

DIALOGHI INEDITI CON BRUNO MUNARI

TRA IL 1988 E IL 1993 (III)

di Luciano Marucci

IN QUESTA TERZA PUNTATA SU BRUNO MUNARI SONO RIPORTATI I TESTI DELLE LUNGHE CONVERSAZIONI AVUTE CON LUI, RIMASTI INEDITI PER SCARSITÀ DI SPAZIO NELLE EDIZIONI A STAMPA

Nella ricorrenza del 25esimo anno dalla scomparsa di Bruno Munari, su "Juliet" n. 212 e n. 213 sono apparsi i miei articoli intitolati "Bruno Munari. Un laboratorio di creatività e di libertà" (pp. 48-51) e "Le lezioni di BruMun. Per ogni età" (pp. 50-53). Delle varie interviste da lui rilasciate dal 1967 qui vengono riportate le parti di quelle che dal 1988 al 1993 non avevano trovato posto nelle pubblicazioni, anche perché non direttamente connesse ai temi di volta in volta indagati. Tra l'altro, Munari rispondeva a ogni domanda, con immediatezza e in modo esaustivo, per il piacere di comunicare i suoi saperi esperienziali. Nel momento in cui prevale la riflessione sul futuro antico e parallelamente si è ampliato il campo dell'arte visuale, grazie alle trasformazioni della realtà e alle tecnologie avanzate, mi pare opportuno rivolgere attenzione all'attività del geniale artista e designer Bruno Munari. Questi frammenti sono accompagnati dai link per permettere di visualizzare e scaricare i pdf dei dialoghi da cui essi derivano. Naturalmente, i nuovi testi offrono un ulteriore contributo alla conoscenza della multiforme produzione di BruMun, del suo attivismo artistico e civile, caratterizzato da idealità sociali e indipendenza di analisi, costante ricerca e sperimentazione, finalità didattiche e visioni avveniristiche.

Milano, 1-2 novembre 1988

[...]

LM: Oltre ai ritratti degli "antenati" hai fatto ritratti ai "contemporanei"?

BM: No.

Ma di qualche futurista mi sembra di sì.

Beh, quelli non erano ritratti in senso tradizionale; erano più

13 ottobre 1986: Bruno Munari nel suo studio con Luciano Marucci che lo sta intervistando (ph Anna Maria Novelli-Marucci)



caricature oppure estrema sintesi dei caratteri formativi di un individuo.

Parliamo d'altro. Dagli anni Quaranta hai lavorato molto alla progettazione e alla illustrazione di nuovi libri per bambini, hai diretto collane di pubblicazioni didattiche e scritto vari testi educativi. Questa è anche un'attività creativa o un compendio delle tue esperienze per promuoverle all'esterno?

Questi libri non riassumono la mia attività. Io cerco di promuovere la creatività e di risolvere tanti problemi che favoriscono lo sviluppo spontaneo del bambino. Uno di questi libri, intitolato "Disegnare un albero", è fatto apposta, come altri che lo hanno seguito ("Disegnare il sole", "Disegnare la casa", "Disegnare un fiore"...), per cercare di annullare gli stereotipi. I bambini usano gli stereotipi perché gli adulti insegnano che l'albero si fa così, la casa si fa così, la farfalla si fa così, eccetera. Ai bambini è stato anche insegnato che la lettera A si fa così, la lettera B si fa così e loro pensano che faccia parte del linguaggio e, quindi, ripetono. Però, in questi casi, non c'è creatività, ma ripetitività.

["DANGER ART", n. 1-2, aprile 1989, pp. 40-43]

Link: http://www.lucianomarucci.it/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=314&Itemid=319

[...]

LM: [Domanda sull'insegnamento per i libri dei bambini]

BM: [...] Allora, si fa vedere al bambino una costante di tutti i vegetali che è la ramificazione. Il bambino gioca con queste regole, perché i bambini amano molto le regole. Ogni gioco ha la sua regola e, quindi, disegna un albero, ma lo disegna nel modo giusto perché ha capito cos'è la ramificazione e una volta lo disegna in un modo, una volta un altro, per cui l'albero non è mai uguale: lunghi, corti, larghi, stretti, ordinati, disordinati, tutti da una parte oppure mescolati... In questo modo lui può disegnare, conoscendo la struttura di base, tutti i tipi di vegetali che scorge nella realtà. **Sono tutte qui le motivazioni che ti spingono a fare libri?**

C'è anche l'altra, importante, motivazione di passare agli adulti una esperienza che ritengo utile per la crescita culturale degli individui. Se qualcosa mi ha aiutato a capire, perché non comunicarla anche agli altri per farla capire a tutti? Quindi, io cerco sempre di pubblicare tutto quello che so, nel modo più chiaro, più sintetico e più allegro possibile.

Il tuo giudizio sintetico su Rodari scrittore.

È molto positivo anche perché incide sulla realtà.

Hai fatto molte opere a olio?

Ne ho fatte pochissime perché l'odore della pittura ad olio mi dava sensazioni molto strane. Mi ricordava la povertà di certi artisti, geniali ma dei quali nessuno si occupava, perché erano fuori del tempo, e vivevano in una stanzetta che sapeva di pittura ad olio e stavano male...

La trementina può anche far male agli occhi...

Non lo so. Eppoi [la pittura] è troppo lenta ad asciugarsi; invece



Munari nel suo studio-laboratorio di Milano, 2 novembre 1988 (ph L. Marucci)

la tempera, o l'acrilico, mi va bene. Molto l'acrilico, ma anche la tempera trovo giusta, perché un bianco a tempera non ingiallisce come il bianco ad olio. Anche se si adopera il bianco di titanio, che pare che resti bianco più a lungo, dopo qualche anno è già un po' paglierino. Il bianco a tempera, invece, resta sempre bianco, perché non ha dentro la base oleosa che ingiallisce. Difatti, in un sarcofago egiziano il bianco a tempera è ancora bianco.

[Libro-catalogo "RODARE LA FANTASIA con Rodari ad Ascoli", 2000 (pp. 153-154)]

Link: <http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/EdizioniLetteraturaLibroRodariIntero.pdf>

Milano, 3 gennaio 1989

[...]

