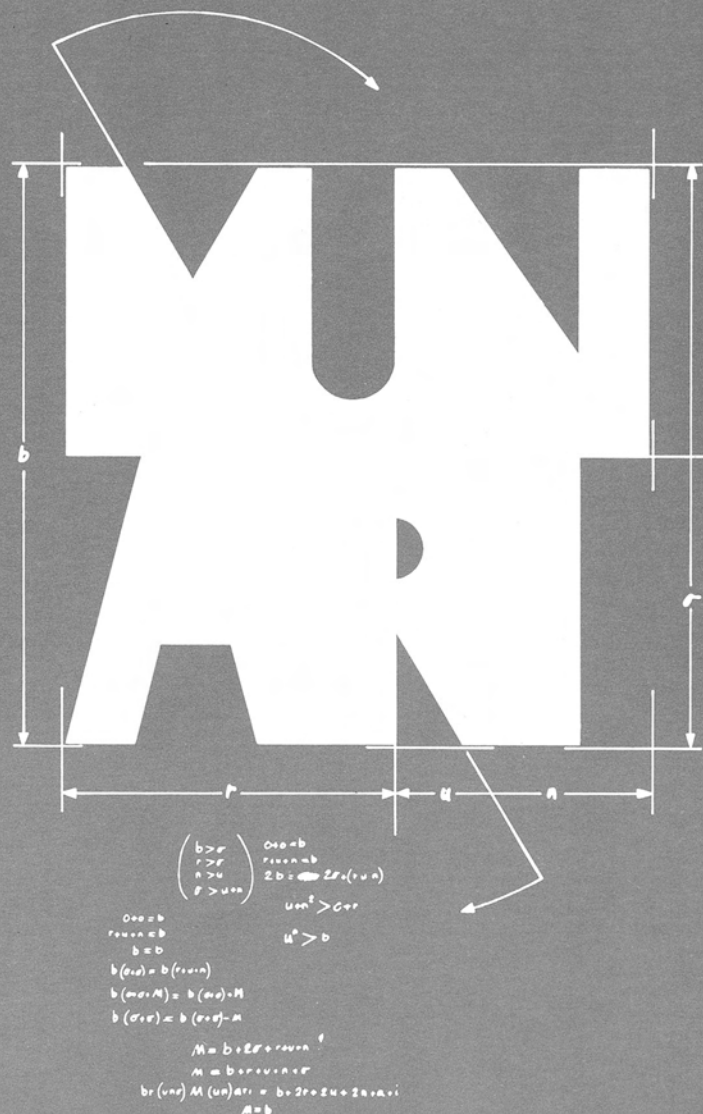




CREATIVA MENTE

INCONTRO CON BRUNO MUNARI

VIAGGI NELL'ARTE

di Luciano Marucci

QUELLI DEL SESSANTOTTO

Il mio primo incontro con Bruno Munari risale al 1968, quando venne ad Ascoli Piceno per una conferenza-dibattito all'Istituto d'Arte della città e per collaborare alla Biennale di San Benedetto del Tronto sul tema "Al di là della pittura" che stavo organizzando. Ci frequentammo per qualche giorno e in un ritaglio di tempo mi fece la progettazione grafica dell'esposizione. A matita schizzò, con una rapidità sorprendente, tutto quello che poteva servire per una mostra d'arte: dal manifesto alla copertina per il catalogo, alla busta da lettere (con il marchio al posto del francobollo per disorientare le Poste che lo avrebbero 'annullato' regolarmente). Di ogni cosa visualizzava varie idee, dalla più semplice a quella che per essere realizzata avrebbe richiesto i mezzi tecnici più impegnativi.

In quell'occasione, per soddisfare le mie curiosità, mi parlava, con grande volontà e capacità di comunicare, di come e perché erano nati i suoi più importanti oggetti d'uso, del design anonimo, dei suoi libri e giochi per bambini, della funzione che avrebbe dovuto avere la scuola d'arte, delle esperienze di lavoro e dei progetti. Esponeva le sue riflessioni sulla comunicazione visiva, sulle ambiguità stilistiche e il cattivo gusto, facendo esempi convincenti. Mi 'svelava' i segreti rubati alla natura e parlava appassionatamente del mondo della scuola e dei suoi interessi per la pedagogia, evidenziando la sua cultura interdisciplinare. Di tanto in tanto vivacizzava la conversazione con battute umoristiche. (In Munari anche l'humour è invenzione).

Quell'incontro mi fu utile per capire l'uomo che ha operato in diversi generi (ma da specialista), partendo dalla natura e utilizzando pure la tecnologia più avanzata per ottenere il prodotto della creatività.

Nell'estate dell'anno dopo ci ritrovammo... "Al di là della pittura", manifestazione alla quale partecipò come grafico, come filmmaker e curando la sezione del 'multiplo internazionale'. Per la 'Biennale' successiva mi propose di realizzare un Luna Park progettato dagli artisti, ma l'idea non si concretizzò per mancanza di mezzi finanziari.

Da allora ci sono stati solo contatti a distanza. Ogni tanto ricevevo sue lettere impaginate con grande libertà: piegate con la tecnica dell'origami (simili a 'sculture da viaggio'), con scrittura mista e tocchi di colore per rallegrare, con disegni ironici, timbri di vegetali e di formiche a grandezza naturale.

Una volta cercai di organizzare un dibattito con Munari e Rodari, ma le agende dei due personaggi non riuscirono mai a mettersi d'accordo. Avrei voluto farli incontrare perché, pur nella diversità dei linguaggi, avevano la stessa capacità di comunicare con i bambini. Ma il grande Rodari improvvisamente decise di andarsene per sempre e così la speranza di vederli finalmente insieme svanì.

Nell'estate del 1986, durante una sosta forzata, progettai di fare un 'viaggio nell'arte' meno rischioso di quello in terra maya e azteca dell'anno prima. Mi interessava 'rivedere' certi vecchi amici e conoscere più da vicino altre presenze significative dell'arte italiana senza distinzione di 'ismi'. Pensai subito a Munari che ha fatto una serie di esperienze attraversando tutta l'arte contemporanea, senza mai passare di moda, iniziando dalle avanguardie storiche.

Gli ho telefonato per incontrarlo, rispondendo al suo invito di circa dieci anni prima... Nonostante fosse in preparazione la sua impegnativa mostra di Milano, ha accettato con la sua abituale disponibilità. Ero curioso di vedere per la prima volta il suo studio e pensavo: "Chissà come sarà Munari alla soglia degli 80 anni!?".

