Fontana e Melotti in FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010, pp. 17-20; 14; 449-451; 389-391; 525-527; 467-469; 141-143; 473.

³⁸ Nel 1968, Fossati per il testo in catalogo alla mostra dedicata a Luigi Veronesi, tenutasi presso la Galleria Martano/Due, cita il giovane Munari e le sue «mozioni», senza più riprendere questo lemma successivamente (cfr. FOSSATI 2009b). Sulla relazione umana e artistica tra Munari e Veronesi si veda BRUNO MUNARI LUIGI VERONESI 2003.

³⁹ Per delineare la cornice storico-critica in cui si andò formando Munari, si veda la raccolta di articoli dedicati al mito della macchina pubblicata da Enrico Crispolti nel 1969, in CRISPOLTI 1969, pp. 245-500.

pagine si nota che la sezione intitolata *L'arte è una vada* a precedere l'ultima immagine del 1945 intitolata *Manoscritto* che richiama i giochi linguistici cari all'alveo surrealista⁴⁰.

Il risultato della riflessione di Munari sull'utilizzo del medium fotografico, non solo con finalità grafica per le riviste ma anche come un autentico gioco linguistico, una sorta di conscio ottico però, è l'evidente portato della sua attenzione per le ricerche del surrealismo, come è dichiarato nell'edizione del 1944 da una sentenza lapidaria che recita «la parola è un surrogato dell'immagine»⁴¹.

Questa scelta di riportare all'attenzione del grande pubblico le *Fotocronache* quest'opera di Munari non a caso sembrava caduta, quindi, in un preciso momento di rinnovata ricerca sulla fotografia come medium per svelare le idiosincrasie cognitive sia a livello collettivo sia dei singoli individui, attraverso giochi di inquadrature, raffronto tra l'oggetto e la sua riproduzione fotografica, sfasature o inversioni di significato tra parte testuale e immagine⁴². Tuttavia, è evidente il rifiuto di un ricorso gratuito all'inconscio, attuato da un surrealismo postdatato divenuto ormai moda, come sottolinea Fossati nella nota critica, per preferire l'ironia logica del pensiero, che esige significati veri pur se con significanti ingannevoli o ludici. Con Munari si gioca infatti nella sfera del conscio⁴³. Da questa presa di posizione, nel volume einaudiano, una seconda e più consistente sezione, può dirsi introdotta da un teorema, che apre il capitolo *Teoremi*: «Il più grande ostacolo alla comprensione di un'opera d'arte è quello di voler capire»⁴⁴.

Munari, che desidera così siglare lo sviluppo della sua ricerca dal 1945 in poi, lancia un diretto 'j'accuse' verso il mondo della critica d'arte che insegue più i valori di mercato che la conoscenza, e allo stesso tempo un'indiretta canzonatura contro gli artisti che volutamente sono complicati per dover essere poi sottoposti a esegesi critica. La posizione di questo teorema iniziale non è casuale ma rispecchia quella di introduzione già avuta nella raccolta *Teoremi sull'arte*, edizioni *All'insegna del pesce d'oro*, per i tipi dell'editore Scheiwiller di Milano nel 1961⁴⁵. Nello sberleffo rivolto alle convenzioni manualistiche e critiche, Munari si concentra sulle vulgate della storia dell'arte. Ciò si evince dall'ultimo teorema di questa sezione, dopo cui vengono riprodotte una sequenza delle sue opere più conosciute e realizzate tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà degli anni Sessanta.

In tal senso, attorno alla seconda metà degli anni Sessanta, si assiste all'avanzare delle ricerche concettuali da un lato e della poesia visiva dall'altro, che avevano rispettivamente dematerializzato l'opera e scardinato la separazione tra grafica, tipografia e immagini. Indirettamente Munari era stato un precursore senza però cedere ai risvolti ideologizzanti che le suddette pratiche avevano manifestato al pubblico e alla critica. Questi aspetti sono fondamentali per considerare *Codice Ovvio* non solo come un libro d'artista ma come una struttura-repertorio, ibrida e seriale⁴⁶ che Munari, coadiuvato da Fossati, aveva creato per un

⁴⁰ MUNARI 2008a, pp. 58-63.

⁴¹ *Ivi*, p. 6.

⁴² Per una puntuale analisi di quest'opera munariana si veda PELIZZARI 2017.

⁴³ Occorrerebbe rivalutare la possibile relazione tra Munari e il surrealismo storico, come una relazione forse mediata già negli anni Trenta, grazie all'esperienza parigina di Enrico Prampolini. Si veda inoltre come tale connessione fosse stata già segnalata nel 1938 sulla rivista «Le grandi firme», in *UN FILM GRANDI FIRME* 1938.

⁴⁴ MUNARI 2006a, p. 3.

⁴⁵ *Ivi*, p. 5. Nell'introduzione datata 1961 Munari, riguardo all'arte contemporanea, affermava che «da situazione artistica non è molto cambiata in sostanza: ai vecchi preconcetti se ne sono sostituiti altri, le arti geometriche sbandano continuamente da un eccesso all'altro, dal tutto geometrico al tutto rigorosamente informale; una immensa accademia, resa più facile da una eliminazione totale di ogni regola o tecnica, invade il mercato e mantiene il pubblico in una costante confusione senza possibilità di una vera intesa».

⁴⁶ Gillo Dorfles a proposito dell'arte oggettualista attribuisce a Munari la capacità di aver anticipato molte delle soluzioni artistiche della fine degli anni Sessanta. «La pittura come "oggetto in sé" (an sich), e non come riferimento ad alcunché magari di astratto, di traslato, di surreale, sta oggi dominando la scena artistica dopo che i movimenti della pop art e dell'op [...] hanno raggiunto il loro punto di acme e di necessaria crisi»; inoltre in tali ricerche Dorfles specifica che si passa «dall'oggettualità tipica delle grandi strutture primarie americane [...] a

pubblico che avrebbe dovuto allo stesso tempo guardare, leggere e manipolare l'oggetto-libro stesso.

Guardando perciò alla facoltà immaginativa del pubblico, nella nota critica Fossati spiega che questa poteva essere opportunamente sviluppata per essere «capace di stimolazioni recepibili, di un uso spontaneo e economico e aperto a tutte le possibilità di sviluppo». Questa esegesi dell'opera munariana introduceva quindi a considerare l'interazione con il lettore anche come consumatore di un prodotto dell'industria culturale, un'attitudine da ritrovarsi anche nel consumo dell'oggetto artistico o industriale⁴⁷.

4. *Mettere in forma*

Ancora nella nota critica Fossati impiega l'espressione di «volontà formativa» di Munari, che riconduce l'oggetto sempre al dato reale, al fatto percepito e all'esperienza che si ha di esso. A livello di scrittura critica, pochi anni prima tali discorsi sul rapporto tra forma e formazione – come traslazione italiana della coppia di termini in lingua tedesca *Gestalt* e *Gestaltung* – erano stati già impiegati da Giulio Carlo Argan⁴⁸, che a sua volta aveva mutuato le proprie clausole critiche da quelle del pensiero filosofico di Luigi Pareyson, tra i maggiori filosofi di scuola fenomenologica italiana e, nello specifico, proveniente dall'ambito torinese⁴⁹.

A tal riguardo, altra citazione rimodulata da Fossati è tratta dall'articolo che Filiberto Menna aveva scritto nel 1966. Menna aveva delineato la carriera di Munari entro «le istanze storicamente antinomiche della tecnica e dell'arte, dell'utile e del gratuito, della necessità e della libertà, della regola e dell'imprevisto, fondendole insieme in oggetti concreti»⁵⁰.

Secondo tale impostazione critica, in questa sezione di *Codice Orvivo* si comincia con gli scatti di Ada Ardessi, da un esemplare dell'opera *Concavo-convesso*, realizzata dal 1947 e che aveva segnato un passaggio fondamentale dalle prime macchine aeree alle ricerche plastiche di arte concreta, così definite dallo stesso Munari, secondo una strutturazione mutuata dall'opera di Max Bill. Precedenti riproduzioni fotografiche di *Concavo-convesso* si trovavano nel catalogo della mostra tenutasi presso la Galleria Borromini nel 1948⁵¹; nell'articolo di Lacorazza del 1953⁵², in cui l'opera inquadrata assieme all'artista permette anche di calcolare la giusta distanza tra oggetto e osservatore; nonché nel volume *Il quadrato*, che Munari aveva realizzato per i tipi di Scheiwiller nel 1960⁵³, e nello stesso anno parzialmente riprodotto sul numero 398 di «Domus»⁵⁴.

quelle di strutture minime, realizzate in serie come alcuni dei numerosi “multipli” che abbiamo potuto osservare di recente anche in Italia» (DORFLES 1976, p. 134).

⁴⁷ A tal proposito si ricorda quanto Munari aveva scritto precedentemente: «Si sa però che la coerenza formale, da sola, non basta a giustificare oggetti prodotti senza alcuna analisi preventiva delle possibilità di mercato, anzi favorisce una dinamica sociale di tipo emulativo invece di suscitare un interesse diretto per il prodotto qualificato» (MUNARI 2007a, pp. 24-26).

⁴⁸ «Affinché la tecnica industriale possa attuare la propria finalità sociale e qualificarsi come tipo di comportamento umano anche moralmente valido è necessario riportare la volontà di costruire [...] mostrando così che, come nell'ordine morale la libertà è sempre liberazione, nell'ordine estetico la forma è sempre formazione, la “Gestalt” è sempre “Gestaltung”» (ARGAN 1963, p. 3).

⁴⁹ Si vedano la prima edizione del 1954 (Torino, Edizioni Filosofia) dell'*Estetica. Teoria della formatività* e la seconda aggiornata nel 1960. Nella seconda edizione, Pareyson afferma che «Per un verso la persona è una forma che si rivela e si esprime intera in ciascuno dei suoi stati e dei suoi atti, e per l'altro ogni atto della persona è necessariamente plasmatore e figuratore, e tende a metter capo a forme. Ogni atto della persona è formativo ed espressivo al tempo stesso» (PAREYSON 1960, p. 157).

⁵⁰ MENNA 1966, p. 18.

⁵¹ MOSTRA DI MUNARI 1948.

⁵² LACORAZZA 1953, p. 29.

⁵³ MUNARI 2008b, p. 21.

⁵⁴ MUNARI 1960, p. 42.

Ne *Il quadrato* e nei successivi libri di Munari, la collocazione delle immagini che riproducono le sue opere non segue un'esatta scansione cronologica, diversamente da *Codice Ovvio*, ma sono esempi che illustrano altrettante idee sulle forme, sulla loro percezione e funzione nel quotidiano. Da *Il quadrato* si evince, più in generale, già una differenza di destinatari tra le pubblicazioni di Scheiwiller, Einaudi e Laterza, passando da una platea ristretta per le prime, ad una di massa per le seconde.

In particolar modo, per le pubblicazioni Scheiwiller si può procedere nell'indicare prima di tutto quali siano stati i possibili e principali modelli a cui l'artista potrebbe aver guardato, seguendo la nota critica di Fossati: primo fra tutti László Moholy-Nagy, di cui qui si può ricordare *The New Vision* del 1938⁵⁵. Per Munari la conoscenza delle ricerche di Moholy-Nagy risalirebbe ai tempi della frequentazione della Galleria Il Milione di Milano e del gruppo di astrattisti milanesi, tra cui si ricordano le specifiche ricerche di Luigi Veronesi nel campo della fotografia, quando tra di loro circolavano copie dei *Bauhausbücher* curate dall'artista ungherese⁵⁶.

Altra opera è *Language of Vision*, stampato nel 1944 e aggiornato nel 1964, che per la prima volta era stato tradotto in Italia nel 1971⁵⁷, e il cui autore è il graphic designer György Kepes, una diretta conoscenza di Munari, considerando che l'artista ungherese era già noto sulle pagine delle riviste «Arti visive» e «Domus». Nell'edizione italiana del volume di Kepes⁵⁸ è riprodotta un'opera di Munari dal titolo *Fotomontaggio*⁵⁹, che è un esempio di certa commistione tra automatismo del disegno e immagini di riporto, sul modello delle ricerche surrealiste ispirate a Max Ernst.

Se *Language of Vision* e *The New Vision* sono stati alcuni dei possibili rimandi esterni per l'impaginazione de *Il quadrato* e del successivo *Il cerchio* (1964)⁶⁰, passando a una ricognizione a livello interno, attraverso un decennio di pubblicazioni di Munari, si può osservare un progressivo evolversi della struttura del discorso munariano nel rapporto tra testo e immagini, alcune delle quali nel tempo sono state costantemente riproposte simili, se non le stesse.

Immortalata in modo simile a quella di *Codice Ovvio*, in Ragghianti (1962) vi è un'altra riproduzione fotografica di un *Concavo-convesso* datato al 1954⁶¹, che è la stessa fotografia già apparsa ne *Il quadrato* e nel relativo articolo su «Domus». A questa si accompagna una seconda fotografia che congela l'opera nel contesto della mostra tenutasi presso la Galleria Bruno Danese nel 1960 e intitolata *Mostra del quadrato*⁶². Si ricorda che in *Arte come mestiere* (1966), nella sezione *Design di ricerca*, ritorna come esempio di oggetto plastico un *Concavo-convesso*, il cui testo sarebbe stato parzialmente ripreso per quello di *Codice Ovvio*⁶³.

