

È possibile il reenactment di un laboratorio d'artista? L'esperienza della mostra *Bruno Munari: aria | terra*

Guido Bartorelli

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract A complex reenactment of Bruno Munari's workshops was held at Palazzo Pretorio in Cittadella (Padua) between 2017 and 2018. Munari's workshops were recognised works of art themselves, and therefore they needed to be exhibited in a condition of usability, in the same space with other works of art. However, usability implies performativity: this essay considers how to reconstruct similar events from a historical-philological point of view. The international art scene has already reflected on reenactment as an opportunity to re-create performances, but workshops would seem to offer some advantages for a reenactment: Munari has always delegated to others their conduction and even their development. The Bruno Munari Association, founded by the artist's son Alberto Munari and other collaborators, with the aim of protecting and passing on the workshops, was the reference for this reenactment, but it was from this collaboration that new criticalities emerged, which finally led to a final solution.

Keywords Exhibitions. Neo-Avantgarde. Performance. Philology. Authorship.

Sommario 1 Il laboratorio opera d'arte. – 2 L'ontologia performativa dei laboratori. – 3 Le Stanze dell'Associazione Bruno Munari.

1 Il laboratorio opera d'arte

Il presente intervento espone un tentativo di reenactment che ha visto personalmente coinvolto chi scrive in qualità di curatore della mostra *Bruno Munari: aria | terra*, tenutasi a Palazzo Pretorio di Cittadella (Padova) dal 9 aprile 2017 al 10 gennaio 2018 (Bartorelli 2017). Si è trattato dell'esito di un progetto di ricerca avviato nel 2015 condotto da un gruppo di studiosi di storia dell'arte, del cinema e del teatro entro il Dipartimento dei Beni Culturali dell'Università degli Studi di Padova. L'uscita in pubblico con una mostra è stata possibile grazie alla convenzione con cui il Dipartimento si è associato alla Fondazione che prende il nome dalla sede espositiva,

presieduta da Piergiuseppe Baggio. La partnership ha portato anche ad altre mostre, distribuite nell'arco di tempo compreso tra il 2015 e il 2018, tutte scaturite da studi accademici. Ma nel caso di Munari, niente sarebbe stato fatto senza l'apporto risolutivo di un terzo partner, l'Associazione Bruno Munari, sulla quale si dovrà tornare più avanti.

L'obiettivo era un'esposizione che offrisse uno sguardo sintetico sull'arte di Munari, certamente non esaustivo ma incardinato su una coppia di campi semantici, quali 'aria' e 'terra', che è sembrata particolarmente efficace nell'evocare la tensione totalizzante della sua 'opera-mondo'. Aria e terra suggeriscono infatti certe qualità sufficientemente orientate e poste in reciproca opposizione, o meglio in relazione bipolare. Sono inoltre due poli di senso che si prestano a essere estesi per via di metafora, divenendo per l'appunto totalizzanti nella loro interazione dialettica.

Con il concetto di 'aria' si è voluto rendere conto della leggerezza, concettuale e fisica, che contraddistingue l'intera opera di Munari, costituita dalle sue invenzioni squisitamente sottili, materializzate in realizzazioni lievi e vibranti. Questa caratteristica è onnipervasiva ma la si è voluta verificare tramite riscontri in senso stretto, vale a dire esponendo alcuni lavori in cui Munari ha chiamato in causa l'aria alla lettera, vuoi perché essa concorre alla realtà fisica dell'opera (*Macchine inutili*, *Concavo-convesso*), vuoi perché ne costituisce anche il soggetto (*Aria*, *Stazione meteorologica*, *Giocattolo per il vento*). Accanto a queste realizzazioni perfettamente centrate, ne sono state presentate altre per le quali ci si può ancora riferire all'aria ma in modo meno diretto, in quanto si ha a che fare con il volo (*Tempo nel tempo*, *UFO*), l'immaterialità della luce (*Proiezioni dirette*, *Lampada Falkland*), uno schema puramente matematico (*Curve di Peano*), la rarefazione portata al limite del vuoto (*Filipesi*).

