

Bruno Munari: comunicare attraverso la grafica

Barbara Messina, Stefano Chiarenza

Abstract

L'articolo analizza il contributo di Bruno Munari alla comunicazione visiva, con particolare attenzione al suo approccio alla grafica e al linguaggio grafico-visivo. L'obiettivo è evidenziare come Munari abbia ridefinito i processi di progettazione visiva, sviluppando un metodo che, superata una visione esclusivamente estetica, integra rigore formale, sintesi espressiva e sperimentazione percettiva grazie a un'indagine "strutturale" sulle modalità di trasmissione del significato mediante le immagini. La metodologia adottata si basa su un'analisi critica delle principali opere grafiche di Munari, integrando riferimenti teorici legati alla semiotica, alla Gestalt e alla pedagogia visiva. Attraverso l'esame di casi studio – dai "libri illeggibili" alla progettazione editoriale, fino alle sperimentazioni grafiche per l'infanzia – si evidenzia il processo con cui Munari costruisce una sintassi visiva autonoma, in cui il segno grafico diventa un sistema di comunicazione autosufficiente. La finalità dello studio è dimostrare come il pensiero grafico di Munari abbia anticipato e influenzato concetti oggi centrali nel design e nella comunicazione visiva. La sua capacità di trasformare l'illustrazione, la tipografia e la grafica editoriale in strumenti di riflessione culturale e cognitiva ne fanno dunque un punto di riferimento per la progettazione contemporanea anche come teorico di una nuova grammatica visiva, capace di superare le convenzioni tradizionali per creare un linguaggio grafico universale, essenziale e immediato.

Parole chiave: cultura visuale, linguaggio grafico-visivo, illustrazione, editoria e pubblicità, libri per l'infanzia

Introduzione

Nell'ambito del panorama artistico della metà del secolo scorso il designer Bruno Munari (1907-1998) rappresenta una delle figure più significative non solo per la poliedricità di interessi [1] ma anche per la rara inventiva e l'assoluta capacità nello sperimentare forme nuove. Pablo Picasso lo definì addirittura un Leonardo da Vinci del Ventesimo secolo, probabilmente affascinato dalla sua inusuale capacità di interpretare l'arte e dalla fantasia con la quale, ricorrendo a tecniche e materiali variegati, approccia a ogni riflessione artistica.

La capacità di guardare il mondo stando sempre un passo avanti, così da travalicare i limiti spazio-temporali e proiettarsi nel futuro, attraversando le correnti artistiche

contemporanee [2] e anticipandone le tendenze, fanno di Munari un vero e proprio "visionario" contemporaneo. Molto è stato scritto sulla sua attività di designer e progettista, nonché sul suo contributo teorico all'educazione alla creatività, perseguibile appunto attraverso l'arte; meno esplorato invece è l'apporto di Munari al campo del disegno, in generale, e del linguaggio grafico-visivo, in particolare [Munari 1991].

Un apporto che però appare fondamentale per comprendere a fondo l'innovatività del suo messaggio culturale, che può diventare quindi punto di partenza per rinnovate riflessioni nell'ambito della rappresentazione e della comunicazione grafica.

Il suo vivo interesse per la coerenza formale tra le parti e il tutto di un oggetto, e la capacità di individuare la struttura che governa le forme, concrete o rappresentate, lo portano a riflettere sull'importanza di osservare la realtà per trarne le regole costitutive – la geometria, le proporzioni, le linee di forza (fig. 1) – che diventano il punto di partenza per l'elaborazione di oggetti o immagini in grado di comunicare in modo chiaro i significati di cui sono portatrici, al di là dell'apparente giocosità del prodotto [Munari 1997]. Anche le riflessioni sul *lettering* e sulla composizione della forma, veri e propri *divertissement* di intelletto, con sperimentazioni spesso rivolte ai bambini e al loro gioco, definito da lui stesso "attività serissima", mettono in luce le potenzialità della visualizzazione e del rapporto tra significante e significato proprio del linguaggio visivo. E si può dire che in ogni parte dell'opera dell'indiscusso genio milanese sia possibile rinvenire i segni di una innovazione nel campo dell'espressione grafico-visiva. Partendo dunque da tali considerazioni e soffermandosi sulla sua produzione – soprattutto quella rivolta al mondo della grafica e dell'editoria – il contributo ripercorre i processi alla base della strutturazione dell'immagine che sostanziano la progettazione del messaggio visuale, rendendolo efficace e portatore di informazioni che travalicano la semplice apparenza [Franchi 2024] (fig. 2).

Grafica e comunicazione visiva

Analizzando il ruolo di Munari nel campo della cultura visuale, appare innanzitutto chiaro che la sua grafica, lungi dall'essere un elemento accessorio rispetto alle arti visive, si configura come un luogo privilegiato di sperimentazione lucida e coerente per l'elaborazione di una grammatica della percezione che miri all'essenzialità del messaggio. Un linguaggio grafico, dunque, basato su un sistema rigoroso di norme e di segni – ognuno dotato di una propria forma, di una propria dimensione, di una propria texture, di un proprio colore – in grado di esplicitare una sintassi visiva finalizzata alla massima immediatezza comunicativa. La sua riflessione procede per riduzione e sintesi. Ogni elemento della composizione risponde a una logica funzionale, senza concessioni all'arbitrario. La semplicità, tuttavia, lungi dall'essere un principio di spoliatura, è per Munari la condizione stessa dell'efficacia comunicativa, il risultato di un processo di affinamento continuo [3]. Nelle sue creazioni grafiche, l'uso consapevole della struttura e l'equilibrio tra esigenza

Fig. 1. In alto a sinistra: Bruno Munari, disegno di un albero con individuazione della struttura geometrica (foto degli autori).

Fig. 2. In alto a destra: copertine della rivista "Domus" progettate da Bruno Munari. <<https://www.tribune.com/arte-visive/2022/10/munari-mostra-copertine-milano/>> (consultato il 2 febbraio 2025).

Fig. 3. In basso: Bruno Munari, "Libro illeggibile bianco e rosso" [Munari 1953] <<https://www.anca-aste.it/it/asta-1377/libro-illeggibile.asp>> (consultato il 2 febbraio 2025).



formale ed efficacia semiotica, si radica in una concezione dell'immaginazione come punto chiave, non come mera divagazione. Questa concezione, espressa con chiarezza in *Arte come mestiere* [Munari 1997] e *Design e comunicazione visiva* [Munari 1991], non nasce da un atteggiamento di austerità formale ma, si potrebbe dire, da un'esigenza strutturale, che pone l'incisività del segno come principio fondante del linguaggio visivo.