Guardando a una impaginazione sui modelli di Moholy-Nagy e Kepes per un volume che raccogliesse le ricerche condotte in quegli anni, nel 1968 Munari aveva pubblicato *Design e comunicazione visiva*. Questo libro, ancora per Laterza, raccoglieva le lezioni sulla creatività e sulla

⁵⁵ *The New Vision* era in continuità con i più famosi *Bauhausbücher*, di cui Moholy-Nagy aveva editato i diversi numeri e curato in particolare i numeri 8 del 1925 e 14 del 1929, rispettivamente intitolati *Malerei, Fotografie, Film e Von Material zu Architektur*. Cfr. MOHOLY-NAGY 1938.

⁵⁶ Moholy-Nagy è stato tra i primi artisti a voler riunire insieme finalità didattiche e finalità strettamente artistiche nella realizzazione di un'opera su carta, in opere editoriali al limite tra manuale tecnico e libro d'artista, a uso e consumo sia per gli addetti ai lavori sia per i profani. Altro volume dedicato a Moholy-Nagy, che aggiungeva alla didattica anche una prospettiva cronologica delle ricerche presentate, edito postumo nel 1950 e ripubblicato con qualche variazione nel 1969, è stato *Experiment in Totality*. A tal riguardo si veda MOHOLY-NAGY/S. MOHOLY-NAGY 1969.

⁵⁷ KEPES 2008.

⁵⁸ *Ivi*, p. 236.

⁵⁹ L'opera compare con il titolo *Fotogramma* ed è datata al 1932 circa in MENNA 1966, p. 12.

⁶⁰ MUNARI 2008c.

⁶¹ RAGGHIANI 1962a, p. 95.

⁶² *Ivi*, p. 98.

⁶³ MUNARI 1975, pp. 183-185.

progettualità nel disegno industriale, già parzialmente pubblicate su «Il Giorno», nel 1967, durante l'incarico di insegnamento per la Harvard University al Carpenter Center for the Visual Arts di Cambridge. È un vero manuale tipologico sui rapporti tra ricerca artistica e professionalizzazione nel campo della comunicazione visiva. Ordinato, per ragioni di carattere formale e didattico, in base al tema dei capitoli, tra le opere si ritrova anche un *Concavo-convesso* in tre fotografie di Ada Ardessi che sono molto simili a quelle di *Codice Ovvio*⁶⁴.

5. Ritorno al passato nell'età atomica

Succedono nell'iconografia munariana di *Codice Ovvio* due esempi di opere intitolate *Materie plastiche* che sono una riedizione delle macchine aeree degli anni Trenta, ma con una nuova ricerca sul materiale Perspex. L'opera che viene riprodotta era già stata pubblicata in scatti fotografici che la ritraggono in posizioni leggermente diverse, col titolo di *Macchina inutile*, nel 1969 nell'articolo di Paolo Fossati intitolato *1930/1940. I tempi e gli uomini dell'astrattismo italiano*⁶⁵. Arrivando così alle ricerche degli anni Cinquanta, in *Codice Ovvio* si susseguono una serie di *Negativo-positivo*, le opere intitolate *Aritmia*, le *Proiezioni semplici* e *a luce polarizzata*, le *Fontane mobili*, una *Ricostruzione teorica di oggetti immaginari*, il posacenere *Cubo*, le *Sculture da viaggio* e le *Forchette*.

I *Negativo-positivo*, invenzione pittorica e grafica basata sulla percezione ambigua di figura-fondo, erano divenuti un altro caposaldo della ricerca munariana. Una loro prima apparizione, come bozzetti, era avvenuta sulle pagine di «Domus» nel 1952, in cui si illustrava anche la mostra presso la Galleria Bergamini⁶⁶. Pochi anni avanti, questa volta in forma pittorica, si ritrovano ne *Il quadrato*⁶⁷ e su «Domus»⁶⁸, dove viene riprodotto lo stesso *Negativo-positivo* del 1951, e in Raggianti (1962), dove però vi è un altro *Negativo-positivo* datato al 1952⁶⁹. I bozzetti dei *Negativo-positivo*, infine, erano stati presentati nell'ottobre 1970 presso la Galleria Danese e il relativo testo apparso sul catalogo⁷⁰ era stato poi ristampato nel volume einaudiano.

Con il titolo *Aritmia* dato alle due opere riprodotte in *Codice Ovvio* Munari aveva ripreso parte delle idee delle macchine mutate dalle ricerche di Gabo e dalla tradizione futurista. La fotografia che ritrae una di queste macchine in azione è la stessa in Raggianti (1962) con il titolo di *Prova di aritmia*, datata al 1952⁷¹, e che era stata suggerita da Fossati nella già citata lettera dell'11 dicembre 1970. L'altra, invece, ritratta da ferma, era già apparsa come disegno con il titolo *Macchina-Arte n. 1*, pubblicato nel 1953 sul bollettino «Arte concreta», numero 11⁷².

A tal proposito, dalla stessa lettera si evince che Fossati aveva proposto di pubblicare il *Manifesto del macchinismo*, già ripreso solo come citazione dal critico d'arte Frank Popper per la fondamentale monografia *Origins and Development of Kinetic Art* del 1968 e successivamente

⁶⁴ MUNARI 2006b, p. 171.

⁶⁵ FOSSATI 1969b, p. 71. Si noti che l'opera è datata al 1949 ma in *Codice Ovvio* la medesima data compare solo nel testo introduttivo di Munari e non in calce alla riproduzione fotografica. Inoltre, la sua presenza nell'articolo risulta come un salto cronologico, rispetto alle altre opere degli astrattisti italiani ivi citati, che vanno dal 1934 al 1940. Perciò si potrebbe ipotizzare che Fossati, non possedendo alcuna fotografia di macchine aeree tanto meno di *Anche la cornice*, abbia optato per una fotografia ricevuta da Munari probabilmente nel sopraccitato incontro avvenuto nel 1969.

⁶⁶ MUNARI 1952, p. 46.

⁶⁷ MUNARI 2008b, p. 52.

⁶⁸ MUNARI 1960, p. 42.

⁶⁹ RAGGHIANI 1962a, p. 94.

⁷⁰ BRUNO MUNARI 1970a.

⁷¹ RAGGHIANI 1962a, p. 94.

⁷² MUNARI 1953.

pubblicato in traduzione italiana da Einaudi nel 1970⁷³. Il *Manifesto del macchinismo* sarebbe poi stato ripubblicato da Fossati nell'importante raccolta di documenti dedicata al Movimento Arte Concreta (MAC) di Milano ed edita nel 1980 dalla Galleria Martano di Torino⁷⁴. Nella stessa missiva, tra le opere degli anni Cinquanta, che però non verrà inserita in volume, si accenna a *Tromba della Pace*, che precedentemente era stata riprodotta in Lacorazza (1953)⁷⁵.

Le *Proiezioni* erano già state presentate al pubblico, con il titolo di *Proiezioni dirette*, da Munari stesso sulle pagine di «Domus» nel 1954⁷⁶. Successivamente erano tornate nella loro evoluzione a *luce polarizzata*, nel 1957, per la copertina di «Domus», numero 334⁷⁷; poi, in *Forme di Munari*, articolo di Pier Carlo Santini (1964), pubblicato su «La Biennale di Venezia»⁷⁸. Infine, ancora una volta in *Arte come mestiere* sono riproposte come rapporto tra arte e artigianalità le *Proiezioni dirette* e *a luce polarizzata*⁷⁹.

Questa sezione prosegue mostrando la *Fontana* realizzata nel 1954 per il padiglione del libro alla Biennale di Venezia, già presentata da Munari nell'articolo che egli stesso dedicò alla sua ricerca idraulica sulle pagine di «Civiltà delle macchine» nel 1955⁸⁰.

Per *Ricostruzione teorica di oggetti immaginari* del 1956 il testo rimanda a quello pubblicato su «Domus», numero 326, del 1957⁸¹, ma differenti sono le opere riprodotte. Inoltre, di quella presentata in *Codice Ovvio*, in una lettera autografa di Munari del luglio del 1971 (foglio 116), se ne fa menzione come dono per Fossati.

Per il posacenere *Cubo*, prodotto dal 1957 da Bruno Danese, la stessa fotografia era stata già pubblicata in «seleArte» nel 1962, in occasione della mostra fiorentina alla Strozziina di Munari ed Enzo Mari intitolata *Ricerche visive strutture design*⁸². Non a caso sulla rivista diretta da Ragghianti il critico lucchese nel già citato *Munari e la fantasia esatta* era intervenuto nel ricordare il proprio impegno per portare entro lo spazio della Biennale di Venezia gli oggetti del disegno industriale; una questione, quest'ultima, che, già avanzata dallo stesso Munari, non solo coinvolgeva il rapporto tra arte pura e arti applicate ma anche scardinava i limiti tra la pittura e la scultura.

Fossati, così, definisce Munari un «artista anomalo», perché ha realizzato costruzioni razionali basate sull'esperienza e sulla memoria; ossia Munari ha adottato uno schema concettuale con cui organizza i fenomeni reali che si basano sulla percezione, sui sensi e sulla rielaborazione mentale dell'esperienza appena compiuta. A ciò va aggiunta un'ulteriore

⁷³ POPPER 1970, p. 348.

⁷⁴ In FOSSATI 1980, p. 36, Fossati, dopo aver citato più volte *Codice Ovvio*, specifica nella nota 36 che il *Manifesto del macchinismo* (riportato alle pp. 52-53) «[...] risalirebbe al 1938 e sarebbe ristampato nel 1952, secondo F. Popper, *L'arte cinetica*, Torino 1970, p. 348». A sua volta Popper afferma: «Bruno Munari [...] scrive nel 1938 un manifesto dell'arte meccanica e costruisce nello stesso anno una macchina che produce arte [...] è la macchina, scrive, che deve diventare un'opera d'arte» (POPPER 1970, p. 163), e riporta in il manifesto come se fosse stato edito a Milano appunto nel 1938 (*ivi*, p. 348). Purtroppo, allo stato degli studi non si ha traccia di un tale manifesto nel novero dei manifesti futuristi editi dal movimento o dai suoi affiliati, avendo come raffronto la vasta raccolta pubblicata da Luciano Caruso nel 1980 (*MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI* 1980). Che sia sfuggito a Caruso o che Munari l'abbia conservato in un cassetto, ciò non toglie che, seguendo un'analisi comparativa delle parole impiegate, il manifesto di Munari è debitore – spingendosi però quasi a diventarne una parodia – del più celebre *L'arte meccanica. Manifesto futurista*, del 1923, firmato da Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi e Vinicio Paladini. Se al 1934, inoltre, risale il *Manifesto tecnico della aeroplastica futurista*, in cui Munari compare tra i firmatari del gruppo futurista di Milano, si deve considerare che attorno al 1938 la fortuna della macchina come nuova trasfigurazione artistica del mondo sarebbe stata ben presto inglobata in quella della guerra. Cfr. RUBINO 2018.

⁷⁵ LACORAZZA 1953, p. 30.

⁷⁶ MUNARI 1954.

⁷⁷ MUNARI 1957a.

⁷⁸ SANTINI 1964, p. 11.

⁷⁹ MUNARI 1975, pp. 205-212.

⁸⁰ MUNARI 1955a.

⁸¹ MUNARI 1957b.

⁸² RAGGHIANI 1962b.

anomalia che è nel rapporto tra opera d'arte e disegno industriale, tra oggetto e multiplo, tra artista e designer. Secondo Fossati l'anomalia di Munari, quindi, in base al suo agire, è riconducibile al problema di fondo tra l'essere artista e designer; ma questo è un «falso dilemma», perché frutto di un'impostazione idealista, ancora presente nella riflessione filosofica italiana, che divideva la poetica dell'opera d'arte dalla funzione pratica dell'oggetto d'arte applicata.

Questo «falso dilemma», perciò, si risolve nella cosiddetta «cultura del progetto», altra espressione chiave della critica d'arte italiana negli anni Sessanta, che aveva avuto in Argan il suo maggiore esegeta⁸³. Il progetto, così, permette a Munari una libertà operativa che è attenta alla produzione e al consumo dell'oggetto stesso. Di conseguenza, diversamente dall'artista tradizionale – che crea opere che esistono fuori dal mondo reale – Munari non si oppone alla realtà, ma tenta di chiarificare le qualità specifiche degli oggetti fruiti. Per costruire così una conoscenza che si basa sulla esperienza senza escludere la teoria e per giungere a una vera e propria pedagogia visiva (come spiegato da Fossati a pagina 130 della nota critica).

Ancora in tre scatti di Ada Ardessi viene presentata da tre diverse angolazioni una *Scultura da viaggio*, preceduta da un testo che è accompagnato da una fotografia con Munari che mostra una tra le molte versioni di *Scultura da viaggio*.

Gli anni Cinquanta si chiudono con le pagine dedicate alle forchette, disegnate e non riprodotte dal vero in fotografia come era avvenuto invece nell'articolo *Le forchette parlanti* di Munari, ritratte da Aldo Ballo, su «Domus», numero 332 del 1957⁸⁴. La volontà di riprodurre le *Forchette* in Munari era già chiara nella lettera del 16 luglio 1970. Il primo testo ripreso in *Codice Omio* spiega la tecnica disegnativa impiegata, comprensibile più agli addetti ai lavori nel campo della grafica che al grande pubblico, ed è seguito da altri due testi che rimandano rispettivamente alla pubblicazione statunitense (in lingua inglese) e belga (in lingua francese) dei disegni delle forchette⁸⁵.