NELL'ATELIER DELLO SCIENZIATO

Così, una sera alle 9 mi trovo in via Vittoria Colonna 39 di Milano. Non vedendo scritto il suo nome sulla tastiera del citofono, suono al portiere e, subito dopo, tra le imposte di un grande portone, spunta un omino elegante dai capelli tutti bianchi. È Bruno Munari che, gentile e sorridente come sempre, si meraviglia perché non ho trovato sulla tastiera il quadratino rosso simile a quello della copertina di una collana Einaudi da lui progettata. Appena dentro, sul piano riservato alla portineria, l'ingresso al suo studio, un grande locale molto funzionale che odora di canfora e non di trementina. Uno che vi entra per la prima volta rimane frastornato. È come trovarsi dentro un contenitore coinvolti da oggetti disseminati ovunque: sul pavimento, alle pareti, pendenti dal soffitto, sui tavoli di varie altezze, sugli scaffali, dentro e sopra le vetrine. Oggetti d'arte e di design, 'resti di natura' (che egli chiama 'promemoria'), prototipi e libri disposti in un disordine ben ordinato. Un atelier senza cavalletto di un artista un po' scienziato. Un piccolo museo vivente che Munari ha allestito giorno dopo giorno in tanti anni di serio, ma divertito lavoro, con molti oggetti d'affezione appartenenti alla natura, anche se 'artificiali', perché egli dice che tutto può essere considerato natura: da ciò che è nel nostro cervello, alle cose che ci circondano, al viaggio sulla luna.

Lo studio può essere visto anche come una sezione distaccata del Bauhaus, dove si indaga e si esperimenta per creare nuovi oggetti al servizio di una collettività da far evolvere. Niente gigantismo alla Calder, forse per il rispetto della legge sull'economia costruttiva a lui tanto cara. L'unica nota familiare che addolcisce... l'ambiente è un recipiente pieno di cioccolatini per visitatori ghiotti come me. È difficile focalizzare subito l'attenzione su tutte le cose, anche perché Munari, dinamico come un personaggio uscito da un quadro futurista, guizza su e giù per lo studio per mostrare i suoi 'gioielli', senza dare il tempo di memorizzare e di distinguere le opere vecchie dalle nuove. Ma una struttura mobile appesa al soffitto, in continua trasformazione nello spazio, polarizza l'interesse anche se sta appartata: è una stupenda 'macchina inutile' con elementi geometrici colorati, armonici e leggeri come l'aria.

Dopo un po' ci sediamo e mi accenna ai vari impegni con critici e giornalisti alla vigilia della mostra a Palazzo Reale. Ora tutti hanno riscoperto Munari, ma egli riesce a soddisfare ogni richiesta, utilizzando perfino le ore della sera, come nel mio caso. Nell'esporgli lo scopo della visita, gli preciso che per il mio lavoro avrei voluto scegliere solo gli artisti dell'area sperimentale, difficili da trovare sul mercato dell'arte e Munari: "Chi può fare sperimentalismo oggi!? Per lavorare scientificamente occorre conoscere la scienza e attualmente nessuno si occupa di certe cose con serietà".

Da questo momento inizia l'intervista che dura un paio d'ore. Munari risponde a tutto con naturalezza, per niente intimorito dal registratore, attingendo alle sue personali esperienze. Ogni tanto introduce il suo tono ironico per demitizzare. Durante la conversazione, al di là del significato delle risposte, mi colpiscono la sua prontezza, l'entusiasmo giovanile, l'interesse crescente per l'educazione dell'infanzia, l'ammirazione incondizionata per il mondo giapponese, il grande amore per la natura e lo Zen.

IL METODO MUNARI

Quest'ultimo incontro mi ha dato modo di 'rileggere' e capire meglio il 'metodo Munari' per adulti e bambini, fatto di regole aperte che non incoraggiano l'atteggiamento romantico e la formula per lo stile, ma inse-

gnano a ricercare e sperimentare, ad analizzare, a usare materiali insoliti, tutti i sensi e la psicologia, a sconfiggere senza finire nell'eclettismo e a comunicare. Gli obiettivi sono: mantenere la spontaneità e la curiosità infantili, sviluppare la fantasia, la creatività, la libertà di pensiero e una nuova sensibilità estetica. Il metodo comprende altre regole per giochi e azioni funzionali alla percezione e raccomanda l'osservazione e la riflessione. Per raggiungere il suo scopo, Munari ha iniziato a parlare e a scrivere con un linguaggio semplice, comprensibile a tutti ed è riuscito anche a mettersi sullo stesso piano dei bambini, anzi, si potrebbe dire alla stessa altezza, perché è piccolo di statura (ma non ci si fa caso). Egli realizza la giusta didattica attraverso il gioco che ha il potere di unire lo spirito del maestro a quello dell'alunno.

È il caso di ricordare che vari artisti di certe tendenze e designers di questi anni sono stati influenzati dalle regole di Munari, sempre valide anche se molti addetti ai lavori le hanno già assorbite e se ora gli operatori scolastici più aggiornati le seguono.

QUALE MUNARI

È difficile definire Munari, perché egli non si è accontentato di fare una cosa sola. Si potrebbe dire che è 'quello' che ha fatto tante esperienze, 'tradotte' anche all'estero, con la creatività e la fantasia di un artista, la razionalità di un designer, la lucidità di uno psicologo, la versatilità di uno scrittore e l'entusiasmo di un adolescente. Munari non parla mai di vecchiaia, ma di infanzia (il tempo più bello ed eterno dell'uomo), di progetti e del futuro. Eppure gli anni sono passati anche per lui, ma la sua vera età, come ormai tutti gli riconoscono, è quella che dimostrano il suo spirito e la sua produzione.

Questo è Bruno Munari, com'era e come l'ho ritrovato: 'quello' di sempre che ha fatto tante cose diverse, spendendo tutta la sua vita per migliorare la qualità di quella degli altri. Un artista geniale che si comporta come un uomo normale; che per vivere non ha bisogno né dei mercanti, né dei critici. Sa fare tutto da sé, gli basta la sua intelligenza creativa e qualche soddisfazione che gli viene dalla gente comune e dai bambini. Uno che "ha iniziato con l'università per arrivare alla scuola materna", perché ha capito che è quasi impossibile educare gli adulti. Questa è l'involuzione-evoluzione-rivoluzione dell'ultimo Munari. Il suo attuale laboratorio, il suo messaggio di speranza.

Dato l'intento esplicativo di questo scritto, ho voluto riferire le mie impressioni soprattutto per chi non abbia avuto modo di conoscere Munari da vicino. Ho tentato un 'particolare di ritratto' diverso da un saggio critico di quelli seri e oscuri che a Munari stesso forse non sarebbe piaciuto.