Un altro aspetto qualificante il polo 'aria' ha riguardato l'allestimento, il cosiddetto *display* delle opere: sfruttando la suddivisione in stanze e celle di Palazzo Pretorio, a ogni opera o serie è stata assegnata un'area indipendente, uno spazio il più possibile 'arioso' dove essa ha potuto manifestarsi con il massimo risalto. Si potrebbe affermare che già l'allestimento ha cercato di essere un reenactment, a volte condotto per via di ipotesi, cercando cioè di trarre le giuste risposte dallo studio della poetica di Munari, il quale, con la sua ammirazione per le culture estremo-orientali, sposò un'estetica della riduzione; altre volte potendo avvalersi della documentazione sugli allestimenti storici, completa delle istruzioni dell'autore, quale quella attinente alle *Macchine inutili* reperita da Giovanni Bianchi presso l'ASAC di Venezia (2017, 157).

Si voleva in questo modo ritrovare quella fenomenologia originaria delle opere che nel tempo si è un poco intorbidata, e invece è decisiva nel rivelare l'attitudine dell'arte di Munari a offrirsi come 'ambiente' *in nuce*, a lanciarsi al di là dei propri contorni oggettuali tramite aperture, estroflessioni, cinetismi, proiezioni di ombre e luci. Tutte caratteristiche che sono fatte per dischiudere l'opera allo spazio, per far sì che questo ne sia inglobato e il visitatore venga coinvolto in un'esperienza immersiva.

Con il polo 'terra', la leggerezza squisita si addensa fino a precipitare in un fare. Una delle più ammirevoli istanze di Munari consiste nell'essersi dato la missione di far piovere le proprie intuizioni giù dalle altezze dell'arte, per fecondare il piano-terra delle pratiche comuni. In prima battuta egli ha presentato che l'arte, intesa come lavorazione manuale d'eccellenza, destinata per la sua rarità a essere privilegio d'élite, aveva ormai fatto il suo tempo

e se ne dovessero rinnovare le modalità integrandola con l'industria. Dal momento che l'industria si era dimostrata formidabile nel raggiungere l'intera popolazione, ma troppo spesso con oggetti scadenti e volgari, ecco che l'artista era chiamato, per Munari, a rinascere designer, immettendo tutto il suo valore nei processi di produzione seriale. Di conseguenza dagli anni Cinquanta del Novecento, quando ha avuto inizio la fervida collaborazione con la ditta Danese, egli si è speso al servizio dell'industria più illuminata allo scopo di diffondere la propria opera a una platea massimamente democratica. L'idea era far sì che ciascuno fosse messo nella condizione di partecipare alle gioie dell'estetica, ossia al godimento dell'opera. Ma ciò non bastava, perché non comprendeva le gioie ancor più profonde della creazione attiva. Per recuperare anche queste alla popolazione, a partire dagli anni Settanta Munari ha volto la propria attività di artista-designer verso la progettazione di laboratori didattici mirati a stimolare la creatività, con i bambini come destinatari naturalmente privilegiati - quelli per la Pinacoteca di Brera, considerati i primi compiutamente strutturati, datano al 1977. Da allora egli si è speso nel realizzare svariati laboratori basati su rigorosi criteri progettuali-operativi, il cosiddetto 'metodo', che risultano tuttora mirabilmente attuali, per non dire innovativi, e infatti riscuotono il consenso delle frange più sperimentali del mondo della scuola. Qui ci si può limitare a ricordare che si tratta di sequenze di azioni in forma di gioco, che permettono di esplorare la realtà a partire dalla sollecitazione di un fare attento e curioso, liberato dagli schemi prestabiliti. Ma sull'argomento si rimanda alla bibliografia specifica.¹