6. Il modello tecnologico

La sezione dedicata agli anni Sessanta è la più corposa e allo stesso tempo è la più eterogenea nei suoi contenuti. Il lavoro di Munari è presentato come una diretta continuità con i periodi precedenti rivelando il particolare andamento di continua ripresa di idee e invenzioni che investe tutte le sue ricerche. Parte delle opere da selezionare erano state proposte da Fossati nella lettera dell'11 dicembre 1970, e tra queste quelle relative all'arte programmata non risultano essere state accettate da Munari.

Il suggerimento di riprendere il testo del 1962 dedicato all'arte programmata è probabile che sia nato dalla confusione tra le date con il testo del 1964 che Munari pubblicò a New York per le mostre americane di arte programmata⁸⁶. Inoltre, l'assenza sia del testo sia di una riproduzione fotografica della *Colonna a sfere mobili* – effettiva opera d'arte programmata ben illustrata in *Arte come mestiere* nel 1966⁸⁷ – si spiegherebbe ancora grazie al Fondo Einaudi.

⁸³ «L'oggetto si è scomposto in cosa e immagine, in dato e progetto: carattere e limite di tutta l'arte moderna, specialmente visibile nel disegno industriale, è appunto di realizzare la dualità di dato e progetto. Ma il progetto cerca invano di compensare, con la propria componente utopistica, l'inerzia e la brutalità del dato» (ARGAN 1965, p. 58).

⁸⁴ MUNARI 1957c.

⁸⁵ Per un esempio di commistione tra riproduzione fotografica e disegno delle *Forchette*, si veda il catalogo della mostra tenutasi presso il Museum of Modern Art di New York nel 1966, *THE OBJECT TRANSFORMED* 1966.

⁸⁶ In effetti il testo nel catalogo *Arte programmata*, 1962, è di Umberto Eco. Per il successivo dépliant del 1964 e quindi il testo di Munari si veda il sito web <http://www.reprogrammed-art.cc/library/113/Arte-programmata-The-exhibition-in-US> <20 gennaio 2020>.

⁸⁷ MUNARI 1975, pp. 246-247.

Infatti, da una lettera precedente che Munari aveva inviato a Giulio Einaudi, datata al 24 giugno 1967, si desume come l'artista volesse distanziarsi dalla tendenza di arte cinetica e programmata svilita e commercializzata⁸⁸. Inoltre, accenna a un libro che avrebbe promesso di realizzare per l'editore ma che nei fatti sarebbe stato pubblicato da Laterza nel 1968 col titolo di *Design e comunicazione visiva*⁸⁹. Tutto ciò quindi aiuta a comprendere questa decisiva omissione all'interno di *Codice Ovvio*, che ne muta così radicalmente il senso, se confrontato con quanto Menna aveva portato avanti in un'altra pubblicazione divulgativa dedicata all'arte cinetica e programmata, edita nel 1967, e in cui aveva indicato Munari tra i continuatori di Duchamp e tra i maggiori interpreti di tale tendenza⁹⁰.

Il decennio Sessanta si apre con la ripresa dei *Teoremi*, che nella sezione precedente del volume einaudiano si interrompevano al 1945, per ravvivare la polemica munariana contro il coevo sistema dell'arte⁹¹.

Seguono pagine tratte da *Alfabetiere*, volume definito da Munari stesso come prescolastico e in *Codice Ovvio* riproposto come ristampa dall'originale del 1960, edito da Einaudi. Nell'edizione originale inoltre si invitava i genitori a insegnare ai propri figli a ritagliare le lettere dell'alfabeto con cui sarebbero iniziate le parole di volta in volta scelte, fino a formare un altro libro-abbecedario quindi in modo autonomo⁹². Rilevare la presenza in queste pagine della mano di Munari, che aveva disposto le lettere ritagliate secondo un criterio compositivo probabilmente ancora debitore della tipografia futurista e del dadaismo storico, in anni di larga diffusione della poesia concreta⁹³, può aiutare a comprendere anche l'attualizzazione delle ricerche munariane a cui sommessamente sembrerebbe mirare il volume einaudiano.

Per quanto riguarda le *Strutture continue*, realizzate dal 1961 per Bruno Danese, dalla lettera del 16 luglio 1971 (foglio 118)⁹⁴, apprendiamo che mancavano ancora delle fotografie e che queste erano state poi inviate da Munari con una lettera del 29 luglio (foglio 119). Le *Strutture continue* su «Domus», numero 388, del 1962, erano state presentate al pubblico nelle fotografie di Aldo Ballo⁹⁵; successivamente erano ritornate come sistema di commutazione modulare sulle pagine di *Arte come mestiere*⁹⁶, nella sezione *Design di ricerca*, e poi in *Design e comunicazione visiva*⁹⁷. In *Codice Ovvio*, inoltre, sono introdotte dai disegni progettuali che però sono la rielaborazione grafica della tavola realizzata nel 1968 per la Imago dp di Milano⁹⁸.

Sempre al 1961 risale la *Fontana* realizzata per il Padiglione della Montecatini e nel volume accompagnata dal progetto tecnico. Già nel 1964 ne *Il cerchio* era apparsa con il titolo di *Fontana cilindrica*⁹⁹, e in Santini (1964)¹⁰⁰ riprodotta con la stessa foto che ha come didascalia

⁸⁸ Questa lettera è stata già oggetto del mio studio in RUBINO 2017.

⁸⁹ MUNARI 2006b.

⁹⁰ «Il readymade capovolge la destinazione usuale dell'oggetto e lo rende inutile. Su queste premesse Munari costruirà più tardi le sue Macchine inutili, in cui il fervore esclusivo per la macchina, proprio dei futuristi, sembra alleggerito da una componente ludica derivante in parte dall'astratta ironia metafisica di Duchamp: tra il tutto positivo dei primi e la negazione del secondo, Munari cerca di riunire insieme l'utile e il gratuito, la regola e l'imprevisto, la necessità e la libertà» (MENNA 1967, p. 222).

⁹¹ MUNARI 2006a, pp. 61-72.

⁹² MUNARI 2019.

⁹³ Per una ricognizione sui legami tra avanguardie storiche e poesia concreta degli anni Sessanta si veda *ALFABETO IN SOGNO* 2002.

⁹⁴ Da questa lettera, inoltre, si evince il compenso proposto a Munari, voluto da Fossati e apparentemente scavalcando lo stesso editore Einaudi.

⁹⁵ MUNARI 1962a.

⁹⁶ MUNARI 1975, p. 190.

⁹⁷ MUNARI 2006b, pp. 328-329.

⁹⁸ La tavola è conservata al Centro Studi e Archivio della Comunicazione (CSAC) di Parma e pubblicata in *BRUNO MUNARI* 1979, p. 132, fig. 229.

⁹⁹ MUNARI 2008c, pp. 37-38.

¹⁰⁰ SANTINI 1964, p. 13.

la dicitura *Fontane programmate*. Nella lettera dell'11 dicembre 1970, Fossati la chiama *Grande fontana* e nota l'assenza tra i materiali inviati di un testo esplicativo.

Opera successiva, ancora negli scatti di Ada Ardessi, è l'orologio da tavolo intitolato *Ora X*, che risale al 1945 come prototipo ed era stato prodotto dal 1963 da Bruno Danese di Milano; pubblicato ne *Il cerchio*¹⁰¹, nel 1967 era stato esposto in mostra presso la Galleria Vismara di Milano. Nel pieghevole di questa esposizione¹⁰² vi è il medesimo testo riprodotto in *Codice Orvivo* e una fotografia degli esemplari presentati, che venne pubblicata anche nel coevo *Artista e designer*¹⁰³. Attraverso questo testo Munari canzona il sistema dell'arte, del mercato e delle gallerie, e degli artisti divi a lui contemporanei, con una critica alla mancanza di onestà intellettuale che si ritrova invece nella professione del designer, proprio attraverso gli oggetti multipli, chiamando così in causa l'oggetto di design *Ora X*¹⁰⁴.

Al multiplo come oggetto funzionale quale è l'orologio da tavolo seguono altri due esempi: il cinema sperimentale, quindi del fotogramma moltiplicato e in movimento, e il *Tetracono* del 1965. Del primo, in riferimento al laboratorio cinematografico di Monte Olimpino, le pellicole sono disposte verticalmente come già in *Almanacco Letterario Bompiani 1963*¹⁰⁵, su «Domus» numero 412 del 1964¹⁰⁶, sulla rivista «Ferrania» nel 1966¹⁰⁷ e nel catalogo della VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto, svoltasi nell'estate del 1969 e con l'emblematico titolo *Al di là della pittura*, nella sezione *Il cinema di ricerca*¹⁰⁸. Del *Tetracono*, la fotografia era già stata impiegata per la copertina del catalogo della personale presso la Howard Wise Gallery di New York, tenutasi nel settembre 1966¹⁰⁹. Inoltre la scelta iconografica si ricollega al cinema sperimentale poiché il *Tetracono*, rispetto a come era già stato presentato in *Arte come mestiere*, non è ritratto in fotografia, ma l'immagine su *Codice Orvivo* è il fotogramma tratto dalla pellicola di un film che ha ripreso le diverse evoluzioni cromatiche dell'opera, o almeno tale vuole sembrare, come spiega Fossati nella nota critica.

A queste tre opere segue un testo dedicato a spiegare che cosa sono i multipli, con una impaginazione tipografica particolare, poiché la grandezza dei caratteri tende a variare, secondo una tipografia già ampiamente sperimentata in ambito futurista. D'altra parte, il testo nei contenuti sembra riecheggiare quello già proposto da Munari per il Centro Sincron di Brescia nel 1968¹¹⁰.

E al lettore viene offerta la diretta esperienza di un multiplo grazie all'effettiva presenza di un *Libro illeggibile*, datato al 1966, e che era derivato dal *Libro illeggibile*¹¹¹ realizzato per la mostra *Omaggio a Bruno Munari*, tenutasi nel maggio presso la Galleria L'Obelisco di Roma¹¹². Opera quest'ultima individuata da Fossati tra quelle da inserire nel volume, come si evince dalla lettera del 16 dicembre 1970.

Come evidenziato dall'esegesi fossatiana, ai multipli quale esempio di riproducibilità rigorosa dell'opera segue la opposta variabilità nella serie di disegni intitolata *La presenza degli antenati*. Questa aveva avuto come immediato precedente la mostra con opere su carta con sei

¹⁰¹ MUNARI 2008c, p. 57.

¹⁰² BRUNO MUNARI 1967.

¹⁰³ MUNARI 2007b, p. 73.

¹⁰⁴ Per la fortuna statunitense di *Ora X* si veda *THE OBJECT TRANSFORMED* 1966, p.n.n.

¹⁰⁵ MUNARI 1962b, pp. 34-35.

¹⁰⁶ *I COLORI DELLA LUCE* 1964.

¹⁰⁷ MUNARI 1966a, p. 23.

¹⁰⁸ *OTTAVA BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA* 1969, p.n.n.

¹⁰⁹ BRUNO MUNARI 1966.

¹¹⁰ MUNARI 1968.

¹¹¹ MUNARI 1966b.

¹¹² Una breve descrizione delle opere in mostra è data da Lorenza Trucchi che, oltre a evidenziare l'attenzione di Munari negli anni Trenta per il dadaismo e per Man Ray, riporta la riproduzione dell'opera, già citata nel presente saggio, *Fotogramma* (1932). Cfr. TRUCCHI 1966.

volti della serie, presso la Galleria Danese nell'ottobre 1970, come è riscontrabile dall'impiego dei testi tratti dal pieghevole e riprodotti in *Codice Ovvio*¹¹³.

L'apparente continuo scarto tra le diverse ricerche probabilmente da Fossati era stato risolto mantenendo richiami anche a livello dei materiali impiegati da Munari, come la carta. Le *Xerografie originali*, infatti, seguono quale esempio della riproduzione illimitata e a basso costo di un'opera su carta. Questa serie aveva avuto un grande successo dopo l'happening all'inaugurazione della succitata mostra newyorkese del 1966 e la presentazione alla Biennale di Venezia nel 1970. Da un volumetto intitolato *Xerografia* ma non pubblicato dall'ente veneziano sono tratte le riproduzioni per *Codice Ovvio*¹¹⁴. In contemporanea le xerografie furono pubblicate anche in *Artista e designer*¹¹⁵, e avevano lo scopo di diffondere uno scambio per immagini tra due diverse culture: da un lato quella umanistica e dall'altro quella scientifica. In particolare, la xerografia del motociclista, che puntualmente ritorna in *Codice Ovvio*, è introdotta anch'essa da un testo di Munari. Lo scritto, poi, che accompagnava il volumetto era stato anche riprodotto in «Le Arti», numero doppio dell'estate 1970¹¹⁶.