LM: [...] Conosci la pubblicazione del M.A.C. ristampata da una tipografia di Ascoli Piceno?

BM: Ah, sì. In quel periodo noi facevamo questa rivistina. Non ricordo più che periodicità avesse. Veniva distribuita a tutti gli interessati e addirittura avevamo inventato un critico che si chiamava Leon Goffemberg che non esiste.

Non era Dorflès!?

No. Questo critico stroncava tutto quello che c'era da stroncare allora: tutta l'arte pseudoavanguardista, provinciale... Ma, purtroppo, non è servito a granché. Ad un certo punto uno si stufa di spendere soldi e attività per fare una cosa, specie se gli stessi attivisti non formano un nucleo compatto e solido.

Una rivista può essere uno strumento per fare la rivoluzione...?

No, assolutamente! Tu guarda, per esempio, "il manifesto". Si stampa ancora oggi, ma io non lo compero più, perché è troppo d'élite. Sembra il "Corriere della Sera" dei rivoluzionari. Secondo me, bisogna fare delle azioni, non stampare delle parole. Io ho cominciato a fare le mostre con i libri fatti dai bambini che vengono viste con simpatia senza pensare all'arte e a tanti altri grossi problemi, ma che permettono di resistere e di funzionare. Sono mostre che stimolano altri a fare la stessa cosa. Quando esporremo

a Bologna, sarà come un gruppo di guastatori che cerca di distruggere lo stereotipo che hanno molti genitori e molti autori che fanno libri per bambini in un modo sbagliato; in un modo, per cui il bambino non viene neanche lontanamente interessato. Se noi insegniamo ai bambini a fare dei libri, allora faremo vedere agli adulti, compresi gli editori e gli autori, che cosa piace veramente ai bambini, come si possono fare libri per bambini che non siano soltanto letteratura illustrata, ma fatti con tanta fantasia, messi insieme senza preoccuparsi di tante cose che bloccano l'immaginazione. Quindi, quando si fanno libri per bambini, non si deve pensare al solito modo che tutto deve diventare favola, per cui ci sono sempre i soliti sentimenti di base con la mamma, il bambino e il cucciolo..., perché i bambini amano tante altre cose.

Allora tu fai la rivoluzione con

i 'laboratori per bambini'?

[...] Far fare qualunque cosa che sia a forma di libro, nel senso di avere delle sequenze di fogli che possono essere messi insieme in moltissimi modi, significa raccontare sempre qualcosa, per il solo fatto di essere una sequenza. Per esempio, quando germoglia, in primavera, una pianta che dal tronco dove non c'è niente comincia a venir fuori una punta verde che poi diventa un germoglio, che poi diventa un ramo, che poi diventa foglia, che poi diventa fiore, che poi diventa frutto: questa è una sequenza che non è letteratura, è la realtà che si può anche vedere attraverso le immagini senza bisogno di raccontarla, perché se un bambino è abituato a osservare queste cose e in primavera comincia a guardare gli alberi per vedere se hanno cacciato le gemme, e le segue, legge come vive l'albero; "legge", tra virgolette, ed impara delle cose

... aziona la "Ruota dei ritmi", inventata "per far capire ai bambini come nascono i suoni" (ph L. Marucci)





Munari mentre realizza una scultura della serie "Concavo-convesso", 2 novembre 1988 (ph L. Marucci)

che insegnandole a parole diventano tanto complicate. Con questi libri i bambini fanno anche vedere agli insegnanti come si fa... ["Hortus", n. 12/1992, pp. 105-114]
 Link: <http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/MonografiaHortusMunari.pdf>

Milano, 27 dicembre 1989

[...]

LM: Munari, eccoci di nuovo insieme. Puoi aggiornarmi sommariamente su ciò che ti è successo da un anno a questa parte e sul tuo lavoro attuale?

BM: Diciamo che fra le cose più importanti c'è stata la mostra a Palazzo Reale di Milano, visitata da più di 75.000 persone, poi trasportata al Museo di Gerusalemme in Israele. Anche lì ha avuto molto successo, tanto che è stata prolungata di tre mesi, perché c'erano molti giovani che chiedevano di vedere l'esposizione.

Cos'altro c'è stato?

Siccome nel Museo Internazionale delle ceramiche di Faenza c'è un laboratorio per bambini che funziona col mio metodo e che è in attività da dieci anni, il direttore, Dottor Boiani, mi ha chiesto di fare una grande mostra nel Palazzo del Podestà. Io ho proposto di esporre, insieme con i miei lavori, quelli fatti dai bambini nel laboratorio della ceramica. Poi ci sono state le mostre a Genova: al Museo Sant'Agostino la parte riguardante le ricerche artistiche e alla facoltà di Architettura quella relativa al design. Queste mostre sono state chiuse da poco e proprio in questi giorni ho ricevuto dall'Università di Genova la laurea ad honorem in architettura...

Che effetto fa ricevere una laurea ad honorem?

Fa un bellissimo effetto, fa molto piacere e penso che questo sia un bel modo di invecchiare. Ricevere tutti questi riconoscimenti, come, per esempio, il premio dell'Accademia dei Lincei che ho avuto in Giappone, ecc., ecc., mi rende molto contento [sorridente].

Per questo hai messo la cravatta a farfalla?

Siccome quasi tutti i miei amici architetti hanno la cravatta a farfalla, me la sono messa subito anch'io, perché così mi sento più architetto [sorridente].

E il tuo lavoro attuale?

È un lavoro sempre di produzione di oggetti inutili; "inutili" nel senso che non producono beni materiali, ma sono oggetti che nascono da ricerche che, praticamente, sono sempre legate al filone del 1930-'40. Sono oggetti fatti di tensione e compressione [... vedi "Hortus" n.12/1992].

Ora, poi, sto scrivendo due libri di cui uno per Einaudi sul metodo

dei laboratori per bambini, perché me lo chiedono continuamente, e, in primavera, a Bologna, nella mostra dei libri per bambini, nel padiglione Einaudi, dove verrà presentato un centinaio di libri fatti dai bambini per gli adulti, che saranno tutti sospesi per aria con dei fili, perché, appunto, l'Editore ora vuole occuparsi anche di questi problemi.