Emblematica di questa impostazione è l'esperienza realizzata nella serie dei "libri illeggibili" (fig. 3), i primi di un nuovo linguaggio di genere [Zaffarano 2015], realizzati tra la fine degli anni '40 e gli inizi degli anni '50, e che rappresentano una sorta di esplorazione del codice grafico portata alle sue conseguenze estreme. Il testo è abolito e la narrazione si costruisce esclusivamente attraverso segni grafici, affinché la lettura avvenga per via intuitiva, mediata dal solo atto del vedere.

Come è stato attentamente osservato da Zaffarano, in questi libri «Munari crea delle regole compositive che si concretizzano attraverso la forma delle pagine e il taglio della carta, ma queste regole non generano un'opera finita, spetta al lettore costruire la propria sequenza, il proprio componimento. Grazie all'espedito delle pagine sagomate non vi è un unico modo di procedere nella lettura, sfogliando le pagine al contrario è possibile determinare l'apparizione di improvvise zone di colore. L'opera non va quindi letta sequenzialmente nel senso tradizionale della lettura, come un normale libro, ma va usata interagendo in libertà con la sua struttura formale, scoprendo di volta in volta le possibilità offerte» [Zaffarano 2015]. Il rapporto tra il lettore e l'opera diventa essenziale in quanto il fruitore non è più un decodificatore passivo, ma un attore attivo nella costruzione della narrazione.

Esempio significativo è *Libro illeggibile N.Y. I* [Munari 1967], conservato al MoMA di New York, in cui pagine di cartoncino, carta oleata, carta trasparente o colorata e spago si sovrappongono creando un gioco di stratificazioni visive che suggeriscono un percorso di lettura alternativo, la cui sequenza non è dettata dalle parole ma dalla percezione dei rapporti tra le forme (fig. 4). Non si tratta di una provocazione fine a sé stessa, ma della dimostrazione che la comunicazione visiva può prescindere dal linguaggio verbale, rivelandosi autosufficiente grazie alla capacità dell'immaginazione di costruire significati a partire da stimoli percettivi [Cantelli 2018].

In questa prospettiva, come rileva Zanoletti [Zanoletti 2020], la grafica non è mai, per Munari, una questione puramente estetica. Essa si colloca in una dimensione più ampia, in cui logica e fantasia cooperano per generare costrutti di senso.

Fig. 4. In alto: Bruno Munari, "Libro illeggibile N.Y. I", 1967 [Maffei 2002, p. 123].

Fig. 5. In basso a sinistra: Bruno Munari, "Pubblicità a scoppio", 1931. <<https://www.munart.org/index.php?p=6>> (consultato il 2 febbraio 2025).

Fig. 6. In basso a destra: Bruno Munari, "Negativo-positivo", 1953. <<https://www.anca-aste.it/lasta-1617/negativo-positivo-.asp>> (consultato il 2 febbraio 2025).



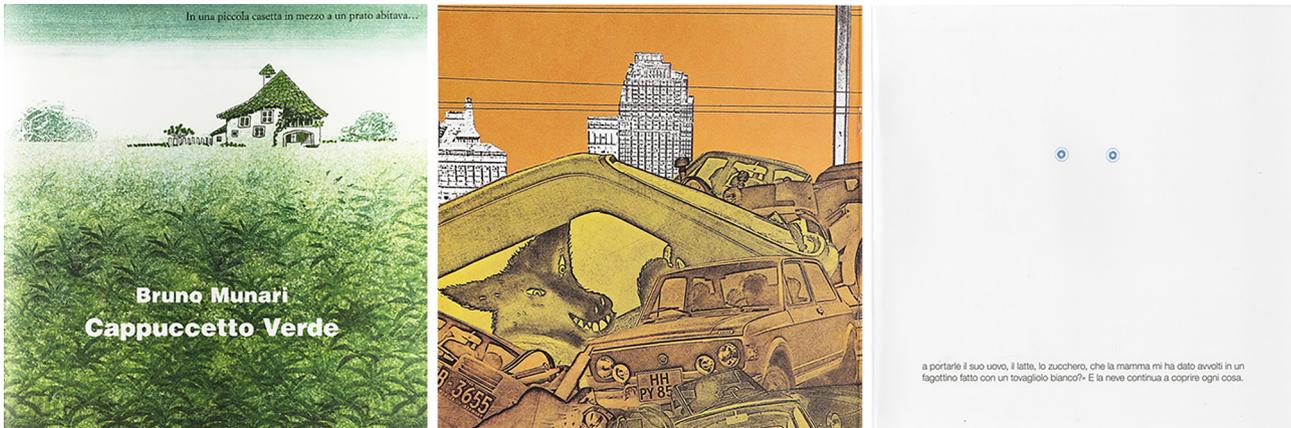


Fig. 7. Bruno Munari, immagini dei racconti "Cappuccetto Verde" [Munari 1972b], "Cappuccetto Giallo" [Munari 1972a] e "Cappuccetto Bianco" [Munari 1981] (foto degli autori).

Non appare allora improprio identificare in diverse delle sue invenzioni grafiche un'anticipazione empirica di alcuni concetti che verranno sviluppati nei decenni successivi in campo semiotico. La costruzione di un processo cognitivo attraverso la sola esperienza visiva e tattile, ad esempio, opera uno spostamento strutturale. La sintassi alfabetica è soppiantata cioè da una sintassi visiva. Di conseguenza, la semantica è affidata alla percezione del lettore, che deve interpretare il messaggio attraverso il confronto tra le variazioni cromatiche, le texture, le forme.

Non trattandosi però di codici condivisi secondo i presupposti della teorizzazione semiotica [Eco 1975], i segni munariani, privi di corrispondenze fisse tra segno e significato, devono essere intesi come sperimentazioni autonome sulla codifica di un linguaggio visuale.

L'analisi semiotica del suo lavoro evidenzia, inoltre, una serie di espedienti grafici tipici che si articolano in diversi livelli di sovversione percettiva e concettuale. Tra questi rientrano, ad esempio, il capovolgimento e l'inversione, che Munari impiega sia in senso visivo sia come strumento di rielaborazione intellettuale. Significativo è il bozzetto per l'*Almanacco dell'Italia veloce* (1931), legato all'estetica futurista, in cui l'ordine di lettura della scritta *Pubblicità a scoppio* viene sovvertito quasi a voler destabilizzare l'osservatore (fig. 5). Analogo principio lo si ritrova anche in alcuni suoi lavori successivi, tra cui i "Negativi-Positivi" realizzati in diverse varianti tra gli anni '40 e '60 (fig. 6). Qui Munari

gioca sulla percezione ambigua di figura e sfondo, che si alternano in base alla combinazione formale e cromatica, rendendo impossibile una distinzione univoca tra i due ruoli visivi [Munari 1989].