Nel 1968 in *Design e comunicazione visiva* era apparsa la *Flexy* che Munari aveva definito come «un oggetto a funzione estetica»¹¹⁷. Il testo è lo stesso che si trova in *Codice Ovvio* e l'opera vi è presentata con una serie di fotografie che sono simili a quelle in *Artista e designer*¹¹⁸, tra cui vi è una in particolare che ritrae lo stesso Munari nell'atto di illustrare come manipolarla. Questa fotografia nel 1968 era passata prima nel pieghevole della mostra presso Bruno Danese¹¹⁹, poi come immagine pubblicitaria sul numero 14 di «Metro» e sull'*Almanacco Letterario Bompiani 1969*, a corredo dell'articolo di Lea Vergine intitolato *Le ceneri calde*¹²⁰.

Il ritrarsi con il mezzo fotografico da parte di Munari non è un fattore di novità (pur considerando che aveva sempre rifiutato il divismo di molti suoi colleghi), poiché spesso l'artista aveva impiegato la propria immagine in senso performativo, come nella copertina di *Fotocronache*, e allo stesso tempo tale pratica poteva ricollegarsi alla copertina di *Codice Ovvio*, dove vi era l'artista ritratto in primissimo piano.

Dopo la *Flexy* è la volta di un esempio di progettazione grafica che Munari aveva applicato al proprio cognome, e presentato come manifesto per la terza mostra di grafica pubblicitaria in partecipazione con Giulio Gonfalonieri e Bob Noorda, alla Arflex di Milano nell'aprile 1968¹²¹. La continuità ideativa tra la *Flexy* come oggetto e la grafica pubblicitaria come progetto, secondo quanto è sviluppato nella nota critica da Fossati, era data dall'equilibrio tra una intenzione inventiva e un metodo di comunicazione. Ciò diveniva così funzionale a risolvere un nodo centrale nell'arte degli anni Sessanta: liberare da idee stereotipate la triangolazione tra l'opera, l'autore e il fruitore¹²². Nelle opere di Munari l'opposizione tra attivo e passivo, quindi, era complementare alla definizione dell'oggetto¹²³,

¹¹³ BRUNO MUNARI 1970b.

¹¹⁴ MUNARI 1970a.

¹¹⁵ MUNARI 2007b, pp. 42-46.

¹¹⁶ NOTIZIE DELLE ARTI 1970, p. 66.

¹¹⁷ MUNARI 2006b, pp. 310-313.

¹¹⁸ MUNARI 2007b, pp. 76-77.

¹¹⁹ FLEXY 1968.

¹²⁰ VERGINE 1968, p. 165.

¹²¹ BRUNO MUNARI 1979, p. 31.

¹²² Oltre al già citato articolo di Celant, per un inquadramento generale del passaggio tra anni Sessanta e Settanta dalla concezione dell'opera d'arte come contemplazione per figure e immagini all'opera d'arte come fruizione di concetti e pratiche, si veda il recente DEL PUPPO 2013, pp. 27-42, 78-95.

¹²³ Pare opportuno ricordare che la categoria di 'oggetto', e quindi di 'arte oggetto' rispetto a quella di 'opera d'arte', nella critica d'arte italiana dalla fine degli anni Sessanta, si poteva anche rapportare alla pubblicazione nel 1967 della traduzione del saggio di Harold Rosenberg intitolato *L'oggetto ansioso*. Nel caso di Munari, invece, l'oggetto non è prelevato dal mondo reale ma è a questo indirizzato, per mezzo della progettazione. Tuttavia, nel caso di Rosenberg, il riferimento andava al ready-made di Duchamp e alla fortuna del revival dadaista e surrealista

che Fossati definiva «reale» poiché era il risultato di un processo percettivo. Allo stesso tempo, tale processo stimolava la facoltà immaginativa dell'osservatore.

Ancora Fossati all'altezza cronologica del 1967¹²⁴, quando recensì la collettiva dedicata alle ipotesi linguistiche intersoggettive, tenutasi presso la Galleria Il Punto di Torino, aveva guardato alla questione dell'oggetto che diventava la cifra caratteristica delle ricerche tendenti alle strutture geometrizzanti e programmabili. Di conseguenza anche la ragion d'essere della divisione tra creazione artistica con funzione 'inutile' e di progettazione nel disegno industriale di oggetti con funzione utile veniva a cadere. Entrambe le creazioni potevano perciò essere accomunate da una medesima estetica industriale, rivelando così nel discorso critico fossatiano un nucleo di riflessioni che il critico d'arte torinese avrebbe poi messo in opera, come si vedrà più avanti nel corso di questo saggio, per la scrittura dei due volumi contigui *L'immagine sospesa* e *Il design in Italia*.

7. Codice, azione e ambiente

Dalla lettera del 24 marzo 1971 (foglio 113) si ricava che a quella data il titolo definitivo non era ancora stato concordato, se il dirigente della redazione Einaudi, Roberto Cerati, suggeriva di usare come titolo il nome e cognome dell'artista; inoltre Fossati non sembrava prevedere alcun intervento critico di terzi, tanto meno il proprio. Sempre per quanto riguarda il titolo, solo in una lettera autografa di Munari inviata a Fossati, del luglio del 1971 (foglio 116), compare *Codice Ovvio*.

Nella nota critica Fossati spiega che il titolo *Codice Ovvio* non voleva essere una tautologia, bensì questo codice aveva una struttura che si basava sul rapporto tra metodo e invenzione; tale lettura rivelava da un lato che questo concetto era stato mutuato dal campo della semiologia¹²⁵ e dai suoi studi accademici, poiché egli laureatosi con una tesi in filologia romanza, e dall'altro rimandava alla sua diretta conoscenza dell'opera di Roland Barthes, dal quale potrebbe aver mutuato l'idea di 'binarismo' in riferimento al sistema-codice del linguaggio.

Il semiologo francese, inoltre, nel famoso saggio *Il grado zero della scrittura*, edito in Francia nel 1953 – supponendo anche una lettura in lingua da parte di Fossati – e in Italia nel

negli Stati Uniti, tra pittura d'azione e pop art. Il critico indicava «l'idea dell'opera come temporaneo nucleo di energia che dà origine a eventi psichici» (ROSENBERG 1967, p. 93), in modo non dissimile da quanto evidenziato da Fossati nel caso di Munari. Inoltre, Rosenberg aveva dedicato un capitolo al libro d'arte, all'opera d'arte come documento nelle riproduzioni fotografiche per educare un pubblico che non aveva avuto un'esperienza reale dell'opera osservata sulla carta stampata. Se il discorso di Rosenberg non si riferiva nello specifico al libro d'artista, tuttavia la sua concezione del processo artistico come un campo dell'esperienza aperto ai molti e non a un'élite sarebbe assimilabile a quella di Fossati per *Codice Ovvio*. Il critico americano puntualizza che «il libro d'arte, quindi, è un fenomeno del processo di trasformazione per cui l'arte, dall'essere, come in passato, una fonte di delizia e cultura del gusto per una élite o lo strumento di un rituale, si è convertita in un aspetto della cultura intellettuale aperto a tutti» (*ivi*, p. 205).

¹²⁴ «L'oggetto che abbiamo innanzi accoglie ed ipotizza tutto questo: sospeso tra essenza di presente (o meglio di abitudine oggi in atto) e attesa di una tale generalizzazione di sé da diventare normale modo di intendere la realtà, è il prodotto di una controllatissima ed efficiente immaginazione anonima, quella che capta, nell'insieme delle vicende che stanno dinnanzi e attorno all'uomo, certe forme e le sviluppa e attualizza» (FOSSATI 2010a).

¹²⁵ Per quanto riguarda gli studi semiologici in Italia, Umberto Eco aveva definito «il codice come il sistema che stabilisce un repertorio di simboli che si distinguono per opposizione reciproca; le loro regole di combinazione; e, eventualmente, la corrispondenza termine a termine tra ogni simbolo e un dato significato (senza che un codice debba necessariamente possedere insieme queste tre caratteristiche)» (ECO 2002, p. 28). Questa connotazione potrebbe ben adattarsi a definire l'impiego del termine 'codice' per il libro di Fossati-Munari.

1960, aveva indicato nel metodo di Flaubert l'esistenza di un «codice letterario» come «somma di esercizi relativi alla fatica della scrittura»¹²⁶.

Di Barthes, recensendo il volume *Saggi critici*, edito da Einaudi nel 1966, e presentato a Torino nello stesso anno, Fossati aveva messo in luce sia l'importanza del ruolo del critico come esegeta degli schemi che strutturavano l'opera d'arte sia, di quest'ultima, gli schemi che la costituivano e che erano «di ordine rigorosamente tecnico, cioè linguistico»¹²⁷. Tale prestito barthesiano si potrebbe ritrovare in Fossati, spingendo a una riflessione ulteriore sul ruolo della critica cosiddetta marxista e sui suoi limiti di natura spiccatamente ideologica. E l'operazione esegetica di Fossati tentava difatti di svincolarsi, rispetto alla critica d'arte italiana coeva, da idee precostituite per arrivare direttamente all'opera d'arte e da questa ripartire per decifrarne il rapporto con il reale.

Appare evidente che il voler tecnicizzare, come nella linguistica, la stessa scrittura critica era un postulato essenziale per il ruolo del Fossati critico militante che propugnava una critica della terza via distante, per restare al coevo ambito torinese, sia dalla 'guerriglia' lessicale di Celant, che si gonfiava di terminologie prese in prestito dai più svariati campi del sapere scientifico (come il comportamentismo in sociologia), sia dalla non-critica di Carla Lonzi, il cui *Autritratto* aveva duramente stroncato sulle pagine di «NAC» nel dicembre 1969¹²⁸.

L'intenzione di Munari di polemizzare con il sistema contemporaneo dell'arte attraverso la propria opera era esemplificata in *Codice Ovvio* dai due esempi di *Disturbi semantici*, che portavano con sé il problema di iscrivere queste composizioni verbali in un contesto che era quello della lingua e della pedagogia munariana. In *Design e comunicazione visiva* si ha già un'attestazione del sintagma «disturbo semantico» nel paragrafo intitolato *Forme*, riferito alla possibilità di delimitare la sfera semantica della parola «forma»¹²⁹.

Il disturbo semantico, quindi, è il risultato della combinazione tra invenzione e strutture logiche scardinate che mette in gioco l'ovvietà dei processi creativi. Questo scardinamento è ulteriormente manifesto in *Codice Ovvio*, attraverso l'azione intitolata *Far vedere l'aria* che Munari aveva eseguito a Como nel 1969 durante la manifestazione *Campo urbano*. Nel momento di massima diffusione delle ricerche cosiddette poveriste, sostenute da Celant, il più anziano tra gli artisti invitati dimostrava che il lasciar cadere dall'alto semplici ritagli rettangolari permetteva di visualizzare l'aria. Un'azione ben più ironica rispetto a quelle serie e politicamente *engagé* dei più giovani artisti ivi presenti¹³⁰. Le due pagine relative a *Far vedere l'aria* in *Codice Ovvio* sembrano un rimontaggio grafico della pagina dedicata all'azione di Munari, come era stata documentata nel catalogo di *Campo urbano*¹³¹, e infatti una medesima fotografia compare nel volume fossatiano a chiudere la sequenza fotografica dell'azione.

Il decennio Settanta si apre con l'opera *Guardiamoci negli occhi* – una serie di volti stilizzati disegnati su cartoncini colorati da sovrapporre per ottenere diverse espressioni – già stampata dall'editore Giorgio Lucini di Milano nel 1970¹³². Indicata come libro d'artista da Ralph

¹²⁶ BARTHES 1966, p. 79.

¹²⁷ FOSSATI 2010b.

¹²⁸ Nella recensione Fossati conclude: «Da qualunque parte si voglia iniziare [...] la confusione fra tensione estetica e snobismo estetizzante è il colmo; il codice delle scelte resta sempre l'io estetico unito [...] con tutte le mistificazioni dell'azione in velleità [...]. Il critico come artista è un vecchio discorso, ma oggi mi pare che una simile metamorfosi indichi sul serio il peggio [...]. Non è mutando etichetta, o fuggendo nei discorsi della tribù che ci possiamo inventare che il discorso ne guadagni di un solo millimetro» (FOSSATI 2009c). Tralasciando il giudizio di Fossati, può essere opportuno osservare che l'azione critica di Carla Lonzi non è riducibile solamente ad *Autoritratto*; a tal riguardo e per un profilo storico-critico della sua attività si rimanda a IAMURRI 2017.

¹²⁹ MUNARI 2006b, p. 129.

¹³⁰ Per l'azione lariana di Munari si veda STEVANIN 2017. Per un approfondimento dell'esperienza di *Campo urbano* letta nel sistema delle esposizioni dell'epoca in Italia si veda ACOCELLA 2016, pp. 179-192.

¹³¹ CAMPO URBANO 1969.

¹³² MUNARI 1970b.

Jentsch nel 1992¹³³, l'opera riprende il senso ludico de *Gli antenati*, ma i volti sono ora sovrapponibili in modo che si possa innescare la dinamica dell'espressività umana. La sequenza riprodotta in *Codice Ovvio*, però, riguarda solo i moduli con le orbite e le bocche vuote, rendendo ancora più stringente il senso di continuità con la precedente opera.