Fra 20 anni tornerò a suonare il campanello col quadratino rosso per aggiornare l'intervista. Egli sarà lì, attivo come sempre, ed io ritroverò quell'uomo sempre più grande della sua statura.

Vi passo Munari.

L'INTERROGATORIO

Caro Munari, cominciamo da lontano. Quali sono stati i tuoi primi interessi artistici?

Da ragazzino ero in un paese del Veneto che si chiamava e si chiama ancora Badia Polesine dove c'è un fiume e il paesaggio è molto bello. Avevo un amico che dipingeva dei quadretti normali, come dipingono tutti e allora mi sono messo anche io a dipingere, così... ci ho provato gusto ed ho continuato per conto mio.

Com'è iniziata la tua storia di operatore estetico?

Si potrebbe dire che come designer ho cominciato da ragazzo, perché con le canne palustri che io trovavo nel paese e con il temperino mi divertivo a fare degli oggetti o dei giocattoli per me e per i miei amici. Quando sono venuto a Milano, prima ho conosciuto i futuristi e poi mi sono occupato di design, ma di questo mi sono accorto verso gli anni... 1945-'50.

A quale movimento delle avanguardie storiche ti senti più vicino e perché?

Devo dire che ho imparato soprattutto dai dadaisti, oltre che dai futuristi. In un primo tempo, però, quello che ho appreso dai futuristi non mi è servito molto. Mi è servito di più come spirito di ricerca e di progettazione, mentre il Dada, più che il Surrealismo, mi ha affascinato e ancora oggi sono spinto a fare certe cose al di fuori della ragione.

Consideri l'industrial design una derivazione dell'arte o la vera arte per la società?

Io penso che il design non sia arte. Difatti, quando gli artisti vogliono mettersi a fare del design, fanno delle cose che certe volte non si possono neanche costruire. Il design credo sia un'attività che abbia la sua estetica e che risponda ai bisogni umani, cercando di produrre degli oggetti che, a differenza della produzione commerciale, portino anche una componente estetica; non di una estetica che viene dall'arte applicata, ma che abbia una coerenza fra le parti e il tutto, fra le materie e le tecnologie, fra le forme e le funzioni, in modo che questo oggetto prodotto dal design soddisfi tutti i recettori sensoriali e non solo la vista.

Come designer lavori su committenza o quando ti viene l'idea?

In tutti e due i casi: delle volte mi viene un'idea per soddisfare un bisogno, altre volte c'è una richiesta precisa da parte dell'industria. Quindi io opero nei due sensi.

Qual è l'oggetto d'uso da te progettato più riuscito da tutti i punti di vista?

È l'oggetto che non è legato a nessuna moda, a nessuno stile e che si vende in continuazione. Io ne ho due, per esempio, di pochissima importanza, un portacenere cubico che si vende da 30 anni e una lampada tubolare di maglia che si vende da 20 anni. Credo che questo si raggiunga mediante la ricerca dell'essenzialità che, come ho detto, va fuori dalle mode e dagli stili.

Le tue opere d'arte iniziano con un progetto?

Direi che l'inizio non è un progetto, ma uno stimolo; è una percezione, un qualche cosa che i sensi dell'individuo hanno sentito. Subito dopo viene tutto un lavoro molto logico e chiaro, ciò è il progetto che serve a dar corpo a quello che si è intuito.

Hai sempre trasmesso messaggi con i mezzi della nostra epoca (nuove tecniche, nuovi ed inusuali materiali). Qual è la principale motivazione?

La motivazione è che un messaggio da trasmettere ha il suo mezzo ottimale per essere comunicato. Devi cercare quale è il materiale, la tecnologia, il modo di emetterlo perché possa essere recepito correttamente.

Mi pare di capire che per fare pedagogia visiva segui una metodologia operativa che si avvale anche della psicologia, per cui il risultato del tuo lavoro è di alta qualità didattica. È un intendimento voluto soprattutto per far arrivare il messaggio?

Certamente, perché un messaggio non deve essere solo emesso, ma anche ricevuto. Perciò si deve conoscere il pensiero e anche la cultura di chi lo riceverà per poterglielo comunicare nel modo più giusto, senza ambiguità.

Hai un rapporto di lavoro con tuo figlio Alberto che si occupa di psicopedagogia?

Io credo che i genitori debbano avere con i figli un rapporto di questo tipo: fino a una certa età i genitori devono insegnare ai figli, dopo una certa età sono i figli che insegnano ai genitori.

Nel design ricerchi costantemente la semplicità e l'essenzialità. Perseguì il minimo per economia costruttiva, ma anche perché è più funzionale alla comunicazione estetica?

Sì, proprio così.

Cosa ha rappresentato per te il Bauhaus?

Per me è stato un punto di riferimento molto importante che poi, diciamo una brutta parola, ho 'superato' nel senso che il Bauhaus considerava la forma come conseguenza della funzione, ma non considerava l'aspetto psicologico del problema. Quindi io aggiungo anche questo elemento psicologico, come fanno i giapponesi che vengono in Italia, imparano a fare le motociclette, ma aggiungono una grande componente psicologica, per cui dopo le vendono anche qui da noi.

Torniamo a te. L'ironia e il gioco presenti nel tuo lavoro hanno una funzione pedagogica ed anche demitizzante?

Quando un ingegnere che ha progettato un ponte sul quale possono transitare dei veicoli pesanti, prima di metterlo in funzione lo carica con 50 volte il peso che potrebbe sopportare, questa è ironia. Voglio dire che l'ironia è una verifica su quello che si fa. Si forza l'opera realizzata per vedere se resiste a qualunque critica.

Nella tua produzione ci sono dei recuperi della cultura e del pensiero orientali?

Ci sono alcune regole che io ho imparato dall'Oriente e che sono molto importanti. Una di esse dice: "Quando l'immagine è presente, è inutile che il pennello la finisca". Un'altra regola dice: "La perfezione è bella, ma è stupida; bisogna conoscerla, ma romperla".

Sei un attento osservatore della natura e hai cercato di realizzare un rapporto armonico tra macchina, materiali industriali e natura. Inoltre, nei tuoi scritti ci sono varie citazioni sulla natura e traspare una grande ammirazione per certe abitudini dei giapponesi che sono molto legati ad essa. Ma come entra la natura nel tuo lavoro?

Facendo delle analisi su oggetti della natura si possono scoprire delle regole che permettono di essere usate anche in un altro modo per produrre degli oggetti a funzione estetica. Quindi, nella natura c'è tutto; c'è tutto da scoprire: non l'oggetto da copiare, ma la regola che gli ha dato la forma, che permette di inventare altre cose, altre regole.