Un'altra forma di capovolgimento riguarda il piano narrativo, come nelle storie da lui scritte e illustrate di *Cappuccetto Verde* [Munari 1972b], *Cappuccetto Giallo* [Munari 1972a] e *Cappuccetto Bianco* [Munari 1981], in cui la fiaba tradizionale viene reinterpretata attraverso l'assonanza storia-colore. Il monocromatismo delle illustrazioni – fino alla sua totale assenza nel caso di *Cappuccetto Bianco* – offre chiavi di lettura, visive e narrative insieme, alternative e non convenzionali per un racconto universale (fig. 7).

Anche nella tipografia, Munari introduce un processo di decostruzione e riorganizzazione visiva del linguaggio. Nei collage tipografici, dal bozzetto per il libro *Le Macchine di Munari* [Munari 1942] a *L'alfabetiere* [Munari 1960], la disposizione irregolare delle lettere, organizzate secondo assi principali o seguendo il grafema della lettera stessa in una distribuzione "a pioggia", richiama il principio della poesia visiva: il testo non è solo da leggere – del resto ne *L'alfabetiere* il testo privo di senso letterario è funzionale solo a giocare con i suoni delle lettere –, ma da osservare e interpretare come immagine (fig. 8). La varietà di caratteri tipografici e la loro disposizione conferisce alle pagine un dinamismo che rimanda direttamente alle sperimentazioni futuriste: è il caso, ad esempio, delle illustrazioni

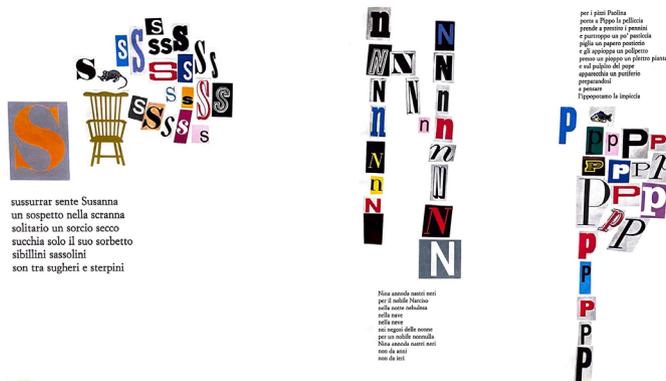


Fig. 8. A sinistra: Bruno Munari, immagini da “L’alfabetiere” [Munari 1960] (foto degli autori).



Fig. 9. A destra: Bruno Munari, “Campari”, 1965. MoMA Museum. <<https://www.moma.org/collection/works/6373>> (consultato il 2 febbraio 2025).

nell’articolo *Tipografia*, scritto da Munari per la rivista *La Lettura* [Munari 1937] [4], o nei manifesti *Campari* (fig. 9). Come egli stesso scrisse: «Farsi capire dal pubblico [...] nel campo delle immagini, vuol dire usare immagini oggettive, da tutti riconosciute come portatrici di certi messaggi, e combinarle in modo che portino altri messaggi prima sconosciuti» [Munari 1977, p. 104].

Proprio questa idea di generare costrutti di senso inediti lo conduce a un approccio che si potrebbe definire topologico, in quanto basato sull’alterazione percettiva e strutturale degli oggetti visivi. In altre parole, più che concentrarsi sulla forma in sé, egli esplora le relazioni tra gli elementi nel campo visivo, mettendo in primo piano la struttura e la percezione. Le immagini diventano dunque strumenti di trasformazione e flessibilità, soggette a variazioni di posizione, accostamenti inediti, sovrapposizioni e dinamiche tra pieni e vuoti. Questo modo di procedere, che per certi versi richiama i principi della teoria della *Gestalt*, enfatizza l’importanza delle relazioni percettive più che degli elementi isolati, portando a un’idea di composizione visiva che si sviluppa per successive connessioni e interazioni. Ne è un esempio *l’ABC con fantasia* (fig. 10), un gioco educativo progettato e commercializzato da Munari nel 1960 che propone piccole forme componibili – rettangoli di diverse dimensioni, semicerchi o porzioni di corone circolari – che opportunamente disposte permettono di creare le lettere dell’alfabeto, ma anche molte altre immagini.

Anche l’uso del contrasto cromatico assume in Munari una valenza strutturale che sovrasta quella estetica seppur presente. I contrasti tra il rosso e il nero, il bianco e il nero, il blu e il bianco non sono solo scelte di contrapposizione visiva, ma veri e propri dispositivi per articolare lo spazio grafico, per scandire ritmi e traiettorie di lettura. Questa logica è ben visibile nei già citati “libri illeggibili”, dove la relazione tra i colori diventa una chiave interpretativa per l’intero oggetto, che si sottrae a una lettura univoca e si apre a un’esperienza percettiva soggettiva. Un interesse, quello per il contrasto cromatico, ancora di chiara derivazione futurista, movimento con cui Munari ha condiviso la tensione sperimentale e la volontà di esplorare la percezione visiva anche attraverso la dinamica del colore. Sempre in senso topologico può essere letta anche la stratificazione e l’interazione tra livelli spaziali. Nelle copertine per Einaudi, come quelle del *Diario di Anna Frank* [Frank 1954] o di *Se questo è un uomo* di Primo Levi [Levi 1958], l’uso della sovrapposizione di piani e della mescolanza cromatica crea un effetto di simultaneità percettiva. L’osservatore non si trova di fronte a una struttura statica, ma a un sistema visivo in cui più livelli di informazione coesistono e si intersecano, generando un’esperienza che si forma nell’interazione tra le parti. Il colore, in questo senso, diventa una cerniera tra i livelli, uno strumento che non si limita a dare forma, ma che mette in relazione gli elementi, costruendo significati attraverso il loro intreccio (fig. 11).

Fig. 10. In alto: Bruno Munari, "ABC con fantasia", 1960. MoMA Museum. <<https://www.moma.org/collection/works/147958>> (consultato il 2 febbraio 2025).

