

BRUNO MUNARI

UN LABORATORIO DI CREATIVITÀ E DI LIBERTÀ (I)

di Luciano Marucci

PRIMA PUNTATA DELLA RIVISITAZIONE DEL POLIEDRICO ARTISTA & DESIGNER BRUNO MUNARI, A 25 ANNI DALLA SCOMPARSA, CON MATERIALI IN GRAN PARTE INEDITI

Nel 25esimo anno della scomparsa di Bruno Munari è opportuno rivisitare l'opera multiforme del geniale personaggio che ho avuto il privilegio di frequentare dal 1968 agli ultimi giorni della sua lunga esistenza. Questa iniziativa editoriale vuole contribuire alla riscoperta dell'eccellente artista che è andata crescendo anche all'estero essendo egli considerato uno dei creativi italiani più originali. Recentemente anche il Center for Italian Modern Art di New York gli ha dedicato una mostra panoramica con libri per bambini e ragazzi, oggetti e opere d'arte. L'approfondimento del suo lavoro artistico nella scena contemporanea si svilupperà in più puntate per mettere in luce le principali caratteristiche della poliedrica attività e "Le lezioni di BRUMUN". Poi verranno riportati i brani, rimasti inediti, delle interviste, da me pubblicate in passato su più testate, e il "Diario MARMUNariano" dei miei incontri con lui, allo scopo di far conoscere meglio il suo pensiero, i comportamenti abituali e il modo di relazionarsi con gli altri. Al termine di questo *revival* verranno coinvolti alcuni critici militanti per registrare le loro impressioni sull'artista e designer.

Questo primo servizio tende a focalizzare, seppure in forma sintetica, aspetti del suo espansivo percorso operativo, dall'iniziale attività nel campo estetico, dove fa uso di varie tecniche e linguaggi, alla partecipazione responsabile al divenire della realtà in cui viviamo.



Bruno Munari con "Occhiali paraluca" in fronte, cartone, 1953, utilizzati (all'insaputa dell'autore) durante le presidenziali americane di Eisenhower con l'aggiunta della scritta "I LIKE IKE" (ph Luciano Marucci)

Il suo contributo prospettico, dalla forte carica pedagogica e non asservito al mercato, acquista ancor più valore nel momento in cui la crisi sistemica richiede urgenti azioni costruttive per trasformare la precaria situazione sociale, che sta salendo giorno per giorno sotto i nostri occhi. Non a caso, in questo periodo l'arte visiva interagisce con altre discipline, irrompe negli spazi urbani e si va diffondendo l'attivismo culturale. Quindi, al di là dell'indiscussa qualità delle singole opere, oggi i suoi 'sconfinamenti in-formativi' appaiono ancor più propositivi.

Il suo impegno sociale qui evidenziato, in un certo senso si ricollega alla mia inchiesta-dibattito "L'Arte della Sopravvivenza" sull'impegno etico-civile degli artisti e degli intellettuali, pubblicata in XXIII puntate su questa rivista dal 2010 al 2016 (link: <http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/InvestigazioniArteSopravvivenzaPDFunico>). L'analisi che segue spesso è avallata dalle dichiarazioni, riportate in corsivo, tratte dalle varie interviste rilasciate da Munari.

Dall'Arte Pura a quella Totale

Se nella storia contemporanea si cercasse un operatore che abbia saputo fare un'arte totale, presto il pensiero cadrebbe su Bruno Munari, artista dall'attività creativa multidisciplinare, incline alla ricerca e alla sperimentazione. Attivo fino a poco prima della morte, avvenuta a 91 anni, nel 1998, non ha mai finito di stupire, riuscendo là dove altri hanno fallito. Ha trovato il modo di collegare il suo ingegno artistico alla realtà e ha continuato a lavorare con entusiasmo giovanile anche per comunicare all'esterno le sue esperienze visuali che riuscivano a incentivare negli altri una mentalità creativa. Mi riferisco, in particolare, ai suoi "laboratori per bambini" – vera scuola di libertà operativa – ai quali l'artista si era dedicato con maggiore sistematicità e che, per le finalità sociali, sono da considerarsi tra le sue più importanti realizzazioni.