Opere fantastiche,umoristiche,'inutili', rottura di schemi, sconfinamenti e ricerca continua del nuovo. Il tuo lavoro artistico è una dichiarazione di libertà. È anche provocazione e dissacrazione di formule?

Sì, io cerco soprattutto di evitare, diciamo, l'accademia. Ci sono degli artisti che vivono tutta la loro vita su una sola idea. Io, invece, cerco di conoscere il più possibile, di penetrare nei segreti della natura, di capire un'infinità di cose che mi permettono di produrne altre. La dissacrazione, come tu dici, è una cosa spontanea che logicamente viene dopo questo atteggiamento di continua curiosità, di continua ricerca, non tanto per fare del nuovo a tutti i costi, quanto per capire di più.

Hai operato in tutti i campi della comunicazione visiva, nel design e nella didattica con professionalità e con proposte sempre nuove, giovandoti, oltre che della fantasia e della creatività, dell'abilità tecnica, di una cultura interdisciplinare e persino ricorrendo alla psicologia. Insomma sei 'quello' che ha fatto molte cose, ma con un eclettismo solo apparente. Come ami definirti?

Potrei dire un epistemologo [sorride], ma non so. Siccome io frequento per la mia attività diversi settori dell'industria e dell'arte, in ogni posto dove vado mi danno loro una definizione: quando lavoro, per esempio, per gli architetti, io sono chiamato 'architetto'; quando lavoro nel campo del design, sono un 'designer'; quando lavoro nelle ricerche visive, sono un 'artista'; quando faccio dei giochi per bambini, sono un 'pedagogista'. Così..., io non saprei come definirmi.

Con i tuoi libri combatti il cattivo gusto, educi esteticamente l'uomo comune e chiarisci molte cose anche agli operatori visuali e ai designers. Ti senti un insegnante fuori serie di comunicazione visiva che vuole creare un nuovo habitat per l'uomo del nostro tempo?

Io penso che un operatore culturale, se fa delle scoperte, deve comunicarle agli altri e non deve portarsele con sé nella tomba, come fanno certi artisti con i loro segreti. Io credo molto alla comunicazione tra le persone e per questo pubblico tanti libri, spiegando in tutti i particolari come faccio a realizzare certe cose, perché penso che, se c'è qualcosa di buono, possa essere diffusa in qualunque parte del mondo.

Hai rivolto molte attenzioni anche ai bambini per svilupparne la fantasia e avviarli alla creatività ed hai fornito strumenti operativi agli insegnanti per estendere il messaggio. È un ulteriore tentativo per costruire un nuovo mondo, ma anche una sfiducia verso gli adulti ormai condizionati?

Il famoso psicologo Piaget ha detto che non si può cambiare la mentalità di un adulto. Io ho tenuto diversi incontri e conferenze a livello universitario, in scuole medie, in scuole elementari e adesso, finalmente, sono arrivato alla scuola materna. È lì che bisogna operare, altrimenti i bambini sono già condizionati a un pensiero distorto, a un pensiero chiuso; sono soffocati nelle loro possibilità creative e fantastiche. Quindi, se si vuole cambiare la società, è proprio lì che si deve operare per sperare in un mondo migliore fra qualche generazione.

Si può dire che tu crei oggetti d'uso e opere 'inutili'. Non pensi che le due produzioni, tra creatività e fantasia, ti servano per soddisfare un bisogno, magari inconsapevole, di trovare un equilibrio interiore tra la razionalità e i condizionamenti del design e l'irrazionalità e la libertà dell'artista?

Io credo che l'equilibrio venga fuori se si trova un giusto rapporto tra il caso e la regola. L'intuizione viene così, per caso, quando meno te l'aspetti. Però è la regola che le dà forma, che le dà corpo e che la fa comunicare. La serietà dell'operare in questo campo sta proprio nel trovare il punto di equilibrio tra le due entità.

Tu non realizzi opere solo per il mercato e non progetti cose che non si usano. È lecito pensare che fai anche economia di creatività?

Beh, io credo che non mi interessi produrre certi oggetti del design, quando ce ne sono già in abbondanza. Cerco di produrre quelle cose che veramente hanno una funzione e uno scopo.

Ti dedichi più volentieri all'arte pura o al design di ricerca?

A tutte e due, secondo i momenti. Ci sono dei giorni in cui sono spinto a fare delle ricerche sull'arte pura e devo farle, altri in cui devo fare dei lavori di design, allora è tutta un'altra occupazione. Comunque, questi due momenti sono sempre presenti, tante volte anche simultaneamente.

Tutta la tua multiforme attività (dall'arte visuale all'industrial design, alle esperienze didattiche, agli interventi sul video computer) è ricerca e sperimentazione?

Sì, ci deve essere sempre una ricerca ed una sperimentazione, altrimenti si producono delle cose che già ci sono.

Spesso hai affermato che il design non deve avere uno stile. I tuoi oggetti, comunque, sono riconoscibili per la semplicità costruttiva, per spontaneità, essenzialità, rigore, chiarezza, razionalità.

Sono queste le caratteristiche che dovrebbero avere tutti i designers o sono tue personali qualità? In altre parole, è il tuo 'stile' di designer?

Praticamente lo stile viene fuori dopo, quando si vede la somma di tutti i lavori di un operatore. Se l'operatore si preoccupa dello stile e si inventa una formula, risulta una cosa fredda, falsa. Invece, quando si riconoscono delle qualità a una produzione e tutte queste qualità possono essere definite sotto la voce stile, allora è diverso.

L'insieme del tuo lavoro evidenzia una grande libertà di fare. Ti senti un neodadaista in senso costruttivo?

Sì, forse è una buona definizione, perché il Dada rompe i codici, ma non bisogna soltanto fare questo, occorre anche dare qualche esempio di quello che potrebbe essere una produzione nuova.

In pratica si tratta di azzerare senza negare i valori.

Ecco, proprio così.

Se non sbaglio, tu sei contro un certo Surrealismo, le ambiguità stilistiche, il cattivo gusto e contro...? Continua tu...

Ma io potrei dire, appunto, contro il Surrealismo di seconda mano e in genere contro la stupidità e contro l'ignoranza. Io cerco sempre di fare qualche cosa che comunichi, che allarghi la prospettiva visuale dell'individuo, che gli faccia vedere ciò che prima non conosceva e, quindi, per certe cose va bene lo stile del Surrealismo o del Dada o del Futurismo. Io uso lo stile che serve per comunicare una certa cosa. Non ho nessun limite, alcuna chiusura da nessuna parte nell'uso dei mezzi di comunicazione.

Quali colori usi di più e perché?