Ora alcune domande per colmare altri vuoti del mio archivio... Parlami dell'ironia e del gioco che, da sempre, entrano nella tua produzione.

Dunque, si potrebbe dire che l'ironia è una specie di collaudo. Ci sono delle persone che producono degli oggetti nel campo dell'arte o in qualunque campo e si preoccupano di verificarli, per cui li mettono in giro e, magari, non funzionano. Invece, se noi pensiamo, per esempio, a quando un ingegnere costruisce un ponte sul quale deve passare un treno, lui lo carica con un peso equivalente a dieci treni; si potrebbe dire che fa dell'ironia, ma in realtà, su quel ponte siamo ben sicuri che passeranno i treni senza pericolo. Quindi, quello che io faccio, quando penso e progetto qualche cosa, è un'operazione di critica, di autocritica, per vedere se quello che io penso di fare resiste a qualunque obiezione. Se resiste, vuol dire che funziona.

L'ironia è legata all'invenzione?

L'invenzione si ha quando si produce qualche cosa che prima non c'era, mentre l'ironia è un collaudo di quello che tu hai prodotto. Nel mio libro "Fantasia" ho provvisoriamente definito che cos'è fantasia, invenzione, immaginazione e creatività. Forse, si può dire che l'ironia fa parte del progetto e, quindi, è più legata alla creatività che all'invenzione.

E come consideri il gioco?

Il gioco sta nel piacere di fare. Molte persone sono costrette a fare un lavoro forzato, perché ormai hanno avviato la loro vita in un certo modo. Per esempio, certi industriali che vengono a trovarmi, appena entrano qui dicono: "Beato lei che si diverte...! Lei gioca...". "Sì - dico - io gioco, perché mi sono scelto il lavoro che mi piace". Difatti, cosa fanno queste persone che sono costrette a fare un lavoro forzato? Fanno per gioco un hobby che, magari, è più faticoso del lavoro, ma che dà un certo equilibrio perché se non una parte di sé resta fuori dall'attività. Il gioco, poi, è una partecipazione globale di tutta la personalità di un individuo, mentre il lavoro è solo una partecipazione parziale ed è per questo che porta uno squilibrio. Se, invece, tu mentre lavori ti appassioni al lavoro, lo fai bene, riesci a farlo in modo che più semplice di così non si può, che magari nessuno l'ha fatto prima. Questo è il gioco. È un gioco tra te, come autore, la realtà e gli altri.

Il gioco è anche partecipazione, coinvolgimento del fruitore all'opera aperta...!?

Certamente. Difatti, quasi tutte le cose che io faccio hanno una componente di apertura. Come, per esempio, la "Flexy", oppure "L'abitacolo" che è la soluzione dello spazio dei bambini nello spazio degli adulti. Io non faccio distinzione tra arte pura, ricerca, arte applicata, design; io faccio quello che sento di fare e che penso che possa risolvere un problema che ho individuato. Nelle case non c'è quasi mai lo spazio giusto per i bambini, perché, tante volte, anche quando si hanno possibilità, fanno la camera del bambino, ma non è il bambino che la fa, è l'adulto che fa finta di farla per il bambino, ma in realtà la fa per far vedere ai suoi amici che lui ha tante possibilità, tanti soldi da spendere per i bambini; mentre bisogna conoscere bene la natura infantile per pensare di aiutare il bambino a costruirsi la sua camera.

Questo concetto del gioco è stato sviluppato anche in maniera abbastanza ampia nell'ambito dell'Arte Programmata.

Beh, in un certo senso sì. Vediamo però che differenza c'è tra Arte programmata e Arte cinetica. L'Arte cinetica è un tipo di arte che

ha il movimento come componente, l'Arte programmata, invece, ha il programma. Ciò vuol dire che il prodotto di quest'arte ha possibilità combinatorie tra le parti che lo compongono, per cui cambia aspetto anche più di quello programmato. Per esempio, il mazzo di carte è un oggetto programmato nel senso che chiunque lo può usare facendo delle cose sempre diverse, perché interviene il caso. Allora, siccome una delle componenti dell'Arte programmata è il tempo e, quindi, la dimensione temporale, tu puoi agire con le forme spaziali e, attraverso tutti i giochi combinatori, le puoi ricostruire in centomila modi. Il "Lego" è un giocattolo programmato, mentre certi altri giocattoli troppo finiti non sono programmati. **Nei tuoi lavori c'è anche la provocazione?**

Mah, io non penso alla provocazione. Per esempio, quel lavoro del quale mi sono occupato qualche tempo fa e del quale ogni tanto mi occupo che è "Olio su tela", a molti può sembrare provocazione, perché c'è anche l'intenzione di demolire uno stereotipo. Purtroppo, molta gente pensa che l'arte sia solo quella "olio su tela". Difatti, la tempera è considerata inferiore alla pittura ad olio o agli acrilici. Io una volta ho domandato a un collezionista che non aveva molta cultura nel campo artistico, se un dipinto su tela di lino vale di più di un dipinto su tela di canapa. E lui ha detto: "Mah, non saprei...". Non è il supporto che conta, è l'oggetto, il risultato. Quindi, non si deve cercare di chiudere l'opera d'arte in uno schema, perché se no diventa uno stereotipo. Io mi sento molto libero di fare queste ricerche e per me qualunque materiale, qualunque mezzo può diventare utile per costruire un'opera d'arte.

La provocazione si identifica con la demitizzazione.

Certo, perché se si va avanti a furia di stereotipi ci si trova in un vicolo cieco.