Fin dagli anni Trenta è presente in lui quella tendenza a uscire dai limiti dell'opera che più tardi lo porterà dalla rappresentazione delle cose all'uso delle stesse e a stabilire un legame costruttivo tra arte e vita. Si pensi alla serie di tre opere astratte intitolata "anche la cornice", in cui linee e colori invadono, appunto, la cornice del quadro. *«È difficile dire quando ho avvertito che l'arte è senza confini e quando il mio lavoro si è orientato verso la vita, perché, se uno è sincero, è già nella vita, nella realtà e non ha bisogno di orientarsi...».*

Quella inclinazione naturale è stata potenziata dal Futurismo, da cui egli ha preso le mosse. Un altro precoce e determinante incoraggiamento a entrare nella vita quotidiana con i mezzi artistici gli è venuto dagli insegnamenti del Bauhaus che, in seguito, fu da lui anche superato. *«... Superato nel senso che il Bauhaus considerava la forma come conseguenza della funzione, ma non l'aspetto psicologico del problema che io ho aggiunto. 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...».*

Il processo di apertura, iniziato all'interno dell'Astrattismo lombardo, lo sviluppa in pittura con il ciclo dei "negativi-positivi" degli anni Cinquanta, dove anche il colore della parete entra nella composizione. Ma Munari non rimane fermo allo specifico pittorico e si addentra, con



spontaneità, in altri territori. Lavora con spirito futurista e dadaista per dissacrare, ma anche per costruire, collegandosi alla realtà. In quegli anni, per ricercare l'incontro con un vasto pubblico, si spinge verso qualcosa di più utile. Abbandona l'opera bidimensionale e si dedica prevalentemente al design di ricerca, ideando una produzione industriale accessibile a tutti. In un certo senso rientrano in questa logica la grafica editoriale – che non ha mai smesso di praticare – e i giochi e giocattoli operativi per bambini.

Poiché per lui l'opera non doveva essere aristocratica e mitizzata (fatta, cioè, solo per i musei e per l'élite), giunge a realizzare i multipli con il proposito di contestare il 'pezzo unico' e di arricchire la cultura visiva delle persone attraverso informazioni estetiche oggettive, dando spazio pure alla casualità di estrazione dada. Anche questi oggetti a funzione estetica dell'Arte Programmata, di cui è stato il teorico, mirano a stabilire un rapporto di partecipazione con i fruitori. Ma la via viene da lui lasciata quando si accorge che la loro diffusione è limitata dai condizionamenti esterni.

Munari, consapevole che il movimento è vita, è sempre stato contro l'immagine statica e l'opera a struttura chiusa, per cui è passato dai dipinti astratti alle "macchine inutili", alle "sculture da viaggio" e ai predetti multipli, svincolandoli, nel contempo, dalla parete per immergerli nello spazio agibile.

Un'altra sua peculiarità era quella di usare l'ironia come metodo per verificare gli equilibri del lavoro *in progress*, per demitizzare e aprire ad altro con gli stimoli che provengono da essa. Inoltre, ha continuamente cercato di far partecipare lo spettatore progettando opere plurisensoriali, chiamando in causa anche il gioco. Gli è stato faticoso far capire che l'ironia, l'aspetto ludico e l'essenzialità sono conquiste che alleggeriscono l'opera, non in senso negativo.

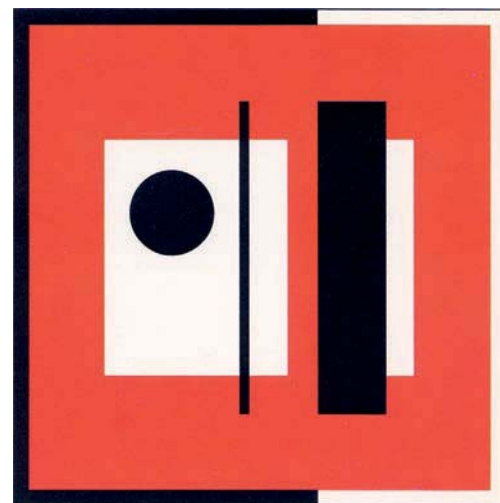
Dopo l'Arte Programmata, accostandosi alle esperienze di Jean Piaget, matura la convinzione di rivolgere l'attenzione ai bambini. «*Il famoso psicologo Piaget ha detto che non si può cambiare la mentalità di un adulto. Io ho tenuto diversi incontri e conferenze a livello universitario, in scuole medie, 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». Già nel 1945 realizza libri per l'infanzia (ristampati anche in varie lingue) e negli anni Sessanta e oltre pubblica testi divulgativi e di didattica per diffondere – come al solito in maniera molto comprensibile – le sue riflessioni sull'arte e sulla metodologia operativa. «*Penso che un operatore culturale, se fa delle scoperte, deve comunicarle agli altri e non deve portarsele 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, se c'è qualcosa di buono, deve essere diffuso in qualunque parte del mondo*».