Dipende... Uso i colori complementari per fare, per esempio, i dipinti 'negativi positivi', perché in queste opere l'osservatore può rovesciare la composizione nel senso che quello che prima vedeva come figura diventa fondo, quello che vedeva come fondo diventa figura. Questo funziona meglio se i colori sono complementari, quindi uso questi colori. Al contrario, se devo fare una ricostruzione teorica di un oggetto immaginario, allora userà colori di diverso tipo. Questa scelta del colore è in rapporto al messaggio che si deve comunicare.

Nell'uso dei colori c'è un riferimento alla natura?

Mah, c'è sempre un riferimento alla natura, perché in essa c'è tutto. Una volta sono rimasto molto meravigliato per aver visto un albero di prugne che aveva le foglie verdi e il frutto viola. Per me questo accostamento è stato una rivelazione. La natura ha dato forme e colori a tutti gli stili. Non si può fare diversamente. Se pensi di realizzare degli accostamenti di colori insoliti, in natura ci sono, solo che prima non li avevi visti. Ad esempio, durante il periodo Liberty si facevano dei salti di tonalità. Mentre ancora oggi si fa rosso e blu dello stesso valore, allora si faceva rosso e celeste, blu e rosa e questo salto di tono era la caratteristica di uno stile, ma in natura si trovano dei fiori che sono così. Quindi il riferimento alla natura c'è sempre.

Per te l'arte è consapevolezza o anche casualità?

In un primo tempo è casualità, successivamente, quando si deve dare un corpo per comunicare, è consapevolezza. Nel campo del design, invece, la consapevolezza c'è quando si prende contatto con un problema da risolvere, quando lo smonti e analizzi tutte le componenti. Alla fine poi, quando si fa la sintesi, riemerge la casualità che può anche avere degli aspetti inattesi.

Credi alle opere aperte, all'arte come gioco, alla spettacolarità e all'animazione ed hai realizzato divertite invenzioni con una programmazione non fine a se stessa. Questi orientamenti derivano dalla necessità di coinvolgere per far recepire meglio la comunicazione?

Io penso a un paese molto civile dove tutti possano fare dell'arte. Contrariamente all'affermazione di un famoso critico, che aveva detto che bisognava fare "l'arte per tutti", io sono per "un'arte di tutti". Perciò, se noi vogliamo che tutti imparino a comunicare per via visiva qualche sensazione, qualche pensiero, bisogna che si prenda confidenza con i mezzi di comunicazione e questo si ottiene attraverso il gioco, come si fa con i bambini, e attraverso le più semplici regole di costruzione di un oggetto comunicante.

Preferisci progettare opere da riprodurre in serie o realizzare il pezzo unico?

Ci sono delle cose di cui non puoi che fare dei pezzi unici. Mi spiego: quando io sulla spiaggia trovo un sasso (che è già un pezzo unico perché non ce ne sono due uguali) che ha una venatura bianca somigliante al ramo di un albero e io disegno, sopra al segno bianco che ha, qualche cosa per completare l'immagine, in questo caso ho fatto un pezzo unico. Ma se io, invece, voglio comunicare a un maggior numero di persone una apertura verso un nuovo mondo come quello, per esempio, della topologia, allora faccio un multiplo illimitato, non firmato, al prezzo più basso possibile, che è la flexy.

Approvi che l'opera progettata dall'artista possa essere eseguita da altri?

In architettura è così, comunque io penso che altri possano anche continuare uno spunto ed andare avanti per conto loro. Io stesso ho dato tanti inizi, diciamo così, e altri hanno captato ed hanno continuato. Sono molto curioso di vedere dove vanno a finire certi lavori, che cosa ne viene fuori, perché si sommano due personalità: quella che ha aperto la strada e quella che fa il percorso. In fondo, molti grandi artisti del passato non sono che la continuazione di ciò che hanno imparato dai loro maestri.

Arte è comunicazione, ma fuori dai musei l'arte raggiunge quasi esclusivamente le persone che possono tesoricizzare il prodotto artistico e questo a te non piace. C'è rimedio?

Non si tratta di realizzare delle opere a prezzi molto bassi: tanta gente non compra un oggetto d'arte se il costo è troppo basso, perché dice che non è arte. Nel mercato americano ciò che costa sotto i 10 milioni non è arte. Allora, se prendi qualunque cosa, la offri lì a 20 milioni, la vendi subito proprio perché è un prodotto di mercato: che sia arte o no chi lo può dire? Quando tutto è arte, niente è arte! Ma perché il pubblico non analizza? Perché in genere non vuole saperne delle vere opere d'arte e le va a cercare nei mercati rionali, in quanto da bambino gli hanno insegnato che l'arte era quella che si trovava in casa dei nonni. Invece oggi bisogna insegnare ai bambini, fin dalle scuole materne, che l'arte è un'altra cosa.

Se è vero che le opere sono una proiezione dell'artista, tu nella vita dovresti essere un uomo razionale. Lo sei sempre?

Sì, lo sono sempre, anche nei momenti casuali nei quali mi capita di ricevere un messaggio dall'esterno o dall'interno. Voglio dire, cioè, che io cerco di essere sempre razionale, meno che nei momenti in cui ricevo

una intuizione. In quel caso bisogna essere molto aperti e fare quello che gli orientali chiamano ‘il vuoto’, altrimenti non si può ricevere.

Tu che puoi essere considerato il padre o, se preferisci, il maestro o il teorico del design italiano, cosa pensi del ‘design pittorico’?

Se per ‘design pittorico’ intendi le manifestazioni del post-modern, si potrebbe dire che, quando nelle attività umane c’è l’eccesso di una componente, per esempio la logica, viene fuori inevitabilmente il desiderio dell’opposto, cioè dell’irrazionale. Questo si vede anche nella storia dell’arte recente, diciamo, nei primi dell’Ottocento dove il Futurismo non era che un Liberty a spigoli, mentre quest’ultimo era uno stile tutto fatto di curve molto dolci e legate alla natura (ai fiori, alle forme fatte così). I futuristi, invece, facevano spigoli, splendore d’acciaio, macchine, ecc. Quindi c’è sempre un eccesso che chiama l’eccesso opposto.

Una reazione, come è accaduto anche in questi ultimi anni, tra Arte concettuale e Transavanguardia, per esempio.

Certamente, oppure tra arte astratta e arte figurativa. Quando cominci a smontare la realtà e consideri solo una delle componenti, logicamente nasce il contrario. Anche nella moda, dopo un periodo in cui tutti vestono di rosso, viene quello del verde; dopo il periodo viola, viene quello del giallo, dopo il periodo dei calzoni alla Charleston, viene quello dei calzoni stretti. Avviene ciò che Dorfles ha chiamato “oscillazioni del gusto”. Quindi, quello che tu prima definivi ‘design pittorico’ è una reazione al design troppo rigoroso, direi pedestremente rigoroso. Ma se un designer opera in modo completo, cioè considera anche l’aspetto psicologico della progettazione, queste reazioni non si verificano.