Un ultimo aspetto affrontato da Fossati nella nota critica si riferisce al processo industriale alla cui base vi è il prototipo sperimentale. In Munari diveniva l'avvio di «investigazioni linguistiche» derivate da particolari informazioni visive, interne agli oggetti. La loro struttura, però, non giocava semplicemente sull'ambiguità percettiva, come per esempio concavo/convesso, positivo/negativo, ma sul principio di «continuità fenomenologica», ossia la rottura di gerarchie per privilegiare una molteplicità di punti di vista dell'osservatore. Di conseguenza, Fossati sottolineava che la programmazione del problema – e si badi che è l'unica occasione in cui compare il lemma «programmato», riconducibile alle opere di Munari realizzate nella prima metà degli anni Sessanta – portava la ricerca di Munari – dopo l'intermezzo del *Libro illeggibile* – alle sperimentazioni della fine degli anni Sessanta e all'*Abitacolo* del 1971 prodotto dalla ditta Robots di Milano. Da ciò derivava una continuità di ricerche che coinvolgevano la dimensione ambientale dell'osservatore, secondo le proprietà combinatorie proprie all'*Abitacolo*.

Rispetto alle pagine dedicate all'*Abitacolo* in *Codice Ovvio*, in *Artista e designer* la stessa opera compare nelle fotografie di Ada Ardessi e tra queste ve ne è una di gruppo con astanti¹³⁴ che sembra appartenere alla sequenza fotografica da cui è tratta anche quella ospitata nel volume einaudiano. Qui il testo che accompagna la riproduzione di *Abitacolo* era già apparso, con lievi varianti, su «Domus» numero 496 nel marzo 1971¹³⁵, così come anche le fotografie: e quelle in *Codice Ovvio* sembrano appartenere alla stessa sequenza. Infine, tra queste ultime, una parrebbe essere simile se non identica alla fotografia riprodotta ne *Il design in Italia* del 1972¹³⁶. Si deve ricordare che quest'ultimo saggio, pubblicato sempre da Einaudi, avrebbe segnato il culmine dell'interesse di Fossati per una ricognizione sui coevi sviluppi del disegno industriale in Italia. Come per *L'immagine sospesa* anche *Il design in Italia* è in un progetto organico che Fossati intendeva sviluppare attorno al rapporto tra ricerche di natura costruttiva e prodotto industriale. Infatti, durante l'elaborazione di *Codice Ovvio*, in una lettera del 9 aprile del 1971 (foglio 114) si parla di tale progetto parallelo, nato dall'idea di Munari e del designer Roberto Sambonet che prevedeva la pubblicazione non di una monografia sulla storia del design in Italia, ma una raccolta di ritratti-medaglioni di designer, tra cui quello dedicato allo stesso artista milanese¹³⁷.

La parte munariana del volume si chiude con tre immagini fotografiche che rimandano a una fase di riflessione teorica di Munari sul pensiero filosofico orientale che dallo zen lo aveva portato a valutare l'impatto percettivo soggiacente alla rappresentazione dello yang e yin: l'unità degli opposti come il pieno e il vuoto. È interessante notare che le fotografie impiegate rappresentino degli spazi geografici collocabili tra l'Egitto, in cui si intravede la grande piramide di Khufu, la regione sahariana e l'Iran¹³⁸, ancora nella denominazione Persia. Se non

¹³³ THE ARTIST AND THE BOOK 1992, pp. 206-207.

¹³⁴ MUNARI 2007b, pp. 102-103.

¹³⁵ MUNARI 1971.

¹³⁶ FOSSATI 1972, p.n.n., fig. 93.

¹³⁷ Nelle pagine dedicate a Munari, Fossati lega i due volumi nel seguente brano, dopo aver spiegato il senso delle macchine inutili, quando aggiunge: «E *Codice Ovvio* suona il titolo di una raccolta di Munari, dove l'ovvio è nella naturalezza, nella sorpresa della regola e del meccanismo che il codice esprime» (FOSSATI 1972, p. 86).

¹³⁸ Se non è stato possibile reperire la diretta fonte per la fotografia che ritrae l'interno della moschea di Vakil a Shiraz, si ricorda che la rivista «L'Oeil», nell'agosto del 1971, pubblicò un numero monografico dedicato all'arte persiana. Questa rivista era sicuramente conosciuta da Munari e ciò non esclude che possa essere stata per lui almeno una fonte d'ispirazione. Cfr. LA PERSE 1971.

è possibile ancora datare le immagini e ricondurle a chi le abbia scattate o pubblicate, la loro presenza ha un'isonanza con il catalogo della coeva mostra presso la Galleria San Fedele.

8. Una mostra 'ovvia'

Nel periodo compreso tra luglio e ottobre 1971, in un ultimo gruppo di missive (fogli 119-125), oltre al compenso concordato (abbastanza alto anche per l'epoca considerando l'anticipo e i proventi derivati dal diritto d'autore), si evince dalle lettere del 29 luglio e del 1° settembre un'ulteriore collaborazione a raccogliere testi critici di altri autori e dello stesso Munari per la mostra *Bruno Munari* che nell'ottobre di quell'anno si sarebbe tenuta a Milano presso la Galleria San Fedele. La copertina del catalogo perciò rivela una certa affinità con *Codice Ovvio*, considerando che vi è ritratto Munari, anche se in modi diversi. Per il catalogo della personale milanese era stata impiegata una fotografia del 1966 che comprendeva, in un gioco di riflessione, anche Ada Ardessi nel momento dello scatto, e quindi senza necessariamente presentare un ritratto di Munari risalente al 1971.

Discorso simile per la copertina di *Codice Ovvio*, dove purtroppo non si sa chi abbia scattato la fotografia¹³⁹. Dalla lettera del 16 luglio 1970 si apprende della partecipazione di Munari a realizzare la copertina ma poi non vi è più alcun accenno. A un'analisi iconografica, Munari che appare più giovane indossa uno dei suoi occhiali paraluca risalenti ai primi anni Cinquanta¹⁴⁰ e guarda con un sorriso appena accennato verso il lettore. Il modello indossato non è però quello più conosciuto e pubblicizzato nel 1955 su «Stile industria»¹⁴¹ e che comparve indossato dall'attrice italiana Monica Vitti nel film *Dramma della gelosia*, proiettato nel 1970. E proprio il successo di questo film potrebbe aver spinto verso tale scelta, considerando una contiguità di pubblico nella cosiddetta industria culturale del periodo.

Tornando al catalogo della mostra del 1971, sembrava voler essere esso stesso un'anomalia, poiché non vi sono riprodotte le opere esposte, bensì, per volontà di Munari, lettere inviategli da bambini e fotografie del pubblico alle sue mostre. Di conseguenza il catalogo diventava un'opera a sé stante, forse un diverso tentativo di progettare un libro d'artista in cui la componente storico-critica fosse comunque presente, ma non legata alle immagini delle opere munariane.

Infatti raccoglieva gli interventi critici, cronologicamente disposti, tra la fine degli anni Venti e il 1970: fra questi sia quello di Umberto Eco, *La forma del disordine* del 1961¹⁴², sia quello di Pier Carlo Santini, *Forme di Munari*, del 1964¹⁴³, che riportavano alla già accennata *querelle* sul

¹³⁹ Archivio di Stato di Torino, Fondo Einaudi, serie Ufficio tecnico, cartella 115, fasc. 515, «Tavole fuori testo – Lavorazione» - Munari – Codice Ovvio, sono conservate unicamente prove di stampa di una tavola e dei lucidi, senza indicare l'autore della fotografia riprodotta in copertina. A un'attenta osservazione si possono avanzare tre ipotesi attributive. Per la prima Munari dimostrerebbe meno di sessant'anni se lo si raffronta con una serie di scatti realizzata da Sergio Del Grande nel giugno del 1969. Inoltre, dello stesso fotografo, vi è un ritratto datato ai primi anni Settanta in cui Munari indossa un occhiale paraluca, diverso però da quello di *Codice Ovvio*. La seconda concerne l'abito di Munari, che sembra simile a quello indossato in un altro scatto di Giuseppe Pino che lo ritrae con la *Flexy* nel 1968. Queste fotografie sono consultabili sul sito web <https://www.mondadoriportfolio.com>. La terza ipotesi, a mio parere la più debole, è basata sempre sulla somiglianza di abito, e retrodaterebbe la fotografia ai primi anni Sessanta, negli scatti di Jacqueline Vodoz che ritraggono Munari in diversi momenti della mostra *Ricerche visive strutture design* del 1962, scatti conservati nell'Archivio della Fondazione Ragghianti e consultati sul sito web <https://fototeca.fondazioneragghianti.it>.

¹⁴⁰ La datazione dell'opera al 1953 è riportata in didascalia all'immagine della copertina di *Codice Ovvio*, pubblicata in BRUNO MUNARI LUIGI VERONESI 2003.

¹⁴¹ MUNARI 1955b.

¹⁴² ECO 1961.

¹⁴³ Riguardo all'articolo di Pier Carlo Santini si deve precisare che l'accenno all'arte programmata è in funzione di elogiare non tanto velatamente la mostra *Nuova tendenza 2*, svoltasi a Venezia nel 1963 e a cui Munari non prese

rapporto tra Munari e l'arte programmata. In effetti, di tale *querelle* il primo ne costituirebbe la base teorica, ponendosi come termine *ante quem*, il secondo ne spiega brevemente l'evoluzione ed è l'unico in cui se ne parli, quindi posizionabile come termine *post quem*¹⁴⁴.

Il testo critico di Fossati, invece, appare come una versione semplificata di quello accolto in *Codice Ovvio*, ma allo stesso tempo ne amplia i ragionamenti, pur mantenendo il medesimo argomentare binario. Il codice si fa ovvio, quindi, perché la sua chiave è nella «ovvietà più estrema, che è poi l'ironia [...] perché l'ovvio non è il banale»¹⁴⁵.

Fossati, quindi, precisa che vi è tramite l'ironia una contestazione del linguaggio quotidiano da cui «nasce la ricerca di mezzi semplici, di “codici ovvi”, di strutture elementari»¹⁴⁶, andando così a ribadire, come nella pubblicazione einaudiana, la relazione non contraddittoria tra artista e designer incarnata da Munari. A tal proposito, sulla dinamica relazionale tra oggetto e progetto, Fossati rivelava una delle sue fonti, Lewis Mumford¹⁴⁷ e la sua critica positivista e ottimistica alla società tecnologica¹⁴⁸, ben conosciuta anche da Munari che lo aveva citato direttamente nel dialogo inventato a introduzione di *Artista e designer*¹⁴⁹. Inoltre, il critico aretino insinuava – interpretazione rara nella critica d'arte italiana sia dell'epoca sia successiva – essere stata anche di natura «politica» l'importanza svolta dalla didattica nella ricerca artistica di Munari¹⁵⁰. Concludendo con la citazione degli scritti di Munari, *Arte come mestiere* (1966), *Design e comunicazione visiva* (1968), entrambi editi da Laterza, e, ultimo, *Codice Ovvio*, quasi a serrare un percorso ideale e circolare tra quest'ultima pubblicazione e la mostra in corso alla Galleria San Fedele¹⁵¹.

Grazie alle missive qui studiate, pertanto, si può considerare la pubblicazione di *Codice Ovvio* all'interno di un progetto curatoriale ed editoriale da Fossati articolato sul livello espositivo e pubblicitario, per inserire questo nuovo prodotto nel tessuto dell'iconografia munariana. Inviata da Giulio Einaudi a Munari, vi è un'ultima lettera del 21 ottobre 1971 (foglio 124) che in particolare rivela la speranza di immettere sul mercato questo nuovo prodotto con l'auspicio di ricevere un discreto successo. Con le entusiastiche parole di Einaudi, considerandosi unico caso in cui si impiega il 'tu' a rimarcare la stretta relazione amicale tra i due, si chiude la vicenda editoriale di *Codice Ovvio*.

Nella nota critica, poco prima delle conclusioni, Fossati ha impiegato il termine «variazione», per evidenziare una ulteriore caratteristica interna agli oggetti di Munari, come movimento di elementi serializzati che passano dallo statico al dinamico. In una società tecnologica ed estremamente dinamica, ciò permette alle opere-oggetti-ambienti di Munari, come fattori della comunicazione, di affacciarsi sull'orizzonte della fruizione collettiva. Fossati

parte, ma che vide la partecipazione diretta di Umbro Apollonio, che in quegli anni era il direttore editoriale della rivista «La Biennale di Venezia», sulla quale comparve l'articolo di Santini. Per quest'ultimo tema si veda anche RUBINO 2012.

¹⁴⁴ BRUNO MUNARI 1971, p.n.n.

¹⁴⁵ *Imi*, p.n.n.

¹⁴⁶ *Imi*, p.n.n.

¹⁴⁷ *Imi*, p.n.n.

¹⁴⁸ Sulla fortuna di Lewis Mumford in Italia, e in particolar modo nelle sue ricadute sulla riflessione critico-artistica italiana, gli studi sono lacunosi; tuttavia basti ricordare, alla data 1970, l'ampia divulgazione dei saggi MUMFORD 1961a, 1961b, 1969.

¹⁴⁹ MUNARI 2007b, pp. 18, 22.