Fig. 11. In basso: Bruno Munari, copertine Einaudi del "Diario di Anna Frank" [Frank 1954] e di "Se questo è un uomo" di Primo Levi [Levi 1958]. <<https://www.tribune.com/arti-visive/2022/10/munari-mostra-copertine-milano/>> (consultato il 2 febbraio 2025).



A questa logica si lega anche l'interesse per il confine tra segno e supporto, una questione che si riassume ancora all'ambiguità tra figura e sfondo. In molte delle sue ricerche, il supporto non è un elemento neutro, ma diventa parte attiva dell'immagine, contribuendo a costruire il significato dell'opera. Idea strettamente correlata alle teorie della semiotica plastica, come quelle sviluppate da Greimas e Bertin [5], in cui il significato visivo non è dato solo dai segni, ma anche dalle relazioni tra gli spazi che li contengono. Munari sperimenta questa ambiguità sia nella grafica che nelle sue opere tridimensionali, dove la luce e l'ombra vengono usate come elementi progettuali capaci di ridefinire continuamente i confini tra immagine e materia.

Tutti questi aspetti – il contrasto cromatico come struttura percettiva, la trasparenza come livello di lettura simultaneo, la fluidità tra segno e supporto – non agiscono separatamente, ma si intrecciano costantemente, dando vita a un sistema in cui le immagini non sono mai statiche, ma vivono nel gioco delle relazioni. Ed è proprio questa logica a rendere il lavoro di Munari interpretabile in chiave topologica: il senso non è mai assoluto, ma si genera nel movimento tra le forme, nei passaggi di stato, nelle trasformazioni dello spazio visivo.

Grafica e illustrazioni per l'infanzia

La centralità dell'immagine, come tramite visuale di un messaggio, esplicita tutta la propria efficacia nelle illustrazioni che Munari realizza nei libri dedicati ai bambini [Maffei 2002].

La capacità di combinare in essi chiarezza, creatività e innovazione sintetizza in maniera esemplare l'assoluta consapevolezza che Munari ha riguardo al potere della comunicazione visiva, specie quando applicata al campo della narrazione e dell'apprendimento che connotano, in particolare, la letteratura per l'infanzia.

Le prime illustrazioni di Munari a essa riconducibili risalgono alla fine degli anni Venti, quando, per guadagnare da vivere, firma vignette per diverse riviste – tra cui il *Corriere dei Piccoli*. Nel 1929 collabora poi con lo scrittore Giuseppe Romeo Toscano, di cui illustra *L'Aquilotto implume* [Toscano 1929], un romanzo dedicato ai ragazzi con l'obiettivo di avvicinarli ai dettami del partito fascista. I suoi esordi nel campo della grafica editoriale lo vedono quindi impegnato in progetti rivolti a un pubblico di giovani lettori. Negli anni a seguire la sua produzione sembra però allontanarsi da tale settore, per concentrarsi su un ambito più propriamente artistico. Sono gli anni in cui porta avanti ricerche che traducono in

immagini i principi teorici del Futurismo e in cui emerge con forza la sua capacità analitica nel leggere al di là della forma e del suo significato più immediato, nel guardare la realtà reinterpretandola con ironia e sagacia, nello sperimentare tecniche grafiche e materiali innovativi [6]. Il ricorso per esempio alla litografia, alla zincografia, al collage, ai fotomontaggi, l'idea di combinare testo e immagine, l'uso di materiali inusuali, quali carte trasparenti, tessuti, spirali metalliche, elementi plastici o polimerici, generano, in breve tempo, prodotti editoriali caratterizzati da «un'impaginazione ricca di interventi grafici arditi», come ebbe già a dire il giornalista e scrittore Aristide Marino Gianella commentando, alcuni anni prima, le illustrazioni di un tecnico «disegnatore meccanico innamorato della sua tecnica [...] [con] manifestazioni simpaticamente personali, [...] [e] una limpida sensibilità umoristica» [Gianella 1927, p. 12].

Sempre a partire da questi anni, e per tutto il periodo compreso tra le due guerre, si occupa inoltre di arredamento, di scenografia, di grafica editoriale [7], di arte e scultura in modo assolutamente non convenzionale – si pensi alle sperimentazioni tridimensionali delle *Macchine inutili* o alle *Tavole tattili*, o ancora agli strani congegni descritti e illustrati nel suo *Le macchine di Munari* [Munari 1942] (fig. 12). Un'apparente divagazione, dunque, rispetto al tema dell'illustrazione dedicata all'infanzia, ma in realtà un modo per sperimentare “a tutto tondo” materiali e metodi per conformare e comunicare realtà non sempre immediatamente percepibili. Il ritorno a questo genere è legato alla nascita del figlio Alberto, grazie al quale riesce a comprendere a fondo le esigenze dei bambini, la loro natura, il loro approccio alla conoscenza del mondo esterno legata alle diverse fasi cognitive del processo di crescita [8]. In breve tempo Munari si accorge che «c'era tutta una zona inesplorata, nella quale ci sarebbe stato bene un libro anche per bambini che non sanno leggere – come i *Prelibri* che poi ho fatto: vedevo i tipici libri per l'infanzia, tutto testo, con poche illustrazioni al tratto, perché costava meno [...] Invece, con tutte le possibilità che offre l'industria tipografica – pieghe, carte, tagli, fori, fustellature – c'erano tanti altri modi di comunicare. Ecco, il libro è fatto anche di comunicazione visiva, di comunicazione attraverso i sensi, oltre che con la parola e con la vista» [Meneguzzo 1993, p. 10].

Fermamente deciso nel proporre una forma più democratica e semplice con cui trasmettere il significato sotteso al messaggio contenuto nelle parole [9], e con l'obiettivo di educare i bimbi alla lettura, all'arte e alla creatività, Munari supera i modelli tradizionali colti, rivoluzionando il design dell'editoria

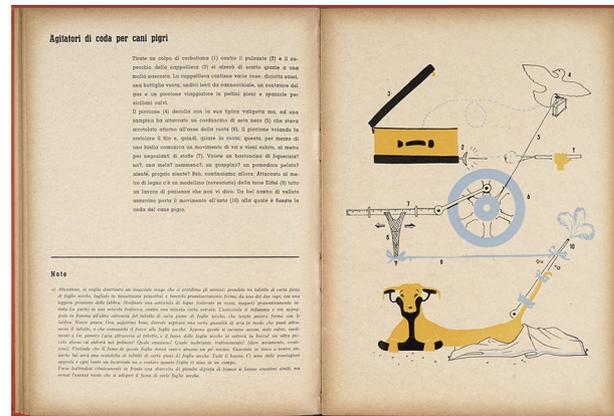


Fig. 12. Bruno Munari, “Le macchine di Munari” [Munari 1942]. Descrizione e illustrazione di “Agitatori di coda per cani pigri”. <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0032/munari-bruno-le-macchine-di-munari-.asp>> (consultato il 2 febbraio 2025).