In genere Munari, per il piacere didattico e democratico di far conoscere a chiunque i suoi progetti dall'ideazione alla formalizzazione, riusciva a far entrare nell'opera le dimostrazioni teorico-pratiche. A ciò si possono ricollegare le azioni nel territorio attuate durante la prima stagione dell'Arte Concettuale: 'performances educative' che, pur rappresentando una divagazione del momento, dimostravano la capacità di dialogare con le tendenze artistiche di punta, senza rinunciare al suo originale linguaggio ironico-didattico. Nel tempo il discorso è andato precisandosi con i libri per l'infanzia, l'attività teorica, la psicologia e la pedagogia, fino ad approdare ai "laboratori per bambini".

In tanti anni di instancabile attività ha condotto anche altre esperienze a tutto campo, elaborato diverse forme espressive, non perdendo di vista i problemi legati alla comunicazione e alla percezione. Perciò, non è stato un artista a senso unico, ma un intellettuale a tutto tondo, un nomade capace di andare contemporaneamente in più direzioni senza mai smarrirsi. Dal segno è passato all'oggetto a due e più dimensioni, al cinema di ricerca e all'azione sociale, facendo uscire l'arte dallo studio, dalla galleria, dal museo per portarla in mezzo alla vita. «*Cerco soprattutto di evitare l'accademia. Ci sono degli artisti che vivono tutta la loro vita su*

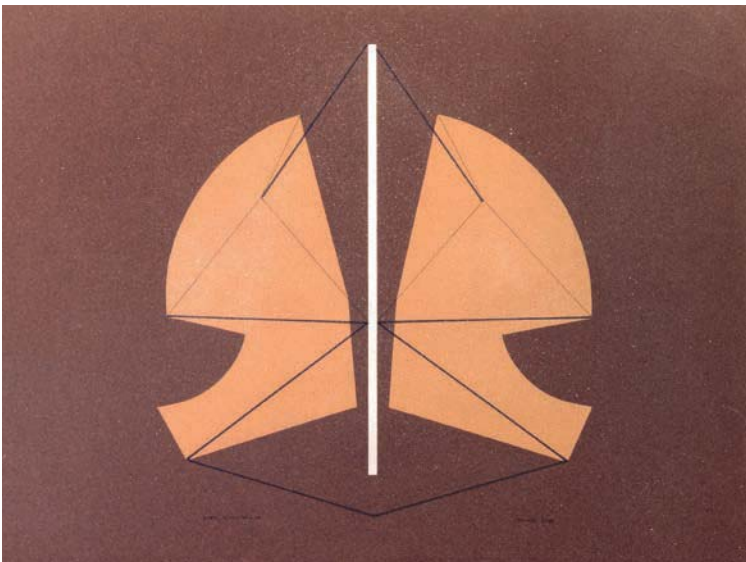
"Senza titolo"
1933, tempera
su cartoncino,
1933,
cm 17 x 14,7



"Anche la cornice" 1987,
serigrafia di
200 esemplari,
tratta dalla
tempera su
tavola del 1935

una sola idea. Io, invece, voglio conoscere il più possibile, penetrare nei segreti della natura, capire un'infinità di cose che mi permettono di produrne altre».