¹⁵⁰ Considerando che Enzo Mari, dalla fine degli anni Cinquanta aveva esposto con Munari, in più occasioni, oggetti di disegno industriale, a cominciare dalla più nota mostra *Strutture e ricerche* nel 1959 presso la Galleria Danese di Milano, con testi di Max Bill e Bruno Munari, si tenga presente il testo che Fossati, sul numero 2 della rivista «L'uomo e l'arte» nel maggio 1971, dedicò agli sviluppi della ricerca di Mari, le cui opere si basano su di un «procedimento che ha la sua sede più reale nella scuola [...]» e il cui «senso maggiore» è «il suo pragmatismo, che è poi la politicità» (FOSSATI 1999).

¹⁵¹ «Infine, Codice Ovvio, Torino, Einaudi, 1971, in cui è sistematicamente raccolto il percorso delle ricerche di Bruno Munari dal 1930 ad oggi, attraverso immagini, disegni, testi, didascalie» (BRUNO MUNARI 1971, p.n.n.).

sembrerebbe non essere estraneo, nella sua lettura critica, all'estetica di Jan Mukařovský, linguista ceco pubblicato da Einaudi sempre nel 1971. Sulla sua coeva fortuna in Italia offre una testimonianza lo stesso Munari, quando lo cita a poche pagine dall'inizio di *Artista e designer*¹⁵². Mukařovský spiegava che si deve guardare all'arte «come [a] un segno composto di un simbolo sensibile, creato dall'artista; di un "significato" (= oggetto estetico), depositato nella coscienza collettiva; e di un rapporto colla cosa significata, rapporto che riguarda il contesto complessivo dei fenomeni sociali»¹⁵³.

Nelle conclusioni, inoltre, Fossati ha precisato che la sua collaborazione al libro è stata minima, asserendo che il suo testo è solo un insieme di note a margine del volume di Munari, il quale aveva avuto il controllo dell'intera redazione. Attraverso la lettura del carteggio intercorso tra Fossati e Munari, tuttavia, è emersa una storia documentaria leggermente diversa, in cui il ruolo dello studioso è risultato fondamentale per l'articolazione dei contenuti di *Codice Ovvio*.

Ritornando ai fattori che caratterizzavano il libro d'artista, l'analisi sviluppata nel presente saggio ha quindi posto in evidenza sia i fattori detti comunicazionali sia quelli intesi come documentari.

E ancora sulla base di quanto è emerso dal carteggio si può constatare che *Codice Ovvio* non sia stato un libro particolarmente difficile da costruire. Tuttavia, questa apparente facilità è frutto nato dalla commistione tra la tensione critica di Fossati e il codice munariano. L'iconografia munariana di *Codice Ovvio* è stata perciò il risultato del selezionare, da un panorama visivo che negli anni era andato diffondendosi e depositandosi nella coscienza collettiva, così come è intesa in Mukařovský, quelle immagini delle opere che erano già note al pubblico.

Munari d'altra parte non ha solo elaborato una biografia per immagini, ma ha ideato un'opera che è la summa dell'iconografia sua propria (ovviamente al 1971). Fossati, nei panni del critico militante consapevole delle responsabilità etiche del proprio mestiere, ha articolato un testo attrezzato per reagire agli scarti semantici messi in atto da Munari, con ricadute che dal discorso particolare portano a quello generale e viceversa.

Come Fossati ha evidenziato nel suo testo e considerando l'antitesi presente nel titolo, è evidente la volontà di scardinare la logica del discorso critico-artistico, attraverso una euristica dell'invenzione, che ha coinvolto sia l'autore sia il destinatario dell'opera. Ciò è avvenuto in un particolare momento della ricerca artistica italiana in cui aveva avuto fortuna la semiologia, la semiotica e lo strutturalismo: tre scienze che avevano nel lemma 'codice' il termine ombrello per definire un nuovo approccio linguistico all'analisi delle opere d'arte visuale.

Guardando allo specifico percorso storico e critico di Fossati, che si muoveva dalla storia delle avanguardie al proprio presente, *Codice Ovvio* inoltre può essere posto tra gli altri due volumi già citati: *L'immagine sospesa* e *Il design in Italia*, come se fossero un'unica opera tripartita che ha avuto il fine di narrare le vicende correlate dell'astrazione e del disegno industriale nella modernità italiana. Questa operazione critica, infine, rivela che ciò che venne offerto al pubblico di *Codice Ovvio*, tornando all'idea dell'oggetto-libro come multiplo democratico, è stato un prodotto editoriale che portasse il libro d'artista alla massa.

¹⁵² MUNARI 2007b, p. 30.

¹⁵³ MUKAŘOVSKÝ 1971, p. 159.

APPENDICE

Carte di Bruno Munari

Foglio 96

Lettera 24 giugno 1967

Carissimo Einaudi, sono qui, finalmente. [...] sto riprendendo il lavoro e sto raccogliendo il materiale per il libro che ti avevo promesso. I miei corsi a Harvard erano due: uno di elementi basilari del design e uno di *Advanced Explorations in Visual Communication*. È questo ultimo corso che fornirà materiale per il libro. [...] Alla prossima occasione, quando verrò a Torino, porterò intanto per farti vedere, quello che ho raccolto finora. Penso che verrà un libro molto tecnico sui nuovi mezzi di comunicazione visiva. Niente critica o polemiche estetiche, solo documentazione di una nuova strumentazione. L'arte programmata (il nome è mio) di cui Olivetti ha patrocinato e aiutato a realizzare la prima mostra nel 1962 in Italia (settantamila visitatori) ha fatto scuola dappertutto e a New York ci sono alcune gallerie che "trattano" esclusivamente questi oggetti. Naturalmente, come sempre, ci sono molti profittatori i quali approfittando dell'ignoranza del pubblico e di quella dei critici d'arte, spacciano per arte programmata degli effetti da vetrina o dei semplici fenomeni di ottica. Questo libro dovrebbe puntualizzare ciò. I nostri critici pensano sempre che noi imitiamo gli artisti stranieri e non si rendono conto che questo fatto nuovo è proprio nato in Italia. Abbiamo tutti i documenti per dimostrarlo.

Foglio 99

Torino 18 marzo 1970

Caro Munari,

ho parlato con Einaudi e con i colleghi della casa editrice del progetto di un libro sulla Sua opera, secondi gli intenti che Lei mi aveva precisato: naturalmente l'accoglienza è stata festosa e del tutto positiva. Non ci resta che definire assieme i particolari, studiando il materiale che Lei ha, così da decidere ogni cosa. Mi dica Lei in quale periodo, dopo Pasqua, può dedicarmi: un pomeriggio, nel Suo studio a Milano.

Foglio 102

Torino 25 giugno 1970

Caro Munari,

non ho più avuto notizia delle Sue decisioni circa il progetto di cui s'era discusso insieme. Non voglio affatto sollecitarLa, ma desidero ricordarLe che questo libro ci sta a cuore e ci interessa molto.

Foglio 103

Milano 3 luglio 1970

Caro Fossati,

sto raccogliendo i testi e le illustrazioni. Entro il mese le farò avere tutto.

Foglio 104

Milano 16 luglio 1970

Caro Fossati,

le mando un pacchetto di testi vari dove lei potrà scegliere secondo le sue esigenze. I testi sono di due tipi: uno descrittivo e chiarificatore di una idea o di un metodo, un altro tipo leggermente scherzoso e qualche volta ironico per presentare delle mostre che potrebbero essere altrimenti noiose, o per presentare un oggetto regalo del quale il ricevente non ne conosce l'uso, oppure per demitizzare certi aspetti dell'arte che non hanno più ragione di esistere nella nostra epoca (dico io). Oppure per informare qualcuno che non sa, su quello che dovrebbe sapere, senza offenderlo, anzi scherzandoci su come di cosa di poca importanza. Sono curioso di sapere come Lei opererà in questo materiale e mi farà molto piacere se potrò imparare qualcosa di utile per i miei prossimi testi. Quando crede che verrà fuori? a fine anno? La pregherei di fare una fotocopia dei testi che le interessano e di rimandarmi tutto il materiale (trattenendo per lei la scultura da viaggio di cui ho altre copie) poiché ho degli esemplari unici di inviti e di libri (Fotocronache, Forchette). La ringrazio molto, sono a sua disposizione per eventuale materiale illustrativo e, naturalmente, per la copertina.

Foglio 105

Torino 21 luglio 1970

Caro Munari,

grazie per il materiale che mi ha inviato. Ho fotocopiato il tutto, tranne i due manifesti che trattengo pro tempore, mentre Le restituisco il resto. Direi di approfittare di agosto per ripensare a come argomentare questi scritti, ed eventuali altri che nel frattempo Le venissero a mano. Ai primi di settembre potremo sentirci e definire assieme il libro. Così di primo acchito direi di non fare una scelta ma di trovare un certo ritmo degli scritti, accompagnandoli con illustrazioni che non siano didascalie visive, ma veri e propri "testi". Che ne pensa?

Foglio 106

Torino 23 settembre 1970

Caro Munari,

scusi se non Le ho scritto subito. Ho pregato l'amico Cerati¹⁵⁴ di incontrarLa (mi spiace che in questo momento sia impossibilitato a venire a Milano: me ne scusi) per spiegarLe il nostro punto di vista.

Foglio 107

Torino 24 novembre 1970

Caro Munari,

non creda che ci siamo dimenticati di Lei e del Suo libro, tutt'altro. Contavo su un Suo cenno, quando avesse raccolto il materiale fotografico. Ora penso che la cosa migliore sia incontrarci da Lei a Milano e vedere ogni cosa assieme. Vuole fissarmi una mattinata o un pomeriggio in cui vederci? Sarò lietissimo di venire da Lei.

¹⁵⁴ Per il ruolo di Roberto Cerati si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013, pp. 11, 18, 26, 31, 35, 41, 78-79, 85, 90, 127.

Foglio 108

Milano 27 novembre 1970

Caro Fossati,

stavo per scriverle io la stessa cosa. Possiamo vederci a Milano, da me, giovedì 10 dicembre verso le ore 15? Ho già raccolto parecchio materiale illustrativo.

Foglio 109

Telegramma 348B

Torino 9 dicembre 1970

Saro suo studio domani ore 16 cordialità – Fossati

Foglio 110

Milano 11 dicembre 1970

Caro Munari,

intanto grazie per l'incontro. Sto cercando di organizzare il materiale e di legare le varie parti: comincio a intravedere la scheletratura.

Le segnalo alcune cose:

- Non inserirebbe il “manifesto del macchinismo” che il Popper indica al 1938 e fu stampato nel 52 dal MAC?

- Tra le riproduzioni io metterei la tromba della pace 1950. È d'accordo? Lei ha una foto?

- Non inserirebbe il testo “arte programmata” del 1962?

In un certo numero di casi non c'è il testo per le illustrazioni corrispondenti (o viceversa): per es. “Prova di aritmia” 1952 (la foto è poco leggibile, quella di Art International è migliore ma non riproducibile); Grande fontana 1961; 1964: film dei titoli televisivi; Polaroid; Far vedere l'aria; Libro illeggibile 1966. A volte basterà una didascalia, a volte forse un vero testo suo. Ma gliene parlo perché Lei pensi anche a eventuali cose sue in merito già pubblicate allora e rintracciabili. Mancano foto delle Sculture di viaggio. Io aggiungerei un paio di pagine delle macchine inutili edito da Einaudi nel 42: ma se Lei ne avesse altre che allora non entrarono nel libretto, sarebbe anche meglio. Per ora non La disturbo ulteriormente. Fra non molto Le farò avere non dico un indice ma una prima traccia.

Foglio 111

Milano 16 dicembre 1970

Caro Munari,

Le giro un indice promemoria, molto tirato giù veloce: lo scopo è solo quello di vedere in progressione il materiale. Veda un poco se ha altri inserti: ma mi pare che la linea possa procedere così, abbastanza agilmente. Ho tolto alcuni oggetti (gli occhiali, gli scimmioni in materiale flessibile), non per sufficienza nei riguardi di questo tipo di lavoro, ma perché mi pare un po' macchinoso spiegare (nel senso proprio di disposizione sulla pagina) le ragioni di questi lavori, né ho l'impressione che le foto in sé si spieghino a sufficienza. Ma su questo mi rimetto al Suo parere.

Foglio 112

9 marzo 1971

Caro Munari,

so che Lei è molto desiderato qui dagli amici della casa editrice e che presto Le telefoneranno

per fissare un appuntamento di lavoro. In quell'occasione potremo parlare del libro in modo definitivo.

Foglio 113

24 marzo 1971

Caro Munari,

sono contento che ormai il libro abbia acquisito volto. Nel bailame di ieri mattina, Le ho appena accennato al fatto che vorremmo che il libro fosse interamente Suo, senza pagine altrui, interventi più o meno... critici e simili. (Cerati propone addirittura, e a me l'idea non spiace, che il volume rechi come titolo solo "Bruno Munari"). Per questo Le chiederei di mettere giù anche una nota o finale o iniziale, che dia una sorta di legame al libro con qualche particolare (se lo ritiene utile) biografico. In tal modo tutto si legherebbe in continuità attorno a una unica esperienza.