Oltre alla scuola, è ora che anche il mondo dell'arte recuperi a sé i laboratori munariani, finora non adeguatamente riconosciuti come opera d'artista. Non è infatti facile tenere il passo con la spinta in avanti che ha sempre proiettato Munari oltre le caselle dove ci si aspetterebbe di trovarlo. È necessario comprendere che egli ha continuato a riformulare il proprio ruolo approdando dapprima al design per giungere infine alla pedagogia, nella convinzione che il nuovo compito, cruciale, degli artisti attuali fosse educare tutti a essere artisti. Da tale didattica sarebbe scaturita, utopicamente, una società improntata alla creatività diffusa, che Munari ha vagheggiato come utopia senza ovviamente poterla verificare. Egli è scomparso nel 1998, quindi non ha potuto confrontarsi con l'attuale eccitazione social-digitale, che si presenta di fatto anche come fenomeno di creatività diffusa. C'è da scommettere che la democratizzazione degli antichi privilegi non gli sarebbe affatto dispiaciuta, ma allo stesso tempo lo avrebbe indotto a reclamare a gran voce una formazione su larga scala alla creatività, rilanciando l'urgenza del contributo, etico prima ancora che estetico, cui sono chiamati gli artisti. Conviene riportare per intero un brano meravigliosamente lungimirante di *Codice ovvio* (1971), vero e proprio libro d'artista che spicca nella produzione saggistica di Munari:

Se si vuole arrivare a un'arte di tutti (e non a un'arte per tutti, come scrisse recentemente un famoso critico francese) è necessario trovare degli strumenti che facilitino l'operazione artistica e, contemporaneamente, dare a tutti i metodi e la preparazione per poter operare. La Grande Ar-

¹ Oltre ai preziosi testi dello stesso Munari, tra i quali vedi in particolare 2005; 1981a; 1981b; 2004c, sono molto utili Bojani, Valli 2000; Restelli 2002; Nocchi Crocchio 2005; Sperati 2017.

te, di concezione borghese, fatta a mano dal Genio solo per i più ricchi, non ha più senso nella nostra epoca; l'Arte per tutti è ancora questo tipo di arte a un prezzo più basso, essa porta ancora con sé lo spirito del genio lasciando tutti gli altri nel loro complesso di inferiorità.

Le possibilità tecnologiche della nostra epoca possono permettere a chiunque di operare e di produrre qualcosa che abbia un valore estetico, possono permettere a chiunque abbia eliminato il suo complesso di inferiorità di fronte all'arte, di mettere in azione la propria creatività per tanto tempo umiliata.

Uno dei compiti dell'operatore visuale sarà quello di sperimentare, di cercare gli strumenti e di passarli al prossimo, con tutti i «segreti del mestiere» che possano facilitare l'operazione del fare. (Munari 2017, 97)

Il Munari pedagogo, come prima il designer, è l'artista che risponde alle esigenze sempre nuove della società. Egli non ha cambiato mestiere, semmai ha sviluppato una concezione dell'arte tra le più espanse, in base alla quale l'opera si spinge sino alla didattica e ai laboratori. Toglie ogni dubbio al riguardo la testimonianza della collaboratrice Pia Antonini, secondo cui Munari «negli ultimi anni, riferendosi ai Laboratori, diceva che erano la cosa più importante che egli avesse fatto nel corso della sua vita di uomo e di artista» (2000, 40).

I laboratori di Munari sono pertanto da considerarsi una modalità artistica originalissima e allo stesso tempo raffrontabile con quelle diffuse nello stesso periodo dalle neoavanguardie, che similmente stavano ripudiando l'oggetto a favore del processo, l'immagine a favore della pratica. Tra le modalità più affini ci sono senz'altro l'*happening*, del resto direttamente frequentato dallo stesso Munari, e la performance.