Certe sue creazioni potevano sembrare scollegate, invece nel 'sistema Munari' tutto era relazionato. La sua poetica, definita ma aperta ad altro, veniva sostenuta da una solida base teorica, dall'intelligenza creativa, dalla serietà professionale e da un mestiere che gli consentiva di fare ogni cosa con grande perizia, rapidità quasi gestuale e leggerezza. Operava costantemente associando pensiero razionale e immaginario, stimolato dal temperamento ironico-giocoso, inventivo e antiaccademico. E la produzione rivelava rigore di progettazione e di esecuzione, gioia di disegnare e di fare. Era nota la sua capacità di manipolare tecniche e materiali nuovi o inusuali, dai più poveri ai tecnologici, con esiti sorprendenti. Anche se l'opera portava il segno di una certa classicità, più che altro per l'ordine e la coerenza formale, aveva la freschezza che derivava dal talento naturale dell'autore e dalla sperimentazione a oltranza, pur passando per il filtro della ragione. Munari era una mente leonardesca, che ha saputo coniugare creatività e produzione, lirismo e razionalità, natura e artificio. Ha cercato nuovi equilibri nella dialettica degli opposti, all'interno dei cicli tematici e fuori di essi. Penso alle serie dei "negativi-positivi", "Concavo-convesso", "quasi simmetrico" e agli 'oggetti funzionali' del design controbilanciati da quelli 'inutili' che non producono beni materiali e hanno solo una 'funzione mentale'. In sostanza, è stato un artista versatile e sensibile che voleva conoscere e indagare per il piacere di inventare e di andare oltre dopo aver consumato le esperienze precedenti. Proseguiva per la sua strada espandendo il lavoro con atteggiamento antiretorico e l'intento di finalizzarlo soprattutto culturalmente e socialmente, senza farsi distogliere da fattori estranei al proprio mondo. Mantenendo le caratteristiche del suo prodotto creativo, è rimasto nell'area dell'avanguardia. A un certo punto è passato perfino al 'gigantismo' che, per ragioni pratiche..., non aveva quasi mai preso in considerazione, e ha realizzato grandi 'sculture viaggianti' per invadere ambienti urbani. Inoltre, a Milano espose «oggetti fatti di tensione e compressione; una specie di "negativo-positivo" a tre dimensioni con dei rami d'albero corti, forcelle, oppure pezzi di bastoni che sono tenuti insieme da una rete di fili, i quali costruiscono un blocco solido senza toccarsi. I fili bianchi formano nello spazio il disegno geometrico della tensione dell'oggetto, mentre gli elementi organici (i rami di legno) sono la parte compressa della tensione, per cui l'oggetto è un equilibrio tra tensione e compressione». Con tali opere confermava ancora una volta il profondo legame con la Natura da cui raccoglieva spesso utili suggerimenti, smentendo



“Scultura da viaggio” 1958, cartoncino viola, cm 15 x 25,5 (sul piano) (courtesy Giancarlo Baccoli)

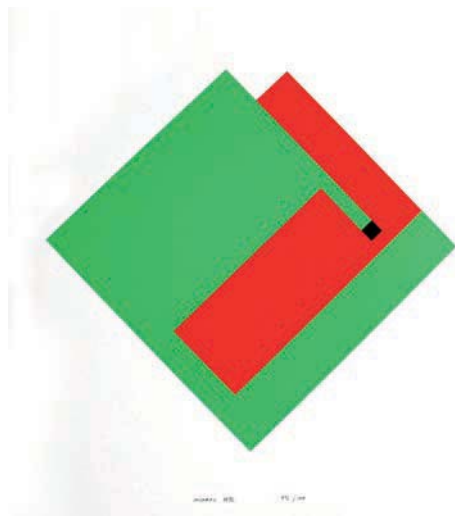
chi con troppa superficialità lo giudicava solo un “artista tecnologico”. Nel dialogo con la natura e in certe regole aperte del suo operare c'erano tangenze con Klee e con la cultura orientale. Mostrando la nota ammirazione per il Giappone e la filosofia Zen, mi diceva con saggezza: *«Siamo una comunità di individualisti, per cui ognuno cerca di profittare a proprio vantaggio sugli altri. Invece, in altri paesi tipo il Giappone si considera che una persona vale per quello che dà e non per quello che prende. Allora, è tutto un altro modo di pensare e di stare al mondo. Fare i laboratori per i bambini è un'operazione che mi dà moltissima soddisfazione, perché incide sul reale. Cioè: se un mio pensiero di tecnica, di indagine e di comunicazione entra nella testa di un bambino e impara anche lui a curiosare, a capire e a camminare da solo, vuol dire che nel futuro – visto che i bambini sono la società del futuro che è già qui adesso – ci sarà qualche persona in più che è dalla parte giusta. Insomma, gli americani sono per l'Avere, i giapponesi per l'Essere».*

Alla mia osservazione che oggi anche i giapponesi sono per l'Avere..., precisava: *«Perché adesso è una specie di Hiroshima che stanno facendo agli americani comperando addirittura la stessa città di New York, ma è una mossa di judo. Lo judo 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 dello judo si può applicare in qualunque caso».*