Foglio 114

9 aprile 1971

Caro Munari,

durante una mia breve visita a Milano ho avuto modo di chiacchierare con Roberto Sambonet, il quale mi ha parlato della idea, che mi ha detto essere Sua, di un libro dedicato al design italiano. Si tratterebbe, se ho ben capito, di chiedere a una serie di progettisti, scelti con molto rigore, di illustrare i procedimenti e gli sviluppi con cui sono giunti dalla idea iniziale a realizzare determinati oggetti. L'idea mi è parsa molto interessante: ne ho parlato con Einaudi, il quale è d'accordo. Si potrebbe quindi parlarne ancora tra di noi in modo da definire un piano, e chiarirci ulteriormente le idee per poi passare alla realizzazione concreta. Quando ci incontreremo per il Suo libro, potremo parlare anche di questo: intanto mi premeva dirLe il nostro interesse.

Foglio 115

10 maggio 1971

Caro Munari,

temo che la mia lettera precedente non Le sia pervenuta e gliene allego quindi fotocopia. Abbiamo programmato il libro per l'immediata ripresa dopo le ferie, il che vuol dire che occorrerebbe chiudere il tutto al più presto. Sia così cortese da dirmi se conta di venire a Torino tra non molto (so che Einaudi La vuole qui per decidere alcune collane) o se preferisce che ci incontriamo a Milano. Gradisca un cordiale saluto Paolo Fossati Inviata fotocopia lettera del 24 3 1971.

Foglio 116

Milano 13 luglio 1971

Caro Fossati,

le mando sei ultimi pezzi per il CODICE OVVIO. Il collage "Ricostruzione tecnica di un oggetto immaginario" va riprodotto in nero. Se permette, vorrei farle omaggio di questo collage, per la sua collaborazione al mio libro.

Foglio 117

Torino 14 luglio 1971

Caro Munari,

ho ricevuto e passato il materiale grazie. E grazie in modo speciale per l'idea di regalarmi il collage, molto bello e che ho molto gradito.

Foglio 118

Torino 16 luglio 1971

Caro Munari,

ieri con Molina¹⁵⁵ abbiamo messo in ordine in modo abbastanza definitivo il menabò del Suo libro: altro piccolo passo avanti. Noto che mancano quattro fotografie degli Antenati e una di Strutture continue. Mi viene anche in mente che non abbiamo mai parlato di contratto finora. Approfizzo dell'assenza dell'Editore per fare di testa mia e alzare le modeste percentuali della collana. Speriamo che quando firmerà il contratto, il nostro non se la prenda. La proposta è la seguente: anticipo di 250.000 lire da pagare al momento della pubblicazione del volume, a valere sulle seguenti percentuali: 6% per le prime 1500 copie; 8% fino a 5000; 10% oltre. Spero che Lei ne sia soddisfatto.

Foglio 119

29 luglio 1971

Caro Fossati,

le mando le fotografie degli antenati e delle strutture continue. E questo è tutto il materiale per il libro. La ringrazio per la proposta di contratto che accetto volentieri. Le mando anche il materiale per il catalogo dei testi critici (tutto quello che ho trovato). Penso che si potrebbe "illustrare" questo catalogo con la riproduzione di lettere scritte a me da bambini, o altre lettere curiose per contenuto o per grafia; in più fotografie di pubblico alle mie mostre. Lei potrebbe intanto vedere che cosa c'è di utilizzabile in questo materiale.

Foglio 120

1° settembre 1971

Caro Munari,

grazie per il materiale inviato, e che ho ricevuto solo ora al mio ritorno dalle ferie. In ordine Codice Ovvio: è abbastanza a buon punto, ho inserito le foto delle strutture continue. Ho qualche dubbio per i tre testi televisivi che lascerei da parte. Perché non utilizzarli su Libri Nuovi, il nostro giornale che Lei conosce, come annuncio del libro? Ad ogni modo, nel rivedere assieme il materiale del libro, se Lei trovasse che sono necessari, non è un problema inserirli.

Mostra alla S. Fedele: ho preparato il materiale, sono d'accordo per le illustrazioni. Sarà facile organizzare il tutto nel nostro incontro a Milano.

Foglio 122

8 settembre 1971

Gentile Professore,

Le inviamo in allegato il contratto relativo alla pubblicazione della Sua opera Codice Ovvio.

¹⁵⁵ Per il ruolo di Oreste Molina si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013, pp. 11, 16, 31, 50, 55, 62-63, 85, 138.

Voglia cortesemente restituirci la copia, firmata per accettazione nei due punti indicati.

Foglio 123

14 ottobre 1971

Caro Munari,

Le restituisco il materiale che è servito al libro e che l'ufficio tecnico mi ha consegnato oggi. La ringrazio anche a nome di Ponchiroli¹⁵⁶ per la mattinata dedicata ai libri per ragazzi: siamo entusiasti del Suo interesse per questa collana, che certamente si realizzerà nel migliore dei modi.

Foglio 124

21 ottobre 1971

Caro Munari,

ho saputo da Ponchiroli e Fossati, del vostro incontro milanese e desidero ringraziarti per l'interesse e la passione con cui hai avviato la direzione della collana per i ragazzi.

Come ricorderai, ti avevo fatto una proposta economica, appunto come direttore della collana; dimmi se sei d'accordo, in modo da prepararti un piccolo contratto.

Il tuo libro mi pare venuto molto bene, e, da quanto so dalle prime reazioni alla distribuzione appena cominciata, è stato accolto con estremo interesse. Ne sono veramente lieto.

Giulio Einaudi

Foglio 125

25 ottobre 1971

Gentile Professore,

le inviamo in allegato l'assegno circolare numero 66/223327 del Monte dei paschi di Siena di L. 250.000 quale anticipo sul Suo volume *Codice Ovvio*.

Carte di Paolo Fossati

[Segue il progetto editoriale che è conservato nelle carte di Fossati sempre appartenenti al fondo Einaudi].

Foglio 17-18/19-20 [copia con marginali autografi]:

Proposta per un volume sul design italiano contemporaneo a cura di P. Fossati (in sede redazionale) e R. Sambonet (come designer). L'idea nasce da una discussione tra Munari Sambonet e il sottoscritto, e dalla assoluta assenza di una qualsiasi pubblicazione in merito. Si tratta di scegliere con estremo rigore otto o dieci autori, chiedere a ciascuno un oggetto, particolarmente significativo, per le ragioni più diverse, per l'autore; chiedere i disegni dall'idea iniziale alla resa finale; un testo di spiegazione per ognuno, in cui siano chiariti i criteri, le intenzioni e le difficoltà via via intervenute e che hanno ostacolato o semplificato la realizzazione del progetto. Qualora i vari autori non vogliano scrivere, si ricorre al magnetofono e all'intervista. Il tutto preceduto da una prefazione, da affidare a chi si vedrà utilizzabile al momento in cui il materiale sia raccolto. Intenzione: una disamina dall'interno

¹⁵⁶ Per il ruolo di Daniele Ponchiroli si veda BARANELLI-CIAFALONI 2013, pp. 11, 14, 16, 21, 134.

del lavoro dei più significativi designers contemporanei, utile come panorama critico, come introduzione a chi voglia farsi un'idea non commerciale e non banale dei problemi. Mole: sulle 200 pagine (10-13 per ognuno degli invitati più introduzione e eventuali documenti). Curatore: Sambonet è uno dei designers nostri più intelligenti e preparati, si offre come aiuto per la ricerca del materiale per l'allestimento del volume. Personalmente, e in contatto con lui e Munari, ne seguirei l'allestimento, la indicazione di metodo con cui scegliere, interrogare e preparare il taglio da dare. Primo, e che un poco muterà, indice dei designers:

Nizzoli

Albini

Ridolfi

Castiglioni

Munari

Sambonet

Sottsass

Zanuso

Mari

Accanto a costoro si potrebbero collocare pagine, o progetti, di Persico, Rogers e altri la cui importanza teorica è stata fondamentale.

BIBLIOGRAFIA

ACOCELLA 2016

A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi della sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Milano-Macerata 2016.

ALFABETO IN SOGNO 2002

Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta, catalogo della mostra, a cura di C. Parmeggiani, Milano 2002.

ARGAN 1963

G.C. ARGAN, *Forma e formazione*, «Il Messaggero», 10 settembre 1963, p. 3

ARGAN 1965

G.C. ARGAN, *Progetto e destino*, Milano 1965.

ARTE IN ITALIA 1967

Arte in Italia 1915-1935, catalogo della mostra, a cura di C.L. Ragghianti, Firenze 1967.

BARANELLI-CIAFALONI 2013

L. BARANELLI, F. CIAFALONI, *Una stanza all'Einaudi*, a cura di A. Saibene, Macerata 2013.

BARTHES 1966

R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Milano 1966 (edizione originale: *Le degré zéro de l'écriture*, Parigi 1953).

BRUNO MUNARI 1966

Bruno Munari, pieghevole della mostra, New York 1966.

BRUNO MUNARI 1967

Bruno Munari. Opere in serie dal 1958 ad oggi, pieghevole della mostra, Milano 1967.

BRUNO MUNARI 1970a

Bruno Munari. Negativi-positivi 1951-1970, pieghevole della mostra, Milano 1970.

BRUNO MUNARI 1970b

Bruno Munari. Presenza degli antenati, pieghevole della mostra, Milano 1970.

BRUNO MUNARI 1971

Bruno Munari, catalogo della mostra, a cura di P. Fossati, Milano 1971.

BRUNO MUNARI 1979

Bruno Munari, a cura di A.C. Quintavalle, introduzione di G.C. Argan, Milano 1979.

BRUNO MUNARI 2017

Bruno Munari. The Lightness of Art, a cura di P. Antonello, M. Nardelli, M. Zanoletti, Oxford 2017.

BRUNO MUNARI LUIGI VERONESI 2003

Bruno Munari Luigi Veronesi. Tra fantasia e metodo, catalogo della mostra, a cura di O. Berlanda, C. Cirritelli, Milano 2003.

CAMPO URBANO 1969

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CELANT 1971

G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1970*, «DATA», 1, 1971, pp. 35-49.

CELANT 2011

G. CELANT, *Book as Artwork 1960/1972*, New York 2011 (edizione originale: *Book as Artwork 1960/1972*, catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Londra 1972).

CRISPOLTI 1969

E. CRISPOLTI, *Il mito della macchina e altri temi del futurismo*, Trapani 1969.

DE MATTEIS–MAFFEI 1998

L. DE MATTEIS, G. MAFFEI, *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, Torino 1998.

DEL PUPPO 2013

A. DEL PUPPO, *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino 2013.

DORFLES 1976

G. DORFLES, *Arte oggettuale e strutture primarie in Italia*, in G. Dorfles, *Il divenire della critica*, Torino 1976, pp. 134-135 (edizione originale in «L'Oeil», 3, 1968).

ECO 1961

U. ECO, *La forma del disordine*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, Milano 1961, pp. 175-188.

ECO 2002

U. ECO, *La struttura assente*, Milano 2002 (edizione originale: Milano 1968).

FLEXY 1968

Flexy, pieghevole della mostra, Milano 1968.

FOSSATI 1969a

P. FOSSATI, *Giulio Paolini. Ciò che non ha limiti e che per la natura non ammette limitazioni di sorta. 1968, 50 copie firmate e numerate*, «Quindici», 19, 1969, p. 6.

FOSSATI 1969b

P. FOSSATI, *1930/1940. I tempi e gli uomini dell'astrattismo italiano*, «Arti figurative», 22-23-24, 1969, pp. 62-71.

FOSSATI 1971

P. FOSSATI, *L'immagine sospesa. Pittura e sculture astratte in Italia 1934-1940*, Torino 1971.

FOSSATI 1972

P. FOSSATI, *Il design in Italia 1945-1972*, Torino 1972.

FOSSATI 1980

P. FOSSATI, *Il movimento arte concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Torino 1980.

FOSSATI 1999

P. FOSSATI, *Enzo Mari*, in *Enzo Mari, il lavoro al centro*, a cura di A. d'Avossa, F. Picchi, Milano 1999, p. 152.

FOSSATI 2009a

P. FOSSATI, *La grafica della casa editrice Einaudi*, in *PAOLO FOSSATI 2009*, pp. 84-101.

FOSSATI 2009b

P. FOSSATI, *Qualche ipotesi di lavoro per Veronesi*, in *PAOLO FOSSATI 2009*, p. 234.

FOSSATI 2009c

P. FOSSATI, *Carla Lonzi, Autoritratto, Ed. De Donato*, in *PAOLO FOSSATI 2009*, p. 53.

FOSSATI 2010a

P. FOSSATI, *Ipotesi strutturali*, in *FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010*, p. 325.

FOSSATI 2010b

P. FOSSATI, *Roland Barthes alla Stampatori*, in *FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010*, p. 129.

FOSSATI/CONTESSI-PANZERI 2010

P. FOSSATI, *Officina torinese. Scritti giovanili di Paolo Fossati sull'arte nelle cronache de l'Unità 1965-70*, a cura di G. CONTESSI, M. PANZERI, Torino 2010.

IAMURRI 2017

L. IAMURRI, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Macerata 2017.

I COLORI DELLA LUCE 1964

I colori della luce, «Domus», 412, 1964, pp. 47-48.

KEPES 2008

G. KEPES, *Il linguaggio della visione*, prefazioni di S. Giedion, S.I. Hayakawa, Bari 2008 (edizione originale: *Il linguaggio della visione*, Bari 1971).

KLIMA 1998

S.W. KLIMA, *Artists Books. A Critical Survey of the Literature*, New York 1998.