per l'infanzia. La forza dell'approccio munariano alla narrazione visiva, didascalico, leggero e accattivante, «riposa non sul frivolo [...] ma sul togliere peso a motivi, tecniche, formule, idee artistiche pensate per un'élite e articolate secondo categorizzazioni critico-accademiche» [Antonello 2021, p. 308]. L'uso sapiente di layout, segni, caratteri tipografici, trasparenze, inserti apribili, fori – o altri elementi inattesi che “attraversano” le pagine del libro rivelando contenuti nascosti – fanno sì che i suoi libri, istruttivi e divertenti allo stesso tempo, diventino in breve tempo vere e proprie opere d'arte alla portata dei più piccoli. Così, dopo le esperienze del 1940 che lo avevano portato a produrre libri da ritagliare, montare, comporre, tra cui *Mondo, acqua, aria, terra* [Munari 1940c], *Il teatro dei bambini* [Munari 1940a], *I negozi* [Munari 1940b] (collana composta dai sette volumi: *Cappelli*; *Pasticceria*; *Antica farmacia*; *Orologiaio*; *Sali Tabacchi*; *Salumeria*; *Musica*), vengono dati alle stampe nel 1945 *Mai contenti* [Munari 1945e], *L'uomo del camion* [Munari 1945d], *Toc toc. Chi è? Apri la porta* [Munari 1945g], *Il prestigiatore verde* [Munari 1945b], *Storie di tre uccellini* [Munari 1945f], *Il venditore di animali* [Munari 1945c], *Gigi cerca il suo berretto* [Munari 1945a] – ai quali negli anni ne seguiranno molti altri della stessa serie – pensati come contenitori da aprire per scoprire le sorprese in essi nascoste (fig. 13), in un gioco “centripeto” che si moltiplica in sé stesso, proiettando l'osservatore



Fig. 13. Bruno Munari, "Il venditore di animali" [Munari 1945c]. Sequenza di alcune pagine interne. <<https://www.gonnelli.it/it/asta-0032/munari-bruno-la-collana-completa-de-i-libri-asp>> (consultato il 2 febbraio 2025).

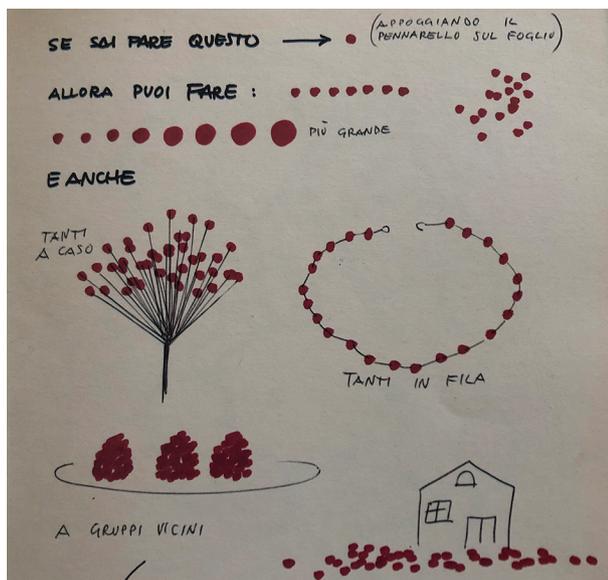
verso l'interno [10]. Si tratta, in un certo di senso, di opere interattive che suscitano curiosità, stupore e attesa, che propongono una lettura "aperta" di cui il bambino è il vero protagonista [11], guidando in prima persona lo sviluppo della narrazione che a ogni pagina segue percorsi mai scontati, spesso surreali seppure nella propria semplicità.

L'illustrazione così come concepita da Munari diventa, dunque, per l'editoria rivolta ai bambini, un'opportunità per raccontare, descrivere, svelare il significato insito nel messaggio ma, al tempo stesso, per sperimentare, analizzare, guardare la realtà con uno "sguardo divergente" [12]. Il racconto, fortemente sostanziato dalle immagini, si sviluppa infatti attraverso un codice visivo, più che verbale, in una narrazione talvolta "afona" che ruota sostanzialmente intorno ai due elementi segnici fondanti, alla base tanto della creazione grafica che testuale: il punto e la linea (fig. 14). Segni che, opportunamente trattati secondo un approccio proprio della semiologia grafica, variano di forma, dimensione, colore, orientamento per assumere di volta in volta significati diversi. Il "Segno" diventa addirittura il protagonista del libro *Prima del disegno* [Munari 1996], in cui Munari racconta le avventure di questo personaggio dalle molte identità, che stando fermo o muovendosi può trasformarsi in tante cose, rappresentate da elementi puntali, lineari o areali [13].

La struttura compositiva dei racconti illustrati di Bruno Munari, il cui obiettivo resta la semplicità e la chiarezza del messaggio da trasmettere ai piccoli lettori, viene però spesso messa di fronte ad ambiguità logico-concettuali che, con l'ironia tipica dell'artista, aprono la strada a interpretazioni multiple, aiutando il bambino a ragionare in modo non convenzionale e a sviluppare la propria creatività. Nascono così giochi percettivi, che mostrano al lettore come un segno possa in realtà essere portatore di un significato differente da quanto immaginato soffermandosi solo sulla semplice apparenza iniziale, o giochi di parole, a cui associare diversi sensi semplicemente trasformando o spostando un segno all'interno della composizione. Emblematica, a tale riguardo, la collaborazione con Gianni Rodari, di cui illustra molti libri e che, come Munari, conosce molto bene le regole della comunicazione – linguistica in questo caso – e il processo che origina un'idea (significato) associata a un segno (significante). L'approccio giocoso alla scrittura di Rodari fa leva sulla «interpretazione metaforica della realtà e l'interpretazione letterale della metafora; lo scambio di una lettera con un'altra in una parola che, mutando, produce una realtà paradossale; l'uso delle convenzioni per mostrare l'assurdità, l'inutilità e la produttività fantastica

Fig. 14. In alto: Bruno Munari, attività grafiche per bambini prodotte con l'uso di punti e linee. <<https://www.succodarte.com/noi-si-che-parliamo-di-bambini-con-bruno-munari/>> (consultato il 2 febbraio 2025).

