

Conversazione di Luciano Marucci con Bruno Munari

(Milano, 27 dicembre 1989)

[stralci inediti]

Allora, 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?

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 3 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 10 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 [sorride].

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 [sorride].

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" (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, 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 10 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 no 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.

Allora, nel tuo caso si può dire che 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 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.

[... vedi "Hortus" (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 in genere, per cui il principio del judo lo si può applicare in qualunque caso.

[questa prima parte della risposta, pur essendo stata pubblicata il "Hortus" (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 gliele avevo rivoltate contro. Così lui ha detto: “Va be’, va be’, facciamo cento!”. Ed io: “Come facciamo 100!? C’è scritto 100!” [sorridente]. 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, 30 mila lire. Lui è rimasto malissimo. Ho visto che pensava: “Eh, guarda qui cosa mi dà, una roba da 30.000”. 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.

Cosa determina il “costo di produzione” di una tua opera?

Ha, 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.

Per concludere, qualche domanda all’uomo...

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

[... vedi “hortus” (1992)]

Un desiderio inappagato.

Imparare a volare... [sorridente]

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...” [sorridente].

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.