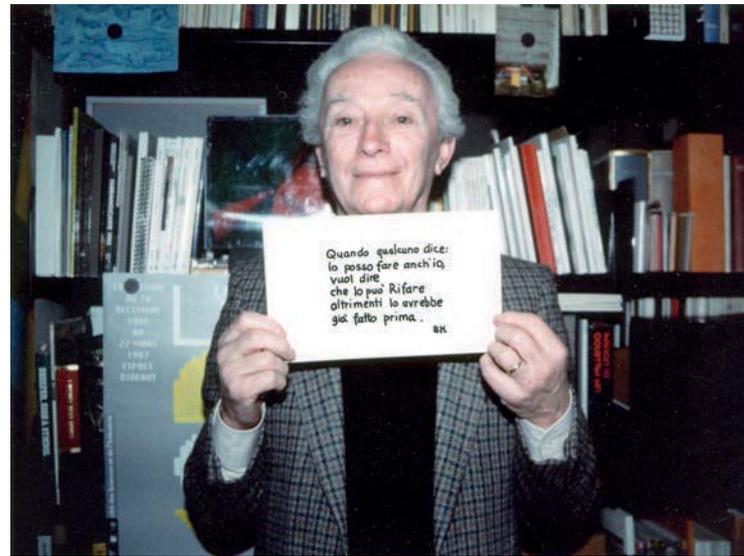
Per te che hai scelto di operare con vari media in più ambiti disciplinari, dopo le esperienze condotte nel Rinascimento, nel Bauhaus e in epoca contemporanea, è utopistico pensare ancora di poter fare un' "arte totale"?

Non è utopistico pensare ad un'arte totale, perché esiste già. L'arte totale è quella che si rivolge a tutti i sensi dell'individuo che non sono solo cinque, perché ci sono il senso dell'equilibrio, del peso; il senso termico... Allora si potrebbe dire che l'opera lirica, per esempio, comprende suono, movimento, pittura, scultura per interessare tutti i sensi. Nella progettazione che si fa in Giappone, questo è basilare, perché si considera che il fruitore è lì davanti all'oggetto. Perciò esso viene progettato con tutti i sensi e, se tutti i sensi sono interessati, la comunicazione è maggiore, è molto più ampia di quanto è interessata solo la vista o solo l'udito. Infatti, nella cucina giapponese, da sempre, il cibo è anche bello da vedere, è anche piacevole al tatto: è plurisensoriale. Noi, invece, tante volte facciamo dei piatti, dei cibi che a guardarli sono anche un po' sgradevoli, però, se sono buoni, si passa sopra a questo aspetto visivo. Comunicazione totale vuol dire interessare tutti i sensi e si ritorna in questo modo all'infanzia, perché il bambino, quando comincia a muoversi nella casa, nel luogo dove si trova, esplora l'ambiente con tutti i sensi, non solo con la vista o con l'udito...

Comunque, per fare l'arte totale occorrono doti naturali e cultura. Sempre occorre cultura! L'arte senza cultura è l'arte naïf che arriva solo a un certo livello.

L'essenzialità nega la complessità?

Forse è meglio prima definire la "complessità", perché ci sono degli oggetti che sono complessi e degli oggetti che sono complicati. "Complesso" vuol dire costruito con un elemento ripetuto all'infinito. Un computer è complesso, non è complicato, perché ci sono tante schede inserite, tutte uguali e il principio è lo stesso; "complicato" è il motore dell'automobile, perché ci vogliono tante componenti per farlo funzionare. Allora: complesso è semplice; complicato è pieno di tante cose diverse. Le persone semplici (che



... il 13 ottobre 1986 si fa fotografare con un cartello che reca un messaggio contro un luogo comune: "Quando qualcuno dice: lo posso fare anch'io, vuol dire che lo può rifare, altrimenti lo avrebbe già fatto prima. B.M." (ph L. Marucci)

non sono semplici nel senso di poveri) amano le cose complicate, perché per loro queste cose complicate comunicano un senso di grande lavoro per mettere insieme tutte le parti, collegare una cosa con un'altra, ecc.; mentre le cose semplici si rivelano facili perché non considerano tutto il lavoro che è stato fatto per semplificare. Anche un proverbio è una cosa semplice in confronto a un trattato, ma se quel proverbio è la sintesi di tutto quel trattato, allora io ho in mano una informazione che mi aiuta a crescere ed è più immediata di una cosa complicata.

Si può evitare la ripetitività?

Delle volte è necessaria la ripetitività, altre l'invenzione, secondo le esigenze. La ripetitività è legata alla produzione industriale. Per esempio, tutti i prodotti dell'industria devono essere uguali, cioè se una fabbrica produce un tipo di panettone oppure un tipo di meccanismo, deve produrlo sempre in quel modo. Il rasoio bilama o l'hamburger sono due prodotti industriali che devono essere costanti. Il prodotto costante si basa sulla ripetitività e ciò va bene per il mondo industriale. Per il mondo artistico, invece, quello che conta di più è l'invenzione, è la scoperta del nuovo ed anche il modo in cui questo nuovo viene comunicato agli altri.

Non hai mai la tentazione di ricorrere alla ripetitività?

Beh, sì... quando mi faccio la barba, alla mattina, per esempio [sorride]. Tutti noi facciamo delle cose ripetitive, talmente ripetitive che, ad un certo punto, tu chiudi la porta di casa dopo aver spento la luce, poi, subito dopo, non sai più se l'hai spenta o no, perché lo fai sempre, allora riapri la porta e guardi dentro e vedi se hai spento la luce e la richiudi. La ripetitività è una delle componenti delle attività umane, ma non è una legge, è un fatto... In arte la ripetitività dà dei prodotti mediocri, perché anche se uno è bravissimo a ripetere lo stile di un altro, sarà sempre secondo. **C'è anche la ripetizione dello stile per fini commerciali...**

Anche quello è un fatto industriale. Quando l'arte entra nel commercio, diventa ripetitiva. Abbiamo visto, purtroppo, molti cari colleghi che sono stati costretti a ripetersi all'infinito. Anche gli attori, per esempio, quando fanno qualche spettacolo che va bene lo ripetono continuamente.

Per il lavoro artistico hai sempre bisogno di stimoli esterni?