Fig. 15. In basso: Bruno Munari, "Il merlo ha perso il becco" [Munari 1987]. <<https://www.anca-aste.it/asta-0917/il-gioco-dei-quattro-cantoni-illustrazioni-di-asp>> (consultato il 2 febbraio 2025).



dell'infrazione a esse; lo scontro tra elementi appartenenti a mondi differenti, a ordini logici solo apparentemente inconciliabili (fantasia e matematica, umorismo e semiotica); il sillogismo impiegato a fini umoristici, per mostrare una certa "assurdità razionale" della logica, la differenza fra la logica del linguaggio e il buon senso quotidiano (in chiave comica). In sintesi, Rodari opera smontando tutto ciò su cui il suo sguardo si posa e Munari lo segue in modo spesso analogo nei meccanismi generativi» [Franco 2007] ma con riferimento ai codici visuali (fig. 15). D'altra parte lo stesso Munari sottolinea la valenza interpretativa plurima dei segni alla base della comunicazione – viva in questo caso – in uno suo scritto intitolato *Un linguaggio di simboli e di segni?* in cui osserva che è possibile «usare i simboli come si usano le parole nelle poesie: parole che hanno più di un significato e che secondo come e dove sono messe cambiano espressione [...]». Il discorso dovrebbe essere molto chiaro, in certi punti troppo chiaro, in altri addirittura ermetico come nella poesia» [Munari 1997, pp. 76, 77]. I libri per l'infanzia sono, dunque, mondi da esplorare: basta aprire la "porta" e lasciarsi guidare da parole, grafemi e segni che raccontano una storia tutta da scoprire. Qui però, forse ancora di più che in altri prodotti editoriali, gli accorgimenti tipografici «non devono avere il sopravvento, anzi non devono farsi notare. Essi servono soltanto ad accompagnare l'occhio attraverso le pagine, a creare una specie di strada immaginaria, come la linea dell'equatore, che c'è ma non si vede» [Munari 1937].

E se in alcuni casi – soprattutto nei libri di cui Munari è solo illustratore – il disegno rafforza l'immagine mentale del testo, al quale si affianca discretamente seguendone la struttura narrativa e collocandosi negli spazi della pagina rimasti liberi per non distrarre il lettore, in altri casi – quando Munari è scrittore oltre che illustratore e progetta quindi l'intero layout del libro – testo e scrittura non sono sempre direttamente dipendenti e visivamente connessi, ma restano comunque semanticamente interrelati [Franco 2007].

Conclusioni

L'opera di Bruno Munari si impone, dunque, nel panorama della cultura visiva del Ventesimo secolo con una forza innovativa che sfugge a ogni inquadramento univoco. Il carattere proteiforme della sua ricerca, la poliedricità del pensiero e l'ecletticità della sua opera, la capacità di attraversare con rigore e inventiva ambiti che spaziano dal

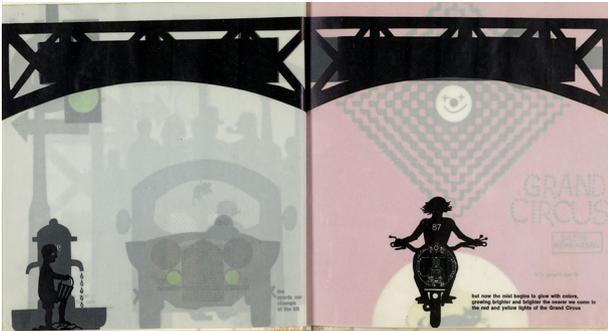


Fig. 16. Bruno Munari, "The Circus in the Mist", versione inglese di "Nella nebbia di Milano" [Munari 1968]. Giochi di trasparenze simulano gli effetti della nebbia in città. <<https://www.anca-aste.it/asta-0917/ii-gioco-dei-quattro-cantoni-illustrazioni-di-.asp>> (consultato il 2 febbraio 2025).

design alla pedagogia, dalla sperimentazione artistica alla comunicazione visiva, testimoniano un'intelligenza operativa e speculativa che non si esaurisce nell'adesione a un codice espressivo, ma si fonda su una riflessione strutturale sull'immagine fortemente permeata da considerazioni di natura percettiva e, al tempo stesso, semantica.

Note

[1] A proposito della sua poliedricità artistica Munari afferma: «Mi si chiede come sia possibile conciliare il mestiere di graphic designer con quello di industrial designer e questo con quello di illustratore e quello di illustratore con quello di pittore e poi, in definitiva, con quello di autore. È una domanda che mi pare sempre posta male. Un gatto ha le unghie, ha il pelo, ha le zampe agili e la coda flessuosa: tutti elementi che fanno parte di lui e che lo definiscono. La personalità di qualunque artista dovrebbe essere così, curiosa e variegata, complessa, capace di intervenire su ogni singola operazione con un rapporto pieno e aderente al momento». In [Rauch 1988, p. 83]. Per un approfondimento sulla produzione di Munari si veda <<https://www.munart.org>> (consultato il 14 febbraio 2025).

[2] In particolare, Munari si avvicina fin da giovanissimo al movimento futurista, di cui fa propri i principi fondanti che interpreta però con grande ironia e personalità, spesso anche destrutturandoli.

[3] In *Fantasia* [Munari 1977], nell'analisi del rapporto tra invenzione, regola e libertà, emerge chiaramente come la creatività visiva stimolata dalla grafica sia un processo di sintesi e non di accumulo.

[4] Queste le considerazioni di Munari: «Essendo la scrittura una delle più grandi scoperte dell'uomo, la tipografia intesa come arte della scrittura viene ad assumere un importantissimo ufficio nella educazione

Alla base del prodotto grafico deve esserci infatti, secondo Munari, una ricerca visiva che tenga conto delle caratteristiche "psicologiche" del prodotto, dell'utente e delle reciproche relazioni, individuando quindi l'immagine più coerente, ovvero più efficace nel trasmettere un messaggio, anche in relazione al "tempo di lettura" [14] e di rielaborazione del pensiero. Così, ad esempio, Munari si sofferma sui criteri percettivi con cui calibrare le forme dei caratteri tipografici e gli spazi tra esse [15], o ancora sull'importanza dello spazio bianco, all'interno delle pagine, che diventa momento di pausa, di riflessione [16]. Parallelamente, occorre possedere le regole strutturali che guidano la "narrazione" del prodotto. Il racconto grafico viene dunque organizzato secondo schemi e costrutti che fanno riferimento a un linguaggio fatto di codici visivi e regole compositive – alle quali eventualmente derogare con consapevolezza – in grado di guidare il formarsi e il trasformarsi di immagini mentali (fig. 16).