Attribuisci ai mercanti e ai critici di oggi una funzione utile o troppo promozionale?

Forse la maggioranza dei critici è troppo promozionale. Al contrario ci dovrebbe essere da parte loro una funzione di aiuto verso il pubblico a capire. Si dovrebbe fare in modo che l’uomo comune, leggendo un testo critico, possa penetrare meglio in un’opera d’arte. Invece, in molti casi è un fatto di arte pura commerciale o di pura arte commerciale. Di arte commerciale, insomma.

Scienza e arte sono in rapporto dialettico?

Sì, direi che c’è un rapporto perché anche nella scienza c’è l’intuizione, c’è il caso che porta spesso a delle scoperte. Solo che nella scienza si fanno scoperte di tipo pratico, mentre nell’arte quelle di tipo estetico o di conoscenza della realtà.

La scelta delle opere per la 42a Biennale d’Arte di Venezia denuncia una vena di polemica nei confronti di certe esperienze artistiche o è una sottolineatura di alcune tue anticipazioni?

Sì, quasi tutte le opere presentate sono state studiate apposta per questa Biennale. Alcune le avevo esposte qualche anno fa, ma con diversi scopi, diversi aspetti. Uno è quello di cercare di scuotere questa palude nella quale sono tutti i preconcetti di quei falsi conoscitori che pensano che l’arte sia solo quella che si fa a ‘olio su tela’. Poi ho voluto esplorare che cosa si può fare solo con i mezzi più poveri di questa tecnica che è la pittura ‘olio su tela’.

Cosa consiglieresti ai giovani artisti?

Consiglierei di essere se stessi, di ricercare la propria personalità, di non lasciarsi influenzare dal mercato, di essere liberi e di cercare di capire quale è il loro pieno rapporto con la realtà esterna per comunicare quello che essi sentono. Se le condizioni sono modificate da altri interessi di tipo commerciale, dal falso prestigio, l'opera non è più così chiara e limpida come dovrebbe essere.

Una volta a proposito dei giovani mi dicesti che spesso non si sanno più usare le mani. Per fare arte, oltre ad essere creativi, è importante conoscere il mestiere?

Io penso che sia importante conoscere la tecnica perché altrimenti con che cosa si comunica? Non esiste un modo spontaneistico di comunicare senza conoscenze tecniche. È vero che oggi c'è una tecnica che consiste solo nel premere il dito sul pulsante per avere degli effetti, ma oltre a questo ce ne sono tante altre da conoscere che danno delle grandi soddisfazioni a produrre cose che prima non c'erano.

Come artista preferisci la manualità o le tecniche meccaniche?

Tutte e due, secondo i casi.

C'è un progetto che vorresti realizzare?

Ma io sto già realizzando questo progetto: è quello di occuparmi sempre più intensamente della liberazione dei bambini verso la creatività, la fantasia e il pensiero costruttivo. Un laboratorio a cui intendo lavorare ancora molto.

Il tuo lavoro è anche il tuo passatempo o hai qualche hobby segreto?

Non faccio molta differenza tra lavoro e hobby. Forse potrei dire che, coltivando i bonsai e facendoli addirittura, potrebbe essere un hobby, però anche realizzare delle opere d'arte è bello come coltivare bonsai.

L'entusiasmo e la vitalità, la continua sperimentazione, la creatività, le invenzioni di gusto nuovo, l'umorismo e l'essere 'presente' (se non in 'anticipo') sono alcune delle qualità che ti fanno sembrare un operatore sempre giovane e vivo. È la tua attività che ti aiuta a superare il tempo? Senti di avere dentro ancora una dose di adolescenza creativa?

Ciò che io consiglio sempre ai giovani, soprattutto agli studenti e ai ragazzi, è di conservare lo spirito dell'infanzia fino agli ultimi giorni della propria vita, perché, se uno riesce a conservare l'infanzia, conserva anche la curiosità di conoscere, la voglia di fare e ciò non lascia tempo per pensare alla vecchiaia. Anche questa è una cosa che ho capito dal pensiero orientale nel quale si dice: "L'eternità è adesso!".

Mi puoi dire a cosa stai lavorando in questo periodo?

La mostra al Palazzo Reale di Milano mi impegna moltissimo perché sono 1500 metri quadrati da occupare con 700 metri di pareti, poi sto eseguendo dei piccoli lavori di design e sto scrivendo dei testi.

Ti senti completamente realizzato?

Direi abbastanza... L'unica cosa che mi dispiace è di non saper nuotare [ride].

Finalmente arrivano più ampi riconoscimenti. Sei soddisfatto?

Certo, sono soddisfatto, anche perché mi arrivano riconoscimenti da varie parti del mondo.

Ho ricevuto un premio dalla Japan Design Foundation e la motivazione diceva: "Per l'intenso valore umano del suo design". E questo mi ha fatto molto piacere. Poi sono molto sensibile al riconoscimento delle persone semplici, dei bambini, dei genitori che sono tutti contenti quando vedono che i loro figli sono creativi. Naturalmente mi fa piacere anche il riconoscimento della mostra a Palazzo Reale che io non ho mai forzato. Nel 1985 sono stato in Giappone, chiamato ad inaugurare un edificio di 17 piani che hanno costruito a Tokyo solo per i bambini per raccogliere tutto quello che era stato fatto di meglio al mondo per loro e mi hanno chiesto di realizzare lì tutti i laboratori che avevo fatto finora. Ho tenuto una decina di conferenze a una media di 250 insegnanti e a una cinquantina di bambini alla volta. È stato tutto registrato in videotapes che ora circolano per il Giappone. Ogni tanto ricevo degli album fotografici di scolaresche giapponesi che lavorano secondo il mio metodo.

È questo che volevi?

Eh, sì, questo è un modo di invecchiare bene...

Puoi anticiparmi come sarà strutturata l'esposizione organizzata dal Comune di Milano?

La mostra comprenderà quasi tutta la mia produzione perché, benché lo spazio sia molto vasto, non ci sta tutto e allora devo mettere le cose essenziali dal 1927 fino a ieri. Ci saranno le prime 'macchine inutili', le influenze del Surrealismo, del Dadaismo e di tutti quegli artisti che io ho considerato miei maestri, come Balla, Kandinsky, Arp, Mondrian, un po' anche Depero, tutto il gruppo Dada, e poi ci saranno degli oggetti di design. Insomma, un po' di tutta l'attività, non solo le ricerche di pittura o su oggetti a tre, a quattro o più dimensioni, ma anche cose che forse non si sono mai viste.