LACORAZZA 1953

V. LACORAZZA, *Le scoperte di Munari*, «Civiltà delle macchine», 2, 1953, pp. 29-31.

LA PERSE 1971

La Perse. Vingt-cinq siècles d'art, d'architecture et de civilisation, «L'Oeil», 199-200, 1971.

LUCIO FONTANA 1970

Lucio Fontana. Concetti spaziali, a cura di P. Fossati, Torino 1970.

MANIFESTI, PROCLAMI, INTERVENTI 1980

Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del futurismo 1909-1944, a cura di L. Caruso, I-V, Firenze 1980.

MENNA 1966

F. MENNA, *Munari o la coincidenza degli opposti*, «La botte e il violino», 3, 1966, pp. 10-18.

MENNA 1967

F. MENNA, *Arte cinetica e visuale*, «L'arte moderna», 114, 1967, pp. 206, 221-222.

MOHOLY-NAGY 1938

L. MOHOLY-NAGY, *The New Vision. Fundamentals of design painting sculpture and architecture*, New York 1938.

MOHOLY-NAGY/S. MOHOLY-NAGY 1969

L. MOHOLY-NAGY, *Experiment in Totality*, a cura di S. MOHOLY-NAGY, Cambridge-Londra 1969 (edizione originale: New York 1950).

MONTI 1967

R. MONTI, *Arte in Italia*, «Critica d'Arte», 91-92, 1967, pp. 3-166.

MOSTRA DI MUNARI 1948

Mostra di Munari, catalogo della mostra, con uno scritto di D. Buzzati, Milano 1948.

MUKAŘOVSKÝ 1971

J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino 1971 (edizione originale: *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praga 1936).

MUMFORD 1961a

L. MUMFORD, *Arte e tecnica*, Milano 1961 (edizione originale: *Art and Technics*, New York 1952).

MUMFORD 1961b

L. MUMFORD, *Tecnica e cultura*, Milano 1961 (edizione originale: *Technics and Civilization*, New York 1934).

MUMFORD 1969

L. MUMFORD, *Il mito della macchina*, Milano 1969 (edizione originale: *The Myth of the Machine*, New York 1967).

MUNARI 1937

B. MUNARI, *Che cosa sono le macchine inutili e perché*, «La Lettura», 7, 1937, pp. 660-665.

MUNARI 1952

B. MUNARI, *I negativi positivi*, «Domus», 273, 1952, pp. 45-47, 68.

MUNARI 1953

Munari. Macchina-Arte n. 1, «Arte concreta», 11, 1953.

MUNARI 1954

B. MUNARI, *Le proiezioni dirette*, «Domus», 291, 1954, pp. 46-47.

MUNARI 1955a

B. MUNARI, *Le Fontane*, «Civiltà delle macchine», 4, 1955, p. 79.

MUNARI 1955b

B. MUNARI, *Un paraluce a 5 lire*, «Stile industria», 5, 1955, p. 41.

MUNARI 1957a

B. MUNARI, *Composizione a luce polarizzata*, «Domus», 334, 1957, copertina.

MUNARI 1957b

B. MUNARI, *Due ricostruzioni di oggetti immaginari*, «Domus», 326, 1957, tavv. fuori testo.

MUNARI 1957c

B. MUNARI, *Le forchette parlanti*, «Domus», 332, 1957, p. 37.

MUNARI 1960

B. MUNARI, *Alla scoperta del quadrato*, «Domus», 368, 1960, pp. 41-44.

MUNARI 1962a

B. MUNARI, *Le strutture continue*, «Domus», 388, 1962, p. 55.

MUNARI 1962b

B. MUNARI, *La progettazione grafica*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1963*, Milano 1962, pp. 21-52.

MUNARI 1966a

B. MUNARI, *Le possibilità espressive formali e cromatiche sperimentate nella stampa delle pellicole cinematografiche*, «Ferrania», 2, 1966, pp. 22-23.

MUNARI 1966b

B. MUNARI, *Libro illeggibile 1966*, Roma 1966.

MUNARI 1968

B. MUNARI, *Centro operativo Sincron Brescia*, manifesto-catalogo della mostra, Brescia 1968.

MUNARI 1970a

B. MUNARI, *Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*, s.l. 1970.

MUNARI 1970b

B. MUNARI, *Guardiamoci negli occhi*, Milano 1970.

MUNARI 1971

B. MUNARI, *Che cos'è un abitacolo*, «Domus», 496, 1971, pp. 33-34.

MUNARI 1975

B. MUNARI, *Arte come mestiere*, Roma-Bari 1975 (edizione originale: Roma-Bari 1966).

MUNARI 2006a

B. MUNARI, *Teoremi sull'arte*, Mantova 2006 (edizione originale: Milano 1961).

MUNARI 2006b

B. MUNARI, *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*, Roma-Bari 2006 (edizione originale: Roma-Bari 1968).

MUNARI 2007a

B. MUNARI, *Good design*, Mantova 2007 (edizione originale: Milano 1963).

MUNARI 2007b

B. MUNARI, *Artista e designer*, Roma-Bari 2007 (edizione originale: Roma-Bari 1971).

MUNARI 2008a

B. MUNARI, *Fotocronache. Dall'isola dei tartufi al qui pro quo*, Mantova 2008 (edizione originale: Milano 1944).

MUNARI 2008b

B. MUNARI, *Il quadrato*, Mantova 2008 (edizione originale: Milano 1960).

MUNARI 2008c

B. MUNARI, *Il cerchio*, Mantova 2008 (edizione originale: Milano 1964).

MUNARI 2019

B. MUNARI, *Alfabetiere. Facciamo assieme un libro da leggere*, Mantova 2019 (edizione originale: Torino 1960).

MUNARI/FOSSATI 1971

B. MUNARI, *Codice Ovvio*, a cura di P. FOSSATI, Torino 1971.

MUNARI/REINFURT–BERTOLOTTI-BAILEY ET ALII 2019

B. MUNARI, *Obvious Code*, a cura di D. REINFURT, F. BERTOLOTTI-BAILEY ET ALII, Amsterdam 2019 (edizione originale: MUNARI/FOSSATI 1971).

NOTIZIE DELLE ARTI 1970

Notizie delle arti, «Le Arti», 7-8, 1970, p. 66.

OMAGGIO A RUBE GOLDBERG 1969

Omaggio a Rube Goldberg, in *Almanacco Letterario Bompiani 1970*, a cura di M. Ravoni, Milano 1969, pp. 110-116.

OTTAVA BIENNALE D'ARTE CONTEMPORANEA 1969

Ottava Biennale d'Arte Contemporanea 1969. Al di là della pittura. Cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore, catalogo della mostra, a cura di G. Dorfles, L. Marucci, F. Menna, Firenze 1969.

PAOLO FOSSATI 2009

Paolo Fossati. La passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento, a cura di G. Contessi, M. Panzeri, Milano 2009.

PAREYSON 1960

L. PAREYSON, *Eстетica. Teoria della formatività*, Bologna 1960 (edizione originale: Bologna 1954).

PELIZZARI 2017

M.A. PELIZZARI, *The Charade of Bruno Munari's Photo-reportage (1944)*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 133-191.

POPPER 1970

F. POPPER, *L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860*, Torino 1970 (edizione originale: *Origins and Development of Kinetic Art*, New York 1968).

RAGGHIANI 1962a

C.L. RAGGHIANI, *Munari e la «fantasia esatta»*, «Comunità», 100, 1962, pp. 92-103.

RAGGHIANI 1962b

C.L. RAGGHIANI, *Fantasia esatta*, «seleArte», 58, 1962, pp. 71-73.

RICOSTRUZIONE TEORICA DI UN ARTISTA 1996

Ricostruzione teorica di un artista. Bruno Munari nelle collezioni Vodoz-Danese, catalogo della mostra, a cura di B. Danese, M. Ferreri et alii, Parigi-Milano 1996.

ROSENBERG 1967

H. ROSENBERG, *L'oggetto ansioso*, Milano 1967 (edizione originale: *The Anxious Object. Art Today and Its Audience*, New York 1964).

RUBINO 2012

G. RUBINO, *Una meccanica a orologeria. Arte Programmata e Nuove Tendenze tra Venezia e Zagabria*, in *Programmare l'arte Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, catalogo della mostra, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo et alii, Milano 2012, pp. 29-38.

RUBINO 2017

G. RUBINO, *Bruno Munari versus Programmed Art: A Contradictory Situation, 1961-1967*, in BRUNO MUNARI 2017, pp. 89-111.

RUBINO 2018

G. RUBINO, *Arte futurista 1910-1934. Coincidenze e collisioni lessicali nei manifesti dei «primitivi di una nuova sensibilità»*, «Studi di Memofonte», 20, 2018, pp. 197-267.

RUSSO 2014

V. RUSSO, *Einaudi Letteratura in Paolo Fossati*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 262-284.

SANTINI 1964

P.C. SANTINI, *Forme di Munari*, «La Biennale di Venezia», 55, 1964, pp. 10-17.

SCHNAPP 2015

J. SCHNAPP, *Il teatrino della pagina*, in *Munari politecnico. "Fare dell'arte con qualunque mezzo"*, giornata di studi (Milano 3 giugno 2014), a cura di M. Sammicheli, G. Rubino, Busto Arsizio 2015, pp. 31-40.

STEVANIN 2017

F. STEVANIN, *Aria*, in *Bruno Munari. Aria, terra*, catalogo della mostra, a cura di G. Bartorelli, Mantova 2017, pp. 93-99.

TAVOLA ROTONDA SU BRUNO MUNARI 1971

Tavola rotonda su Bruno Munari. Tre opinioni di Boriani, Olivieri e Tadini, «NAC», 12, 1971, pp. 7-10.

THE ARTIST AND THE BOOK 1992

The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy, catalogo della mostra, a cura di R. Jentsch, Torino 1992.

THE NON-OBJECTIVE WORLD 1971

The Non-Objective World 1924-1939/La Peinture Non-Objective 1924-1939/Il Mondo della Non-Oggettività 1924-1939, catalogo della mostra, a cura di E. Neumann, Milano 1971.

THE OBJECT TRANSFORMED 1966

The Object Transformed, catalogo della mostra, New York 1966.

TRUCCHI 1966

L. TRUCCHI, *Munari all'Obelisco*, «Momento-sera», 26 maggio 1966 (consultabile online: <http://www.munart.org/doc/bruno-munari-l-trucchi-1966.pdf>)

UN FILM GRANDI FIRME 1938

Un film grandi firme: surrealismo, «Le grandi firme», 368, 1938, p. 7.

VERGINE 1968

L. VERGINE, *Le ceneri calde*, in *Almanacco Letterario Bompiani 1969*, Milano 1968, pp. 163-188.

WHITE 2012

T. WHITE, *From Democratic Multiple to Artist Publishing*, «Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America», 31, 1, 2012, pp. 45-56.

ABSTRACT

Il presente contributo ripercorre il processo redazionale che portò nel 1971 alla stampa del volume di Bruno Munari intitolato *Codice Ovvio*. Pubblicato nella collana Einaudi Letteratura, diretta da Paolo Fossati, la particolarità di *Codice Ovvio* si evince dall'articolazione delle immagini e dei documenti che raccoglie. Il carteggio intercorso tra Munari e Fossati, conservato presso l'Archivio di Stato di Torino, permette di rilevare uno specifico *modus operandi* in tale innovativa operazione editoriale.

Nella prima parte le riproduzioni delle opere e i testi che le accompagnano si dispongono secondo un arco temporale che va dal 1933 al 1971, in cui nel mezzo vi è il *Libro illeggibile* del 1966, mentre nella seconda parte si trova la nota critica di Fossati. Le due parti conferiscono al volume un carattere eterogeneo poiché vengono riuniti insieme un livello concettuale (storico, teorico e documentario) con un livello visuale e tattile, grazie alle immagini e al *Libro illeggibile*.

Codice ovvio apparve nel periodo in cui aveva fortuna critica e di mercato il cosiddetto libro d'artista. Realizzato in stretta collaborazione tra Munari e Fossati, questo volume è un atlante iconografico dell'opera dell'artista milanese e allo stesso tempo supera l'elitarismo del libro d'artista per diventare un prodotto culturale di massa.

This contribution traces the editorial process that led in 1971 to the printing of Bruno Munari's volume entitled *Codice Ovvio*. Published in the Einaudi Letteratura series, directed by Paolo Fossati, the peculiarity of *Codice Ovvio* is evident through the articulation of the images and documents it collects. The correspondence between Munari and Fossati, preserved in the Turin State Archives, allows us to identify a specific *modus operandi* in this innovative publishing operation.

In the first part, the reproductions of artworks and related texts running along a time ranging from 1933 to 1971, in which in the middle we find the 1966 *Libro illeggibile*, while in the second one there is a critical note by Fossati. The two parts give the volume a heterogeneous quality since they are brought together a conceptual level (historical, theoretical and documentary) with a visual and tactile one, thanks to the images and the 1966 *Libro illeggibile*.

Codice ovvio appeared in a period where the so-called artist's book had critical and market success. Produced in close collaboration between Munari and Fossati, this volume is an iconographic atlas of the Milanese artist's artwork and at the same time overcomes the elitism of the artist's book to become a mass cultural product.