Eh, sì, perché io credo che ci sia la componente del caso che è quella che stimola la ricerca. Per esempio: quante mele sono cadute

sulla testa delle persone che si sono messe a sonnecchiare sotto un melo? Ma soltanto quando una di esse è caduta sulla testa di un signore che si chiamava Newton ha urtato contro la cultura ed ha provocato una reazione che è stata la scoperta della forza di gravità. Quindi, dipende dalla combinazione del caso con la cultura e credo che questo sia il momento in cui nasce qualche cosa che può essere anche un'opera d'arte se uno ha la tecnica di farla, perché è proprio questa spinta che viene dal di fuori o dall'interno: può essere anche il caso che viene dall'interno che ti provoca a fare qualche cosa.

Oggi dedichi più tempo al lavoro o ai rapporti con gli altri?

A tutte e due; in questo momento di più ai rapporti. Spesso queste due cose non si possono staccare. È come dire: ti lavi di più la parte sinistra della faccia o la parte destra?

Senti di più il bisogno di lavorare per soddisfare te stesso o sei costretto a rispondere alle richieste altrui?

C'è un lavoro commerciale che è quello del grafico, del produrre immagini per scopi ben definiti, e ci sono, invece, altri lavori che vengono dal tuo interno e che ti spingono a costruire delle cose come quelle che ho spiegato all'inizio sulle tensioni e le compressioni e che non solo non me le hanno chieste e non sono fatte per scopi commerciali, ma non so neanche se si possono vendere. Quindi, c'è tutto un lavoro di ricerca che viene fatto proprio per soddisfare una curiosità, direi. La curiosità di capire come funzionano, come stanno insieme certe cose che provocano, poi, la produzione di oggetti.

Un rapido giudizio sull'arte attuale.

Non sono tanto al corrente dell'arte attuale. Non saprei... Mi pare che sia più commerciale che di ricerca, più ripetitiva, perché oggi viviamo nella civiltà del fatturato e quello che conta è il denaro. Questa è l'eredità americana che noi stiamo vivendo, per cui vale di più una cosa che costa di più; non è più il valore dell'opera d'arte che determina l'altro. Non si sa che cos'è l'arte, perché nessuno riesce a definirla. Essendo manifestazione di personalità che sono diverse una dall'altra, qualunque cosa va bene. Non si può dire questo non è arte..., e allora cosa fanno, per esempio, quelli che vivono questa civiltà del fatturato, specialmente gli americani? Considerano arte quella cosa che costa più di tutto. E se costa poco non è arte.

Artisti si nasce?

Anche, però lo si diventa nel senso tecnico. Uno può nascere artista, ma non avere la tecnica per costruire quello che pensa e allora non può comunicare. Se, invece, uno nasce con delle doti artistiche, cioè, con la curiosità di conoscere e ha anche una tecnica per costruire le sue immagini in modo libero, penso che sia completo.

La storia dell'arte è fatta dalle singole personalità geniali o da gruppi e movimenti?

Da gruppi non credo, perché l'arte è un fatto individuale.

Credi che l'eccessiva speculazione commerciale in atto sul prodotto creativo possa soffocare la ricerca personale?

No, perché quella è una spinta interna che va per conto suo.

D'accordo, ma a volte gli artisti non ne tengono conto...

Ci sono quelli che ne tengono conto e quelli che non ne tengono conto. Non si può generalizzare. Se tutta la società è orientata verso il profitto, tutti cercano di fare quello che rende più denaro. ["Hortus", n. 12/1992]

[...] Adesso anche i giapponesi sono per l'Avere...

[...] Perché ora è una specie di Hiroshima che stanno facendo agli americani comperandogli addirittura la stessa città di New York, ma è una mossa di judo che non è stato mai considerato per il suo vero valore, ma solo utile nella lotta. In realtà è una lotta anche quella artistica, politica, ecc.; quella sociale di conquiste



Una sala della mostra storica di Munari (opere 1930-1986), Palazzo Reale di Milano, 1986-87 (ph L. Marucci)

in genere, per cui il principio del judo lo si può applicare in qualunque caso.

[La prima parte della risposta, pur essendo stata pubblicata in "Hortus" n. 12/1992, viene riportata per capire meglio ciò che segue] Per esempio, io una volta l'ho applicato ad una amministrazione. Molti anni fa dovevo incassare una fattura di centomila lire per un lavoro fatto. Allora, dopo un po' di tempo, ho telefonato all'industria che doveva pagarmi e ho detto: "Posso venire ad incassare?". "Sì, sì, venga domani". E così ho fatto. L'amministratore mi ha ricevuto molto gentilmente, perché devono essere gentili..., e mi dice: "Signor Munari, molto piacere, è lei che ha fatto quel lavoro lì? Ah, sì, mi è piaciuto! Adesso cerchiamo la sua fattura". La tira fuori: "Ecco qui la sua fattura... È di centomila lire, facciamo novanta?". Io rispondo: "Centodieci!". E lui: "Perché centodieci?". E io: "Perché novanta?". E lui: "Ma noi facciamo sempre così". "Anche noi", dico io. C'è stata una pausa di silenzio, perché lui aveva scaricato tutte le sue armi e io gliel'avevo rivoltate contro. Così lui ha detto: "Va be', va be', facciamo cento!". Ed io: "Come facciamo 100!? C'è scritto 100!" [sorride]. Ha tirato fuori l'assegno e lo ha firmato per centomila lire. Io, che in questi casi mi diverto, ho detto: "Se lei mi avesse spiegato il perché delle novanta...". "No, no, basta così...". Ecco, questo è il judo ed io l'ho spiegato ai miei studenti i quali qualche volta l'hanno applicato.

Cosa ti condiziona di più nel lavoro?

Il tempo. Non ho mai tempo per fare tutto quello che vorrei. Ho sempre dei lavori in sospeso che penso di fare e spero di fare, perché ce ne sono alcuni che sono anche abbastanza interessanti.

Oggi le tue opere vengono pagate al giusto prezzo?