Il tutto presentato con unità espressiva e progettuale?

Certamente!

Di Munari verrà data un'immagine statica da museo o dinamica come in realtà è?

Nella mostra ci sarà anche un laboratorio per bambini che funzionerà quattro giorni alla settimana con operatori che sono stati i miei primi collaboratori nei laboratori che abbiamo organizzato nelle varie città italiane. Verranno due classi di bambini alla volta accompagnati dai maestri e dai genitori e questi bambini, dopo aver operato nei laboratori, esporranno assieme a me in una grande sala dove ci saranno anche tutti i libri che ho pubblicato finora, circa una cinquantina. Nella mostra ci saranno molte altre animazioni, alcune anche da parte del pubblico e, quindi, sarà piuttosto viva, perché non è nel mio spirito mettere le opere chiuse tra le mura di un bellissimo museo. Preferisco che il pubblico le 'consumi'.

Qualche altra domanda lampo per soddisfare alcune curiosità.

Hai mai usato il cavalletto?

No, è troppo scomodo, non ci si può fare tutto, ma solo alcune tecniche.

Quante ore al giorno lavori?

Venticinque.

Sei un collezionista delle tue opere?

Sì, ed è per questo che io posso fare le mostre. Sai, io ho venduto pochissimo, quasi niente.

Possiedi opere di altri artisti che stimi?

Ne ho alcune di piccolo formato, perché io ho una casa piccola.

Quali letture preferisci?

Mah, diverse: quelle delle ricerche scientifiche, l'orario ferroviario, l'elenco di certi materiali, i cataloghi, i libri sullo Zen, che dicono che non si può spiegare lo Zen, e tante altre cose.

Leggi le riviste d'arte?

Sì, non tutte naturalmente. Ogni tanto ne prendo qualcuna.

Dai molta importanza ai soldi?

Mi basta avere una lira in più di quello che mi serve. Io preferisco avere la libertà.

Credi nell'utopia?

Moltissimo! Soprattutto in quella realizzabile.

Desideri chiarire qualche altro aspetto della tua problematica?

Mi pare che abbiamo già detto tutto.

Ora mi puoi dare una dimostrazione di come dialoghi con la natura?

Vedi questa nervatura che ho in mano? È una foglia di fico d'India, grande circa 35 centimetri e larga 10, che ho trovato 30 anni fa sulla spiaggia di Procida. Ora naturalmente non ha più l'odore di mare. Se tu guardi bene, è fatta di tutti esagoni. Le nervature più grosse sono disposte secondo una struttura esagonale, però, gli esagoni non sono equilateri; hanno dei lati diversi perché si sono deformati durante la crescita. Se uno ha capito il processo naturale per arrivare a questa forma, può fare degli esercizi per comunicare anche agli altri questa osservazione, questa scoperta. Io ho preso un pezzo di rete metallica di centimetri 50x70 circa, di quella esagonale che si adopera per costruire i recinti per i polli, con il filo sottile e il lato dell'esagono di circa un centimetro, poi ho cominciato a stirarlo in diagonale, a piegarlo, a stringerlo ed è venuto fuori un altro oggetto che adesso ti mostro, che è la sperimentazione di questa scoperta della struttura esagonale che si trova in natura.

Per rimanere nel tema della natura, puoi darmi una lettura di questo tuo libro "Come costruire un albero", in edizione giapponese, in cui è spiegato uno dei tuoi metodi di lavoro più seguiti nel mondo della scuola?

Per far capire ai bambini perché un albero ha quella forma, io ho creduto opportuno comunicare loro che cos'è la ramificazione di un albero che è la costante di tutti questi vegetali. Volutamente l'ho fatto con immagini stereotipate. Il tronco di questo albero, che è grosso un centimetro, ad una certa altezza si divide in due rami che sono di mezzo centimetro l'uno. I due rami, a loro volta, si dividono in altri due rami che sono di due millimetri e mezzo e via di seguito. Da ciò nasce una regola semplice che è la ramificazione a due. Il ramo che segue è sempre più sottile del ramo che lo precede: questa è la regola. La ramificazione qui è disegnata sopra un foglio, quindi è piatta, non è a tre dimensioni. Essendo disegnata, non sente le condizioni atmosferiche. Inoltre, quando cresce in natura, ci mette più tempo e, se c'è il vento, si inclina secondo come esso la spinge. Il tronco può crescere molto e i rami poco o viceversa. L'albero può essere sottile, largo, chiuso, aperto, tutto spettinato, ecc. Questo per far capire ai bambini come si disegna un albero, perché se tu sai come è fatto, lo puoi disegnare meglio. C'è stato un maestro di Padova che ha spiegato questo ai bambini ed ha riunito, nel libro che ti mostro, gli alberi disegnati dagli alunni della sua classe.

Questa é una soddisfazione anche per te. Qui l'arte è viva! Hanno capito perfettamente le regole raggiungendo risultati notevoli.

Di bello c'è che ogni bambino ha disegnato il suo albero, ha sviluppato la sua personalità. Vedi come sono diversi uno dall'altro? Guarda questo che cresce a quattro rami e quest'altro che cresce a tre! Se tu osservi la natura, questo lo trovi. Guarda lì, su quel tavolo c'è un ramo di agave che cresce a tre: l'ho preso apposta per dimostrare ciò che sto dicendo. La sua crescita si ramifica sempre a tre come quella dell'oleandro, mentre il pitosforo ramifica a cinque. Una volta capito questo i bambini disegnano l'albero con estrema facilità. Essi amano le regole. Tutti i giochi infantili hanno le regole! Come fai a giocare se non conosci le regole? Se tu spieghi una regola, il bambino la capisce e ci gioca ed è sicuro. La regola dà sicurezza.

E questi alberelli artificiali...?

È la costruzione dell'albero a tre dimensioni. Ai bambini si dice che è un albero "da girargli intorno", perché l'albero piatto è quello sul foglio. Allora, si prendono tre pezzi di questo filo di ferro tenero plastificato, si fa così: una corda (non una treccia) e le si dà la forma di un alberello come questi che vedi.

Questi vasi sono di bambù?

Sì, ho fatto come i giapponesi. Con il bambù costruiscono di tutto. Ci fanno migliaia, milioni di cose, però questi miei vasi non li avevano mai realizzati.

Negli oggetti ci deve essere una coerenza formale e materica come c'è negli insetti, negli animali. Per esempio, questa mia lampada da tavolo è fatta con un paralume a righe perché è a righe pure il supporto.