2 L'ontologia performativa dei laboratori

Occorreva questa lunga premessa per spiegare le ragioni per cui si è ritenuto che una retrospettiva sull'arte di Munari non potesse prescindere dai laboratori: non certo per offrire al pubblico un'appendice didattica alla mostra vera e propria, ma perché lì si sono riconosciuti, finalmente, in qualità di lavoro d'artista, anzi di punta avanzata, di *cutting edge*, del suo intero percorso. Ma assieme a ciò sorge appunto il problema del come esporre dei laboratori. E con 'esporre' si intende: presentare in mostra un qualcosa che sia accertato filologicamente e, alla pari delle altre opere esposte, sia sempre disponibile all'osservazione ma anche, in questo caso, alla pratica da parte del visitatore.

È evidente che l'esposizione di un laboratorio pongesse delle difficoltà. Per buona parte le difficoltà sono le medesime che si ripropongono ogniqualvolta si intenda presentare arte di natura processuale, effimera, senza risultanza di oggetti - al proposito suona esemplare la raccomandazione di Munari che al termine delle attività laboratoriali un eventuale prodotto oggettuale dovesse essere distrutto, perché quel che conta è l'esperienza maturata, l'aver acquisito una capacità viva che non deve essere tentata dall'imitazione del già fatto (Munari 2005, 143).

Dei laboratori resta invece una magnifica documentazione testuale e iconografica, rifluita nella collana di libri *Giocare con l'arte*, curata dallo stesso Munari e pubblicata da Zanichelli. La integrano numerosi video che

mostrano questo maestro fuori dal comune in azione tra i suoi piccoli allievi.² O meglio tutto ciò non costituisce solo una documentazione ma anche una brillante esplicitazione dei criteri progettuali-operativi, del cosiddetto 'metodo'. Purtroppo, però, la presentazione in mostra di questo materiale non avrebbe risolto il problema, in quanto sarebbe sfuggito il nocciolo stesso dei laboratori: l'impatto con il fare, la sperimentazione in prima persona. Il polo terra pretendeva che ci si sporcassero le mani! Si era quindi orientati verso il reenactment, la riattivazione dei laboratori resi costantemente fruibili per il pubblico della mostra, alla pari di qualsiasi altra opera esposta.

Ma come realizzarlo? Con grande sforzo si sarebbe potuto superare lo scoglio pratico del dispendio di risorse richiesto dalla realizzazione delle attività. I laboratori necessitano infatti di una strumentazione specifica, che va incessantemente rinnovata, e dell'assistenza costante di operatori appositamente formati - uno scoglio non da poco per una ricerca accademica associata all'impegno di una Fondazione ricchissima di buona volontà ma non altrettanto quanto a finanze. Ma le difficoltà prioritarie sono state di ordine teorico, riguardanti la legittimità per così dire 'ontologica' del reenactment dei laboratori munariani. Sulla questione ci si è infatti posti subito il problema della liceità del reenactment dei laboratori munariani potendo innanzitutto riflettere sui nodi teorici individuati dal dibattito critico internazionale relativo al reenactment delle performance, esploso in seguito ai *Seven Easy Pieces* eseguiti da Marina Abramović al Solomon R. Guggenheim di New York nel 2005.³

Come il reenactment delle performance, anche quello dei laboratori di Munari avrebbe presentato le seguenti criticità: assenza di un originale; assenza dell'artista; irriproducibilità del vissuto che si è espresso in queste pratiche, in quanto legato a un momento esistenziale inevitabilmente trascorso; trasformazione del contesto culturale, sociale e politico per il quale l'artista aveva progettato le azioni; trasformazione del pubblico cui le azioni erano indirizzate - noi e i bambini di oggi siamo molto diversi da quel che eravamo negli ultimi tre decenni del Novecento; interferenza di definizioni e concetti artistici sopraggiunti nel mondo dell'arte e precisatisi solo in seguito, primi tra tutti 'arte relazionale' e 'arte partecipativa', che potrebbero far deviare su di sé la percezione dei laboratori munariani - è giusto riconoscere la loro attualità ed è giusto che gli odierni artisti relazionali e partecipativi vi si rivolgano per trarne ispirazione, ma non si deve deformare quel che sono stati i laboratori considerandoli come 'anticipazione' dell'arte relazionale e partecipativa, ossia ponendoli in funzione di qualcos'altro e non di se stessi. Si sarebbero presentati infine, a riassumerli tutti, il problema dell'autorialità e quello di conciliare un fare con la sua storicizzazione, con la sua filologia.