Un linguaggio, dunque – proprio come quello gestuale sul quale pure Munari si sofferma nel suo *Dizionario dei Gesti* [Munari 1994] – sostanziato da una grammatica visuale che rimanda a modalità di comunicazione non verbale di assoluta forza ed efficacia espressiva, con cui diventa possibile rappresentare anche l'invisibile, il significato oltre la forma.

del gusto, grazie alla sua enorme diffusione [...]. Se tutti questi biglietti risponderanno a una certa estetica particolare, anche il pubblico [...] si abituerà alle proporzioni, al ritmo, all'armonia [...]. Nell'arte grafica [...] l'armonia è la condizione indispensabile per ottenere buoni risultati: a cominciare dal carattere in sé, che deve essere perfettamente equilibrato [...]. Le lettere devono poi essere proporzionate tra loro, devono avere affinità grafiche e devono presentare all'occhio una macchia d'insieme uniforme, di modo che, anche scrivendo una parola formata da lettere che tra loro non armonizzano, il complesso risulti sempre omogeneo. Vengono poi i problemi d'impaginazione, cioè della distribuzione di queste righe di parole ben equilibrate (formate a loro volta da caratteri ben equilibrati) in un foglio, calcolando [...] lo spazio lasciato libero dalle parole [...]. Nella compilazione di un opuscolo bisogna tener conto della curva che fa una pagina aprendosi e cioè della legatura, quindi, per rendere più agevole la lettura, occorre che il testo sia un po' staccato dalla piega e che armonizzi con la pagina di fronte come se le due pagine fossero una sola. Queste, a loro volta, saranno collegate con le altre mediante un filo conduttore» [Munari 1937].

[5] Diversi studi si concentrano, negli anni Sessanta, sulla semiologia applicata al campo della comunicazione linguistica prima, visiva poi. Tra questi, la *Sémantique structurale* di Algirdas Julien Greimas, che indaga sulla semiotica delle forme e sulle molteplici maniere di interpretarle come

istanze (orizzontali) e livelli (verticali) della significazione [Greimas 1966], e la *Sémiologie Graphique* di Jaques Bertin, che codifica una teoria per la visualizzazione di dati e informazioni rappresentati con punti e linee, mediante l'uso delle cosiddette variabili visuali (posizione, dimensione, forma, orientamento, colore, valore e grana) e dei relativi trattamenti grafici a cui conseguono variazioni di significato [Bertin 1967].

[6] L'attenzione alle innovazioni tecniche e materiche costituisce un *fil rouge* nella produzione di Bruno Munari. A inizio anni Cinquanta, ad esempio, sarà tra i primi a sperimentare la xerigrafia, ossia a utilizzare le macchine fotocopiatrici (Xerox) per scopi creativi, giocando con la deformazione delle immagini generata dal movimento durante la scansione. O ancora a riproporre in Italia la tecnica del *light painting* – introdotta in campo artistico nel 1935 da Man Ray e resa famosa da Pablo Picasso negli anni '40 – con cui la luce, utilizzata come strumento grafico, descrive nello spazio linee invisibili che diventano tracce visibili nelle immagini opportunamente catturate da camere fotografiche.

[7] Dal 1939 al 1945 lavora come grafico per la Mondadori, per la Bompiani, per il gruppo Montecatini, curando ad esempio la direzione artistica della rivista *Domus* (per la quale scriverà anche diversi articoli), o di altri giornali tra cui *Grazia* e *Tempo*. Anche questa esperienza evidenzia il ruolo chiave della grafica rispetto al testo, che si colloca quasi come nota scritta a supporto delle immagini. I disegni, le fotografie, i diagrammi, i fotomontaggi – opportunamente trattati con retini, texture, colori – sono dunque i veri protagonisti della scena [Colizzi 2012].

[8] L'idea di ripensare alla struttura tradizionale dei libri, creando dei prodotti innovativi a uso dei bambini, nasce quando, volendo regalare un libro al figlio Alberto per i suoi 5 anni, si rende conto che gli editori all'epoca stampavano volumi conformi alle aspettative e agli standard dei soli adulti, considerati unici fruitori di questi.

[9] In tal senso Munari si muove nel solco già tracciato da Marinetti che, nel 1913, aveva proclamato: «lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee minerve e apollini [...]». Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina [...]. Con questa rivoluzione tipografica io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole» [Marinetti 1913, p. 4].

Autori

Barbara Messina, Dipartimento di Ingegneria Civile, Università degli Studi di Salerno, bmessina@unisa.it

Stefano Chiarenza, Dipartimento di Scienze Umane e Promozione della Qualità della Vita, Università Telematica San Raffaele, stefano.chiarenza@uniroma5.it

Riferimenti bibliografici

Antonello, P. (2021). Supplemento al dizionario italiano: il corpo parlante di Bruno Munari. In G. Bartorelli et al. (a cura di). *Il corpo parlante. Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive*, pp. 303-320. Macerata: Quodlibet.

Bertin, J. (1967). *Sémiologie Graphique. Les diagrammes, les réseaux, les cartes*. Paris: Gauthier-Villars.

[10] Vi è, in questo modo di concepire l'esperienza narrativa, un approccio inverso rispetto a quanto avviene ad esempio nei *Prelibri*, che proiettano i propri contenuti verso l'esterno, proponendo un processo cognitivo di tipo tattile e plurisensoriale al di fuori di se stessi.

[11] Lo stesso Munari, in un'intervista, sottolinea l'importanza di non prevedere un protagonista della storia nei libri per l'infanzia «perché il protagonista "plagia" il bambino. Nei miei libri il protagonista è il bambino stesso [...] che entra nella nebbia, che guarda la giraffa attraverso il buco della pagina – nel libro *Chi è? Apri la porta* –, che apre la porta: dentro i libri ci sono molti personaggi e molte storie semplici ma curiose, però nessun protagonista. È il bambino che si deve sentire protagonista» [Meneguzzo 1993, p. 12].

[12] Di "pensiero divergente" parlerà, a partire dalla metà degli anni Cinquanta, Joy Paul Guilford, studioso americano di psicologia cognitiva appartenente alla corrente della *Gestalt*, con riferimento a una forma di creatività intellettuale che consente di risolvere problemi in modo non convenzionale (in contrapposizione a un approccio standard che definisce "pensiero convergente") [Guilford 1967].