Ah, non so qual è il giusto prezzo. So soltanto che ho imparato una cosa: non bisogna regalare, perché se tu regali un'opera, la gente che la riceve, anche se è un amico, considera che questa opera non vale niente. Per esempio, molti anni fa c'è stato un mio parente che ha detto: "Senti, io vorrei cominciare a fare una collezione di arte moderna proprio con un tuo quadro". "Ah, grazie". Mi aveva fatto un tale piacere che quasi glielo regalavo. Io gli ho detto: "Senti, guarda..." e lui: "Mi piace quello lì, se mi dici quanto costa, io te lo pago". Allora, ho pensato di fargli un prezzo non da amico ma da parente e gli ho chiesto, mi pare, 30mila lire. Lui è rimasto malissimo. Ho visto che pensava: "Eh, guarda qui cosa mi dà, una roba da 30mila". Allora mi son detto: "Ma guarda un po'...". Ci sono rimasto male, perché lui ci è rimasto male, capisci?

“Adesso come si fa a rimediare?” Così ogni volta che andavo a trovarlo gli dicevo: “Guarda che quel quadro lì adesso vale questo”. Poi gliel’ho esposto alla mostra di Palazzo Reale assieme agli altri. Quindi, ad un certo punto, lui ha capito che, in fondo, gli avevo fatto un favore, ma è stato difficile farglielo capire.

Come si determina il “costo di produzione” di una tua opera?
Non saprei definirlo, perché ci sono tutti i costi banali (il materiale, il tempo, ecc.) e il resto. Il valore di un’opera io non so mai come determinarlo.

Anche il valore culturale entra nell’opera...

Sì, ma che valore ha il valore culturale. Quanto costa?

Sul tuo lavoro hai detto più tu o la critica?

Mah, forse la critica, perché io cerco di essere sempre sintetico e di dire il massimo col minimo.

Come giudichi la moda dei mobili che ultimamente vengono progettati dagli artisti?

Non c’è niente che passa tanto di moda come la moda...

Anche tu hai fatto una sedia scomoda, “inutile”...

Ma è nata da un disegno del 1945.

[...] Qualche domanda all’uomo...

Perché fino ad ora con chi hai parlato...? [sorride]

Un desiderio inappagato.

Imparare a volare... [sorride]

Un artista non più giovane di età, con tante idee in testa e progetti nel cassetto, che rapporto ha con il tempo?

Il tempo è sempre troppo corto.

C’è qualcosa di importante che la mancanza di tempo ti impedisce di fare?

Mah, tante cose! Questa domanda mi fa pensare alla padrona di casa, una vecchia signora che, in vacanza, parla sempre di Dio. Un giorno mi ha detto: “Ha letto sul giornale di quel bambino che è caduto dal secondo piano e non si è fatto niente? Si vede che il Signore ha guardato giù!”. E io le ho risposto: “Ma scusi, signora, questo stesso Signore che ha guardato giù adesso, perché non ha guardato giù anche quando quel bambino a Vermicino era caduto dentro un buco e nessuno è riuscito a tirarlo fuori? C’era anche tanta gente che pregava il Signore, e lui non ha fatto niente”. “Ah, l’è vero!”, ha risposto. E poi dico: “Questo Signore non è mica una persona. È vero che Michelangelo ce l’ha fatto vedere come persona umana, ma non è un uomo. E, se fosse una persona, secondo lei, sarebbe nudo o vestito?”. Allora, l’ho messa un po’ in crisi, non sapeva più cosa dire e l’anno dopo mi ha detto: “Sa, Signor Munari, che ci ho pensato...” [sorride].

Per questa volta ho finito. Ci vedremo, come al solito, fra un anno per la prossima intervista... Grazie e lunga vita a Bruno Munari!

Grazie e tanti auguri anche a te.

[“Hortus” n. 12/1992]

Pescara, 26 aprile 1991

[...]

LM: A proposito di arte e creatività e azione, oggi, non a caso, mi piace ricordare che alcuni anni fa, proprio qui a Pescara e dintorni ci sono stati alcuni incontri pubblici con Beuys che, secondo me, è stato uno degli artisti più trasgressivi della storia dell’arte. Come si sa, tendeva a plasmare una “scultura sociale” attraverso un’articolata operazione artistico-politica rivolta agli adulti e alle istituzioni, esercitando una influenza positiva che, però, è rimasta confinata più che altro nel campo artistico. Anche lui aveva creato una scuola della creatività e sosteneva che tutti gli uomini sono potenzialmente creativi. Tu, che da circa 14 anni stai cercando di attuare i “laboratori per stimolare la creatività dei bambini”, come consideri l’attività



Xerografia originale, Munari, 1969 (proprietà privata)

svolta da Beuys rispetto alla tua? I due progetti si integrano? Qual è il più rivoluzionario?

BM: Come si fa a rispondere a questo grappolo di domande!?. Sì, io ammiro l’opera di Beuys, ma secondo me, purtroppo, si rivolge agli adulti che, secondo un’osservazione di Piaget, è impossibile che modifichino il loro pensiero. Io, invece, mi rivolgo ai bambini perché penso che sono la società del futuro che è già qui, adesso, e, se noi li aiutiamo a crescere in modo creativo, saranno indipendenti e non avranno bisogno di aiuto per risolvere i loro problemi. Quindi bisogna pensare per i tempi lunghi e credo che questa sia forse la cosa più importante che ho fatto.

Il progetto-base per attuare i laboratori per bambini in rapporto alle realtà locali è ormai definito o è ancora suscettibile di essere migliorato?

Non c’è niente di assoluto e definitivo, ormai questo lo si sa. Il vizio, credo tipicamente italiano, è quello di chiedere sempre una risposta definitiva per un problema che non esiste, per cui noi stessi verifichiamo ogni volta che si presenta una situazione diversa. Per esempio, la presenza di un bambino handicappato. Io mi sento handicappato quando vedo che le mosche camminano sul soffitto e io non posso farlo. Ogni volta c’è una situazione che, affrontata in altro modo, propone una soluzione migliore e allora questa viene adottata. Così le proposte sono in continua evoluzione. **Il tuo metodo può essere applicato facilmente anche dagli insegnanti senza il tuo personale intervento?**

Sì, sì, come no! Per questo ci sono tutti questi libretti. Siccome

l'editore Zanichelli non li distribuisce, ho avuto la richiesta di realizzare dei *videotapes*, che sono molto meglio perché si vede l'azione. Il lavoro è quello di strutturarli in modo che siano attraenti, spieghino il più possibile la tecnica e lascino libero l'individuo stimolando la creatività. Probabilmente usciranno in autunno. Ciascuno su un argomento di base: il segno, il colore, la forma. Il segno che crea i disegni (prima del disegno c'è il segno). Quanti tipi di segni ci sono? Il bambino gioca con gli strumenti che tracciano segni diversi, si guardano questi segni, si discute su di essi, eccetera. Non posso andare più in lungo... Grazie.