È anche molto elementare come certi materiali che si trovano in natura.

La semplicità è molto difficile da raggiungere!

Due parole su come sono nate le 'macchine inutili'.

Quella lì appesa al soffitto, che è del '34, è nata da una osservazione che io avevo fatto su certe pitture di Kandinsky perché lo consideravo un inventore di forme che, invece di costruirle, le dipingeva. Egli è stato in

certi casi, non in tutto, un pittore verista di forme astratte. Allora io mi son detto: “Perché dipingerle? Lui le dipinge perché è un pittore, ma io che sono anche un costruttore, le costruisco”. Le forme sospese in aria si muovono e tu puoi vedere anche cosa c’è dietro, mentre di solito nei quadri non vedi mai cosa c’è dietro le figure. Guarda come si muove lentamente appena arriva un soffio d’aria! Vedi come cambia la composizione? Questa ‘macchina inutile’ è riprodotta da Plura in un certo numero di esemplari come multiplo.

Ora ti presento un’altra ‘macchina’. Vedi questo manifesto? È del Museo tedesco di Krefeld dove c’è stata la mostra “Il movimento nell’arte” con tutti i più noti artisti che hanno prodotto opere di questo genere: Calder, Soto, Munari... Come esempio hanno riprodotto un mio oggetto di origine Dada che avevo fatto nel 1950 per rendere irregolare il movimento meccanico di un motore a molla. Irregolare è più interessante, regolare è monotono. Qui ci sono le molle, c’è una chiavetta, si dà la carica e il martelletto (che batteva sul campanello) ha due fili di acciaio lunghi in fondo ai quali ci sono due dischi, per cui il peso sul filo di acciaio sbilancia tutto e allora il ritmo è diverso. In seguito ho ripreso questi movimenti a molla e ho fatto delle altre macchinette. Guarda qui cosa è venuto fuori, sempre con un meccanismo a molla da sveglia! Ora le dà la carica. Vedi come si muovono i fili con il martelletto? Senti il suono come è irregolare?

Quando hai costruito queste ‘macchinette’?

Alcune le ho fatte nel ‘50, altre adesso. Queste saranno nella mostra di Palazzo Reale a Milano.

Anche la ‘fontana’ che ti sto disegnando su questo foglio forse sarà presentata a Palazzo Reale, all’esterno. Questi elementi sulla sinistra, visti dall’alto, sono i punti di caduta delle gocce d’acqua sulla superficie della vasca con l’acqua ferma. Ogni goccia cade con un tempo diverso dall’altra, per cui le combinazioni dei vari cerchi concentrici che si formano sono infinite. Nei punti vicini alle cadute dell’acqua ci sono dei microfoni che captano il rumore delle gocce che cadono nella vasca e lo portano in una stanza interna.

È una riedizione di quella esposta nel ‘54 alla Biennale di Venezia?

No, quella era diversa: c’erano piani appena inclinati sui quali scorreva un filo d’acqua. Questa, invece, è con cinque gocce. L’ho realizzata anche in Giappone e i giornali hanno scritto che io ero in pieno nello spirito Zen.

A proposito di questo tipo di arte programmata, ecco qui un prototipo per un tappeto. È uno di quei tappeti belli grossi, di lana, ma il disegno è mutevole (non fisso), perché ci sono i nodi di lana molto fitti, ma anche quelli di filo di seta che fanno cambiare il disegno a seconda di come ci si cammina sopra.

Quella ruota con tanti spinotti a cosa serve?

Su incarico della Regione Lombardia ho lavorato con un gruppo di esperti per far capire ai bambini di tre anni come nascono i suoni, quali sono le loro qualità e che cosa è un ritmo. Tutto ciò per prepararli all’educazione musicale. Questa ‘ruota dei ritmi’ ha degli spinotti che possono essere inseriti nei vari buchi del disco. Per esempio, se dividi una unità di tempo in tre, uno in battere e due in levare, hai un valzer, per cui il bambino si mette lì, inserisce gli spinotti che vuole, gira la ruota velocemente o lentamente e incide sul

suo registratore il ritmo che egli ha inventato. Siccome tutto questo lo fa lui, la cosa acquista un preciso significato didattico.

Quello che ti ho mostrato finora fa parte del mio mondo che cerco di trasmettere agli altri nella maniera più semplice possibile.

Bruno Munari

Quello nato a Milano nel 1907

Quello delle macchine inutili del 1930

Quello dei nuovi libri per bambini del 1945 ristampati ancora oggi in varie lingue

Quello dell'Ora X (quello dei multipli) del 1945

Quello delle scritture illeggibili di popoli sconosciuti, 1947

Quello dei libri illeggibili del 1949

Quello delle pitture negative-positive del 1950

Quello delle aritmie meccaniche del 1951

Quello delle proiezioni a luce polarizzata del 1952

Quello delle fontane e giochi d'acqua del 1954

Quello delle ricostruzioni teoriche di oggetti immaginari in base a frammenti di residui di origine incerta e di uso dubbio, 1956

Quello delle forchette parlanti del 1958

Quello del design

Quello delle sculture da viaggio del 1958

Quello dei fossili del duemila, 1959

Quello delle strutture continue, 1961

Quello delle xerografie originali del 1964

Quello degli antenati, 1966

Quello della flexy del 1968

Quello della grafica editoriale Einaudi

Quello dell'abitacolo del 1971

Quello dei giochi didattici di Danese

Quello dei messaggi tattili per non vedenti del 1976

Quello dei bonsai

Quello dei laboratori per bambini al museo del 1977 e di tutti gli altri laboratori in altri paesi

Quello delle rose nell'insalata

Quello della lampada di maglia

Quello dell'olio su tela del 1980

Quello del corso di design alla Harvard University USA del 1967

Quello premiato col compasso d'oro, con una menzione onorevole dall'Accademia delle Scienze di New York e quello premiato dalla Japan Design Foundation "per l'intenso valore umano del suo design"

Quello del premio Andersen per il miglior autore per l'infanzia e quello del premio Lego

Quello della ricerca

Ognuno conosce un Munari diverso

[Testi tratti da Luciano Marucci, *Viaggi nell'arte. Creativa mente. Incontro con Bruno Munari*. Edizione Cauda Pavonis, 1986, pp. 3-26, illustrata con tre ritratti dell'artista scattati da L. Marucci e alberi disegnati da Munari e dai bambini che hanno seguito il suo metodo (qui omessi). Progetto della copertina di Bruno Munari; trascrizione dell'intervista a cura di Anna Maria Novelli. Stralci sono stati pubblicati anche in "Hortus" (Grottammare), n. 5-6, 1989, pp. 41-44]