Pur stanti queste criticità, si era incoraggiati ad andare avanti dal fatto che il mondo dell'arte sta mettendo a punto protocolli atti a garantire l'attendibilità delle *re-performances*, e più in genere del reenactment artistico, a partire dall'esplicitazione di metodologie, pertinenze e limiti delle ricostruzioni.

² Cf. Munari 1981a; 1981b; Munari, B. (1993). *L'arte come gioco*. Cofanetto di sei VHS. Milano: Metamorphosi.

³ Cf. Spector, Fischer-Lichte 2007. È utile ripercorrere il dibattito dalla posizione nettamente contraria alla riproducibilità espressa di Phelan 1993, alle successive aperture. Per quanto riguarda Abramović, vedi Biesenbach 2010; Sileo, Viola 2012; Galansino 2018. Vedi inoltre Jones, Heathfield 2012; Noordegraaf et al. 2013; Meloni 2013; Egger, Tricoli 2014.

Tanto più che i laboratori munariani presentano anche alcune peculiarità che potrebbero sembrare particolarmente vantaggiose in vista del loro reenactment: mantenendo l'approccio collaborativo tipico del designer, Munari non ha né progettato né realizzato i laboratori da solo, ma ha sempre affidato grandi responsabilità a un team di collaboratori; in molti casi i collaboratori hanno ricevuto la delega a operare in autonomia, il che ha permesso ai laboratori di diffondersi ben al di là della possibilità di arrivare del loro ideatore; la firma di Munari va quindi identificata nelle direttive fondamentali che costituiscono il metodo, che prevedeva di essere non solo applicato ma addirittura incrementato dai collaboratori, senza che per questa ragione metodo e laboratori smettessero di essere riconosciuti da Munari come propri. L'autorialità è stata quindi amministrata in modo rigoroso ma allo stesso tempo predisposto ad accogliere l'intervento altrui traendone vantaggio. Il che sembrava sgombrare dagli ostacoli ontologici la strada al reenactment.

3 Le Stanze dell'Associazione Bruno Munari

Mancato Bruno Munari, il figlio Alberto, psicologo ed epistemologo dalla prestigiosa carriera presso l'Università di Ginevra, ha costituito nel 2001 l'Associazione Bruno Munari (ABM) assieme a un gruppo di storici collaboratori del padre, tra i quali Silvana Sperati che attualmente la presiede. L'ABM si è data la missione di tutelare e tramandare i laboratori - e si noti che ai fini della tutela si è avvalsa pure della protezione legale del copyright. Come si legge nel relativo sito «scopo di ABM è quello di promuovere e sviluppare il Metodo nella Scuola, nei Musei, nelle Biblioteche, ovunque si ritenga importante lo sviluppo del pensiero progettuale creativo».⁴

Di fatto, grazie all'ABM, i laboratori di Munari non hanno mai smesso di essere *enacted*, continuando a essere aggiornati e riadattati per perseguire nel presente la loro finalità educativa. Quando sono attivati in un museo, proprio come è avvenuto a Brera per i laboratori originari, essi offrono al pubblico una didattica di mirabile intelligenza ed efficacia, senza aggiungersi essi stessi come opera alle altre opere esposte, e per giunta opera processuale di un artista scomparso, che un'esposizione dovrebbe pertanto gestire con estrema cautela. Ma bisogna riconoscere che è giusto così: grazie all'approccio pragmatico i laboratori sono ancora vivi e fedeli alle intenzioni del loro inventore, e non richiedono alcun reenactment perché sono sempre stati mantenuti in atto, oggetto di rilanci costanti, anche se l'ABM è ovviamente consapevole che essi sono anche un'opera storica. Come chiarisce Sperati all'inizio del suo saggio per il nostro catalogo, l'ABM non intende trattare Munari come avviene per altri «autori e correnti che quando smettono di produrre diventano solo materia da osservare, contestualizzare, comprendere però in una prospettiva legata a quel particolare periodo storico o alle circostanze che le hanno generate» (Sperati 2017, 18). Ciò è assolutamente lecito in riferimento agli scopi dell'ABM, che agisce in fondo come agirebbe lo stesso autore, che non andrebbe certo a chiudere ciò che è nato aperto. Ma dal punto di vista di un gruppo di storici universitari, la mostra non poteva che essere una retrospettiva che garantisse proprio l'identificazione più chiusa e definita possibile dell'opera, la dichiarazione di