[13] Il segno, per richiamare le parole di Munari, può essere verticale e imponente, può spezzarsi senza rumore, può incurvarsi e infittirsi, può rappresentare lo spazio di un sospiro, l'inizio di un prato, un insetto non ben definito, il movimento di una trottola, solo per citare alcuni esempi.

[14] Nello scritto *Telegrammi e poesie*, Munari osserva che in funzione del tempo e della velocità di lettura di un testo – rapido se leggiamo un cartello stradale, lento se leggiamo un'opera letteraria – il graphic designer deve opportunamente scegliere caratteri tipografici, spazi tra le parole o tra le singole lettere che compongono queste ultime [Munari 1997, pp. 66-68].

[15] Interessante, a tale riguardo, *La forma delle parole* [Munari 1997, pp. 62-65].

[16] A proposito dell'importanza dello spazio bianco Munari dice: «Tutti sanno che cosa sia un "mattone" tipografico, quella pagina zeppa di testo fitto come la sabbia senza nessun "a capo" e senza bianco. Lo spazio bianco ha quindi un'importante funzione. Il bianco è come il verde della città, è una zona di riposo per la lettura. Una volta, tuttavia, un cliente disse all'artista che doveva comporgli un annuncio per giornale: "io ho pagato anche questo spazio che lei ha lasciato bianco e quindi me lo deve riempire di testo". Errore comprensibile, ma errore» [Munari 1937].

Cantelli, C. (2018). Fantasia e creatività in Bruno Munari... a partire da un gatto di nome Meo Romeo. In *Studi sulla Formazione*, n. 21, pp. 111-123.

Colizzi, A. (2012). Bruno Munari grafico, 1943-1944. In *Domusweb.it*. <<https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2012/03/24/bruno-munari-grafico-1943--1944.html>> (consultato il 30 novembre 2024).

- Eco, U. (1975). *Trattato di Semiotica Generale*. Milano: Bompiani.
- Franchi, F. (2024). La grafica di Bruno Munari: vi spieghiamo perché era speciale. In *Domusweb.it*. <<https://www.domusweb.it/it/notizie/2024/05/10/il-metodo-aperto-di-bruno-munari.html>> (consultato il 30 novembre 2024).
- Franco, F. (2007). Rodari e Munari. «I cinque libri»: racconti e disegni brevi. In *Bollettino '900*, n. 1-2, pp. 1-5. <<https://boll900.it/numeri/2007-i/Franco.html>> (consultato il 14 febbraio 2025).
- Frank, A. (1954). *Il diario di Anna Frank*. Torino: Einaudi. [Prima ed. *Het Achterhuis*. Amsterdam: Uitgeverij Contact 1947].
- Gianella, A.M. (16 ottobre 1927). Fra le arti d'eccezione. Il pittore dei "coni". *La Domenica del Corriere*, p. 12.
- Greimas, A.J. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse.
- Guilford, J.P. (1967). *The Nature of Human Intelligence*. New York: McGraw-Hill Book Company.
- Levi, P. (1958). *Se questo è un uomo*. Torino: Einaudi. [Prima ed. Torino: De Silva 1947].
- Maffei, G. (2002). *Bruno Munari: i libri*. Milano: Sylvestre Bonnard.
- Marinetti, F.T. (1913). *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto futurista*. Milano: Direzione del Movimento Futurista.
- Meneguzzo, M. (1993). Tecnica per usare la tecnica. Intervista a Bruno Munari. In M. Meneguzzo. *Bruno Munari*, pp. 103-117. Bari-Roma: Laterza 1993. <<https://www.munart.org/doc/bruno-munari-m-meneguzzo-1993.pdf>> (consultato il 21 febbraio 2025).
- Munari, B. (1937). Tipografia. In *La Lettura, Supplemento del Corriere della Sera*, n. 5, pp. 438-444.
- Munari, B. (1940a). *Il teatro dei bambini*. Milano: Gentile.
- Munari, B. (1940b). *I negozi - Via Mercanti*. Milano: Gentile.
- Munari, B. (1940c). *Mondo, Aria, Acqua, Terra*. Milano: Italgco.
- Munari, B. (1942). *Le macchine di Munari*. Torino: Einaudi.
- Munari, B. (1945a). *Gigi cerca il suo berretto*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1945b). *Il prestigiatore verde*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1945c). *Il venditore di animali*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1945d). *L'uomo del camion*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1945e). *Mai contenti*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1945f). *Storie di tre uccellini*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1945g). *Toc toc. Chi è? Apri la porta*. Milano: Mondadori.
- Munari, B. (1953). *An unreadable quadrat-print (Libro illegibile bianco e rosso)*. Hilversum: De Jong & Co.
- Munari, B. (1960). *L'alfabetiere*. Torino: Einaudi.
- Munari, B. (1967). *Libro illegibile N.Y. 1*. New York: Museum of Modern Art.
- Munari, B. (1968). *Nella nebbia di Milano*. Milano: Emme edizioni.
- Munari, B. (1972a). *Cappuccetto Giallo*. Torino: Einaudi.
- Munari, B. (1972b). *Cappuccetto Verde*. Torino: Einaudi.
- Munari, B. (1977). *Fantasia*. Bari: Laterza.
- Munari, B. (1981). *Cappuccetto Bianco*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. (1987). *Il merlo ha perso il becco*. Milano: Danese.
- Munari, B. (1989). *Simultaneità degli opposti*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. (1991). *Design e comunicazione visiva: Contributo a una metodologia didattica*. Bari-Roma: Editori Laterza [Prima ed. Bari-Roma: Gius. Laterza & Figli Spa 1968].
- Munari, B. (1994). *Dizionario dei gesti degli italiani*. Roma: Adnkronos.
- Munari, B. (1996). *Prima del disegno*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. (1997). *Arte come mestiere*. Bari-Roma: Editori Laterza. [Prima ed. Bari-Roma: Editori Gius. Laterza & Figli Spa 1966].
- Rauch, A. (1988). In compagnia di Munari. In A. Colonnetti et al. *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi*, pp. 83-87. Milano: Scheiwiller.
- Toscano, G.R. (1929). *Aquilotto implume. Aventure di terra e di cielo*. Milano: Casa Editrice Gianbattista Rossi.
- Zaffarano, L. (2015). Libri senza testo. <<https://www.munart.org/index.php?p=25>> (consultato il 15 febbraio 2025).
- Zanoletti, M. (2020). Bruno Munari: teoria e pratica della creatività, In *Lettere aperte*, vol. 7, pp. 39-55.