[...]

[Tavola rotonda sulla "Stimolazione della creatività" / Relatori: docenti universitari N. Filograsso (Urbino), L. Genovese (Pescara), P. Paioni (Urbino) e l'artista & designer B. Munari]

Milano, 1 maggio 1993

[...]

LM: Munari, progettare per il design è sempre un'occasione per la soluzione di problemi tecnici?

BM: Nel design si lavora per avere oggetti o ambienti. Si parte sempre dalla funzione e si ricerca per trovare qual è il materiale più adatto che deve essere usato con la tecnologia più giusta. Giocando dentro a tutti questi elementi che non sono limiti, ma necessità, si può arrivare ad una soluzione che sia estetica, oltre che pratica.

Quindi, non lavori "a tema", ma studi tecnicamente il "caso" per il "luogo" dato.

Certamente, altrimenti non è design. Forse bisognerebbe chiarire che cosa è il design. Ci sono molti artisti che pensano di fare i designer e lo fanno nel loro stile. Il design, invece, non ha stile, ma dà uno stile ad una produzione, tanto è vero che un designer per lavorare per tre-quattro-cinque clienti diversi e per ognuno crea uno stile, cioè una linea, un'immagine diversa. Quello che io, ad esempio, ho fatto per Einaudi nella grafica editoriale, è lo

... nel 1970 in una scuola elementare di Milano insegna a disegnare un albero (courtesy Bruno Munari)



stile Einaudi che nasce dall'esame della sua produzione di qualità. Einaudi, infatti, è un editore di qualità e non di quantità, come Mondadori, Rizzoli, Fabbri, ai quali non importa niente dell'estetica dell'immagine, perché hanno una organizzazione di vendita così forte che vendono qualunque cosa. Per essi l'importante è che le macchine funzionino. Creare un'immagine vuol dire considerare l'aspetto visivo dell'attività. Siccome la Einaudi cura la qualità letteraria, grafica, tipografica, della propaganda, deve avere un carattere, uno stile. Allora, i caratteri tipografici non devono essere bastoni, ma scelti culturalmente, cioè classici: il Garamond, il Bodoni, l'Helvetica, tutti quelli che sono stati creati da veri disegnatori, non i caratteri fantasia come vengono usati nei manifesti del circo equestre.

In questa logica, in che rapporto sono il momento creativo e quello tecnico esecutivo?

All'inizio c'è una proposta fatta dal committente, un'industria che chiede una collaborazione per realizzare una parte della produzione, cioè l'immagine grafica. Si fa una analisi approfondita di questa richiesta e ci si domanda a chi è rivolto il prodotto. In base a tutti i dati rilevati, si crea un qualcosa che è coerente con la domanda e con la risposta. Quindi, il designer non ha uno stile, una estetica sua, caso mai ha un metodo che è quello attraverso il quale lo si riconosce.

Il metodo progettuale di cui spesso resta traccia nella produzione indica che vuoi trasferire in essa la "processualità" del pensiero e la "manualità" che presiedono alla formalizzazione dell'ideazione?

Sì, perché ciò fa parte del metodo stesso. Nel campo della grafica si possono fare delle modifiche al modo di comunicare, che semplificano e che rendono più immediato il messaggio.

Comunque, la tua opera deve sempre avere una coerenza "morale"...

Questo è necessario, è ovvio.

[...] La tua attività è costantemente legata agli aspetti culturali del presente?

Anche, ma di una cultura più internazionale che locale. Io ho imparato molto dal pensiero Zen nel quale ci sono delle "regole" interessanti. Una di queste dice: "Bisogna risolvere i problemi alla base". Noi tante volte riediamo a una cosa mal fatta e cerchiamo di aggiustarla; in Giappone, invece, evitano il problema. Noi occidentali siamo bravissimi nel progettare degli elettrodomestici per pulire la casa nel modo più rapido possibile, in Oriente cercano di non sporcare...

Ritieni che, in genere, le modalità operative degli artisti di oggi sia antiquato?

[...] Quindi, l'artista che è solo pittore, può essere anche bravissimo, non lo nego, ma è chiuso in un solo settore della comunicazione.

E come modo di operare per realizzare l'opera?

Di modi di fare l'opera oggi ce ne sono a migliaia. Il campo d'azione dell'arte si è espanso. Si può fare arte con qualsiasi mezzo, purché contenga un messaggio poetico, mentre una volta si pensava che l'opera dovesse essere solo pittura ad olio e la scultura in marmo o in bronzo.

[...] Oggi si può dire che il tuo bisogno di conquistare spazi vitali, non solo per ragioni comunicative ma etico-sociali, sia partito dal momento in cui iniziasti ad uscire dallo specifico pittorico, sia pure per le esigenze di ordine estetico di allora?

Può essere così, perché io sono sempre interessato a qualunque possibilità tecnica di costruzione di immagini, quindi, a "materie" di vario tipo. Quando è venuta fuori la fotocopiatrice, per esempio, io mi sono domandato come funzionasse e se si potessero fare degli originali, oltre che delle copie. Infatti, ho realizzato degli originali nel '63. Questo modo di usare uno strumento che

è fatto per riprodurre, ma anche per produrre, è ormai diffuso in tutto il mondo e, in Germania c'è, addirittura, un museo che si chiama, forse, "Tonnerart" con opere realizzate con fotocopiatrici. Lo strumento può essere semplicissimo come il pennello, ma anche complicato come il computer. Non è detto che ce ne sia uno solo, invece, nel nostro pensiero, siamo abituati a dire "se l'oggetto nuovo è questo, buttiamo via tutto il resto". Le novità si aggiungono ai metodi che si sono sempre usati, per cui oggi ci si può esprimere di più e meglio con tante possibilità tecnologiche che anche gli stessi artisti hanno inventato.