⁴ <http://www.brunomunari.it/index2.htm>.

quanto ricostruito in base a ipotesi, la scrupolosa contestualizzazione storica, il vaglio della stessa tradizione che, tramandando l'opera, può averla adulterata, la valutazione critica anche in chiave, certo, di attualità. In sintesi, ci si proponeva di esporre i laboratori innanzitutto come opera storica, anche se – e qui sta il difficile – non si voleva certo strapparli a quell'atto performativo che costituisce la loro ontologia, ma che dal nostro punto di vista non poteva che essere un reenactment filologicamente controllato. Così, quando ci si è rivolti all'ABM, come è stato naturale, per chiederne la collaborazione, c'è stato un fitto scambio di punti di vista. L'ABM si era già dedicata a progetti per mostre d'arte su Munari ma dove, in linea con i suoi principi, i laboratori erano ospitati più che esposti.⁵ Alla fine, pur nel pieno accordo sulla necessità che una mostra rappresentativa dell'opera di Munari dovesse tenere conto anche dei laboratori, l'ABM ha escluso il loro reenactment non solo perché non convinta da questa forma di riproposizione, ma anche per l'improrogabile impedimento pratico costituito dal fatto che i laboratori avrebbero richiesto un tempo di fruizione eccessivo, totalmente sfasato rispetto a quel che si può chiedere al visitatore di una mostra. Pertanto, la risposta alla domanda del titolo è che no, i laboratori di Munari non si possono esporre – o, quanto meno, non si sono potuti esporre a Palazzo Pretorio. E così la mostra *Bruno Munari: aria | terra* ha dovuto rinunciare ai laboratori.

Ma un compromesso azzeccato, un 'lieto fine', si confida di averlo comunque trovato. Esclusi i laboratori, ci si è accordati che l'ABM progettasse qualcosa che fosse adeguato a un'esposizione e allo stesso tempo in grado di evocare un laboratorio di Munari, pur essendo altro. L'ABM, con la cura di Sperati, ha così ideato, in modo singolare, quattro originali *Stanze del fare*, basate su brevi sequenze di azioni semplici e nette, non ancora inserite in un'architettura laboratoriale, scelte tra quelle stesse illustrate da Munari nei suoi libri, o da lui utilizzate per comporre, ma con ben altri accorgimenti, alcuni laboratori – si noti infatti che esse non hanno riportato in didascalia, né in mostra né in catalogo, l'attribuzione a Munari. Non laboratori, quindi, ma singole cellule operative progettate per l'occasione da Sperati, atte a far saggiare, nell'economia della mostra, la modalità di una struttura ben più composita l'attribuzione a Munari. Commenta Sperati:

A Bruno Munari, comunque, sarebbe certamente piaciuto sapere che accanto a una mostra a lui dedicata fosse allestita la sorpresa dell'operatività, attraverso azioni di piacevole scoperta e sperimentazione che invitano il visitatore a esplorare il "cosa si può fare" con materiali e strumenti, senza il peso del giudizio che spesso inibisce lo sviluppo di un'attitudine più creativa. (Sperati 2017, 21)

Due delle azioni proposte dalle *Stanze del fare* erano del tutto attinenti al polo 'terra', si trattava infatti, rispettivamente, di osservare un sasso (*La strada dei sassi*) e imprimere un'impronta nell'argilla (*Lascia la tua impronta*); le altre due, libere dal tema, invitavano a trasformare in segno un filo di lana (*Il gioco del filo di lana blu*) e a proiettare la luce di una torcia elettrica