Cosa ha determinato la tua scelta di operare in senso multidisciplinare?

La curiosità.

[...] L'artista, dunque, dovrebbe ricercare un rapporto intenso tra mondo immaginario e reale?

Certamente. L'artista è una persona più sensibile di altre che magari vivono la stessa esperienza, ma non se ne rendono conto.

[...] Non c'è anche l'intenzione di istruire gli insegnanti a condurre questi tuoi "Laboratori"?

Sicuro. Troppi insegnanti ancora oggi sono a base letteraria e cercano di spiegare a parole quello che si potrebbe far capire con delle azioni o degli esempi.

[...] Come artista-designer razionale che opera per l'esterno, sei portato ad analizzare anche i fenomeni sociali?

[...] Per esempio, il battesimo, che io considero come "circonvenzione di incapace", perché più incapace di un bambino appena nato non c'è nessuno. Se io costringo i neonati ad iscriversi ad una religione e li battezzo, essi non possono reagire e si trovano automaticamente a far parte del numero dei cristiani che è quello dei battezzati, non dei veri cristiani. Anch'io sono stato battezzato, ma quando mi sono accorto di certe cose, ho cominciato ad avere dei dubbi. [...] Sarebbe bene che la religione se la scegliesse ogni individuo, secondo la sua natura, quando ha l'età adatta.

Poi nelle chiese si strumentalizzano anche le funzioni funebri per ricordarci che dobbiamo morire...

A questo proposito ho imparato dal pensiero orientale anche una considerazione sulla morte. Si racconta di un giovane che incontrò un'altro giovane tutto sorridente. Il primo dice all'altro: "Ma come mai, ti è morta la moglie ieri e tu sei tutto allegro?". L'altro risponde: "Mia moglie, prima di venire al mondo, faceva parte della natura, poi è stata per un po' di tempo nel ventre della madre ed infine è venuta tra di noi. Adesso è tornata nella natura, fra poco ci tornerò anche io, perciò non c'è niente di strano". Questa è una cosa che vale la pena insegnare ai giovani. L'ho raccontata anche agli studenti della scuola di design, quando insegnavo a Milano. Un'altra cosa che ho imparato dal pensiero orientale è l'uso del judo, che non è soltanto lotta fisica, ma può essere trasportato in qualunque altro campo. Vediamo cosa succede ad applicare il judo al commercio.

[Leggi l'esempio della fattura che Munari doveva incassare già raccontato nella conversazione del 27 dicembre 1989, p. 42]

[...] Oggi c'è più bisogno di pensatori o di attivisti? Di metafora o di linguaggio diretto?

Di tutti e due, non si possono isolare. Non serve un pensatore che non sa comunicare, né uno che fa delle azioni senza sapere quello che fa.

[...] Sei un pragmatico?

Non lo so. Non penso a quello che sono e a quello che faccio. Cerco di capire e di comunicare.

E quand'è che un artista può considerarsi libero?

[...] Nel commercio dell'arte è come la moda: vanno le correnti.

E come uomo?

Quando realizza sé stesso.



Albero con la scritta autografa: "stampato con un pezzo di cavolfiore da Bruno Munari per la scuola di Borgo Soledà | (i punti rossi sono fatti col pennarello) | Ciao a tutti e grazie | MUNARI". Opera dimostrativa composta nel 1978 per la classe seconda F della Scuola elementare a tempo pieno di Ascoli Piceno (oggi intitolata a Gianni Rodari), insegnante Anna Maria Novelli (proprietà privata)

...Senza condizionamenti esterni.

Certamente. Per esempio, mio figlio l'abbiamo allevato con questo principio. Quando era alle scuole medie, noi gli chiedevamo che cosa volesse fare da grande. Lui rispondeva che gli piaceva fare il musicista, allora gli abbiamo comprato qualche strumento, però, ha cambiato idea e voleva fare il giornalista. Allora io l'ho portato nella redazione di un giornale e gli ho fatto vedere tutti i tipi di giornalisti: dal correttore di bozze, all'invitato speciale, al capocronaca, al direttore. Ci ha pensato su e ha detto che voleva studiare psicologia. L'ho fatto andare da Musatti, perché lo conoscevamo, per chiedergli dove era la scuola più giusta. Musatti gli ha detto che a Ginevra c'era Piaget. Ci è andato. Gli è piaciuto e ha avuto molto successo. Per parecchio tempo è stato il suo assistente, lo ha aiutato ad organizzare seminari di epistemologia. Quando Piaget è andato in pensione, l'Università di Ginevra lo ha nominato al suo posto. Per sei anni ha fatto il preside, adesso insegna alla stessa università, psicologia e pedagogia ed è invitato in varie parti del mondo a tenere conferenze. È una persona realizzata che non ha bisogno di tanti soldi più del necessario.

Come vi siete relazionati e influenzati nelle vostre attività? Che legame c'è tra voi?

Molto bello. Io credo che un genitore debba insegnare ai figli fino ad una certa età; dopo deve imparare da loro, perché i figli sono persone nuove. Mio figlio è quello che mi mancava dal lato scientifico per la conoscenza di certi fenomeni che mi servono per la mia attività. Per i laboratori per bambini io chiedo sempre consiglio a lui. "Secondo gli studi della psicologia infantile, posso io comunicare ad un bambino questa cosa? Mi capirà?". La nostra è una collaborazione molto interessante che fa parte del progetto.

Avete realizzato qualche lavoro in comune?

Quando abbiamo progettato il laboratorio di musica per i bambini, lui ha avuto una parte notevole, ma questo è avvenuto anche per tutti gli altri "laboratori".

[“Juliet” art magazine, n. 64, ottobre-novembre 1993, pp. 44-45]

Link: http://www.lucianomarucci.it/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=47&Itemid=50

3a puntata, continua