⁵ Ricordo i laboratori realizzati dall'ABM in occasione delle mostre su Munari, a cura di Beppe Finessi e Marco Meneguzzo, tenutesi rispettivamente alla Rotonda della Besana a Milano (2007-08) e all'Ara Pacis a Roma (2008-09). Vedi a proposito Sperati 2017, 19-20.

attraverso filtri costruiti con i materiali più vari (*Giochi di luce*). Che fossero azioni rapportabili all'opera di Munari è attestato dalle citazioni che sarebbero state riprodotte in mostra, una per *Stanza*, riferite nell'ordine a *Da lontano era un'isola*, *Il Laboratorio per bambini a Faenza*, *Design e comunicazione visiva* e *Fantasia* (Munari 2006; 1981b; 2012; 2005).

A questo punto, finalmente convinti tutti della validità del progetto, ci si è messi al lavoro e, provando sulla nostra pelle ogni possibile criticità derivante dal gestire dei processi invece che dei 'cari vecchi' oggetti, potendo d'altra parte contare sulle encomiabili operatrici della Fondazione Palazzo Pretorio e su un gruppo straordinariamente motivato di stagisti dell'Università degli Studi di Padova, è stata realizzata la mostra *Bruno Munari: aria | terra*, che ha vivacemente rumoreggiato di attività per tutti i dieci mesi della sua lunga apertura.

Bibliografia

- Antonello, P.; Nardelli, M.; Zanoletti, M. (eds) (2017). *Bruno Munari. The Lightness of Art*. Oxford: Lang.
- Antonini, P. (2000). «Da laboratorio nasce laboratorio: tappe dell'esperienza *Giocare con l'arte*». Bojani, Valli 2000, 38-44.
- Bartorelli, G. (a cura di) (2017). *Bruno Munari: aria | terra = Catalogo della mostra* (Cittadella, Palazzo Pretorio, 9 aprile 2017-10 gennaio 2018). Mantova: Corraini.
- Bianchi, G. (2017). «Bruno Munari, 'un creatore di forme' a Venezia, tra Biennali e altre occasioni espositive». Bartorelli 2017, 152-65.
- Biesenbach, K. (ed.) (2010). *Marina Abramović. The Artist Is Present = Exhibition catalogue* (New York, Museum of Modern Art, March 14-May 31, 2010). New York: Museum of Modern Art.
- Bojani, G.C.; Valli, D. (a cura di) (2000). *Munari arte come didattica = Atti del convegno di studi* (Faenza, 17 aprile 1999). Firenze: Centro Di.
- Eco, R. (a cura di) (1979). *Il rosso*. Bologna: Zanichelli.
- Egger, H.; Tricoli, A. (a cura di) (2014). *Web Performance Today. Representation, Reproduction, Repetition*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Finessi, B.; Meneguzzo, M. (a cura di) (2007). *Bruno Munari = Catalogo della mostra* (Milano, Rotonda di Via Besana, 25 ottobre 2007-10 febbraio 2008). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Finessi, B.; Meneguzzo, M. (a cura di) (2008). *Bruno Munari = Catalogo della mostra* (Roma, Museo dell'Ara Pacis, 9 ottobre 2008-22 marzo 2009). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Frigerio, C. (a cura di) (1979). *I segni*. Bologna: Zanichelli.
- Frigerio, C. (a cura di) (1991). *I laboratori teatrali di Coca Frigerio*. Bologna: Zanichelli.
- Gislon, M. (a cura di) (1980). *Il divisionismo*. Bologna: Zanichelli.
- Galansino, A. (2018). *Marina Abramović. The Cleaner = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2018-20 gennaio 2019). Venezia: Marsilio.
- Hájek, M.; Zaffarano, L. (eds) (2012). *Bruno Munari. My Futurist Past = Exhibition Catalogue* (London, Estorick Collection, September 19-December 23, 2012). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Jones, A.; Heathfield, A. (eds) (2012). *Perform, Repeat, Record. Live Art in History*. Bristol: Intellect; Chicago: The University of Chicago Press.
- Meloni, L. (2013). *Arte guarda arte. Pratiche della citazione nell'arte contemporanea*. Milano: Postmedia.
- Meneguzzo, M. (1993). *Bruno Munari*. Roma-Bari: Laterza.
- Meneguzzo, M.; Quirico, T. (a cura di) (1986). *Bruno Munari. Opere 1930-1986 = Catalogo della mostra* (Milano, Palazzo Reale, 11 dicembre 1986-1 marzo 1987). Milano: Electa.
- Milite, T. (a cura di) (1980). *La texture*. Bologna: Zanichelli.
- Muheim, M. (a cura di) (1979). *I formati*. Bologna: Zanichelli.

- Munari, B. (a cura di) (1981a). *Il laboratorio per bambini a Brera*. Bologna: Zanichelli.
- Munari, B. (a cura di) (1981b). *Il laboratorio per bambini a Faenza*. Bologna: Zanichelli.
- Munari, B. [1981] (1996). *Da cosa nasce cosa. Appunti per una metodologia progettuale*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1980] (2004a). *Disegnare il sole*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. [1978] (2004b). *Disegnare un albero*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. (a cura di) [1985] (2004c). *I laboratori tattili*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. [1977] (2005). *Fantasia. Invenzione, creatività e immaginazione nelle comunicazioni visive*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1971] (2006). *Da Lontano era un'isola*. Mantova: Corraini.
- Munari, B. [1971] (2010). *Artista e designer*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1966] (2011). *Arte come mestiere*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1968] (2012). *Design e comunicazione visiva. Contributo a una metodologia didattica*. Roma-Bari: Laterza.
- Munari, B. [1971] (2017). *Codice ovvio*. A cura di P. Fossati. Mantova: Corraini.
- Nocchi Croccolo, M. (2005). *Un progetto a lungo termine. I laboratori di Bruno Munari nel mondo. Da Brera 1977 a S. Paolo in Brasile 1995*. Pisa: ETS.
- Noordegraaf, J.; Saba, C.G.; Le Maitre, B.; Hediger, V. (eds) (2013). *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Restelli, B. (2002). *Giocare con tatto. Per una educazione plurisensoriale secondo il metodo Bruno Munari*. Milano: FrancoAngeli.
- Sammicheli, M.; Rubino, G. (a cura di) (2015). *Munari politecnico. "Fare dell'arte con qualunque mezzo"*. Busto Arsizio: Nomos.
- Sileo, D.; Viola, E. (a cura di) (2012). *Marina Abramović. The Abramović Method = Catalogo della mostra* (Milano, PAC – Padiglione d'Arte Contemporanea, 10 marzo-10 giugno 2012). Milano: 24 Ore Cultura.
- Spector, N.; Fischer-Lichte, E. (a cura di) (2007). *Marina Abramović. 7 Easy Pieces*. Milano: Charta.
- Sperati, S. (1996a). *Dire, fare, baciare*. Bologna: Perdisa.
- Sperati, S. (1996b). *Giocoscoprendo: sperimentare la creatività nella scuola dell'infanzia*. Firenze: La Nuova Italia.
- Sperati, S. (2017). «Bruno Munari ovvero l'arte del fare per imparare». Bartorelli 2017, 18-25.
- Tanchis, A. (1981). *L'arte anomala di Bruno Munari*. Roma; Bari: Laterza.
- Tanchis, A. (1986). *Bruno Munari*. Milano: Idea Books.
- Urani, L. (a cura di) (1992). *Il laboratorio di Lidia Urani a Rio de Janeiro*. Bologna: Zanichelli.
- Viale, F. (a cura di) (1989). *I laboratori di Flora Viale a New York*. Bologna: Zanichelli.