Quando gli chiesi come gli appariva la realtà, aggiunse: *«Un giorno hanno domandato a Lao Tse come poteva definire la realtà, egli ha risposto: "Ci sono degli insetti che vivono una sola stagione, quindi, per loro la realtà è solo quel tempo; le altre stagioni non le conoscono neanche, perché non le hanno vissute". D'altra parte, io conosco una tartaruga molto giovane che ha solo 200 anni... Io non so dire cos'è la realtà...».* Poi, riferendosi alla nostra realtà: *«Spero che si vada verso il meglio, perché peggio di così... Sembra che stiamo esplodendo in tutto: il traffico, le comunicazioni, il denaro che non vale più niente. ... Cosa cambierei subito? È difficile dire, perché è una risposta da Padreterno [sorridente]. Cambierei la società: vorrei che si avesse più senso della collettività che non dell'individuo. Per esempio, in Giappone il pensiero Zen non è una religione, è un modo di stare al mondo. Da noi, invece, la religione divide il mondo*

“Quasi simmetrico” 1981, collage e segno, cm 50 x 64,4

“Negativo-positivo rosso e verde” 1986, litografia, esemplare 82/100, cm 56 x 49



nel quale si fa il peccato. È la religione alla quale si può andare a chiedere scusa, fare la penitenza e rifare il peccato. Mentre là, siccome si vogliono risolvere i problemi alla base, si cerca di non fare il peccato...». Emblematica la sua riflessione sulla vita: «C'è una definizione orientale, molto bella, che dice: "L'eternità è adesso!". Perciò, se tu riesci a vivere il momento, sei vivo sempre». Munari era persuaso di questo e non parlava mai di vecchiaia, ma di infanzia (il tempo più bello ed eterno dell'uomo), di progetti e di futuro: «Se uno riesce a conservare lo spirito dell'infanzia, conserva anche la curiosità di conoscere, la voglia di fare, e ciò non lascia tempo per pensare alla vecchiaia».

Ecco perché la sua principale attività era quella di occuparsi intensamente della liberazione dei bambini verso la creatività, la fantasia e il pensiero costruttivo. «... Io cerco di promuovere la creatività e di risolvere tanti problemi che favoriscono lo sviluppo spontaneo per cercare di annullare lo stereotipo che i bambini usano, perché gli adulti insegnano che l'albero si fa così, la casa si fa così, eccetera, e loro pensano che ciò faccia parte del linguaggio e, quindi, ripetono. In questo caso non c'è creatività, ma ripetitività». I bambini erano diventati gli attivi interlocutori del suo lavoro e, in certe occasioni, li faceva esporre con lui rendendoli addirittura protagonisti. Più che alle parole credeva alle azioni. «Io ho cominciato a fare mostre con i libri realizzati dai bambini e vengono viste con simpatia, senza pensare all'arte e a tanti altri grossi problemi. Queste mostre stimolano gli altri a fare la stessa cosa. Sono come un gruppo di guastatori che cerca di distruggere lo stereotipo di molti genitori, autori ed editori che fanno libri per bambini in modo sbagliato. Di solito il bambino non viene neanche lontanamente interessato. Se noi invece facciamo vedere agli adulti che cosa piace veramente ai bambini, come si possono fare libri che non siano soltanto letteratura illustrata, ma fatti con tanta fantasia, senza preoccuparsi di ciò che blocca l'immaginazione, le cose possono cambiare. Quando si fanno questi libri non si deve pensare, come al solito, che tutto deve diventare favola, per cui ci sono i soliti sentimenti di base con la mamma, il bambino e il cucciolo..., perché i bambini amano tante altre cose».

Munari, dunque, pensava che l'arte fosse un'attività pubblica, un servizio, così usava la fantasia e la creatività, senza sopraffazione, per liberare quelle degli altri e soleva citare un antico proverbio cinese: «Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco». Perciò si è trasformato in maestro e ha elaborato un metodo per realizzare i laboratori «Giocare con l'Arte», dove la pedagogia si attua mediante il gioco. Il primo è stato reso operativo a Brera, più tardi alle Canarie. Tra i più interessanti quelli di Faenza (per la ceramica) e del Museo d'Arte Contemporanea «Luigi Pecci» di Prato. «Quello di Prato è un laboratorio sulla stimolazione della creatività che avviene attraverso la tessitura, con l'invenzione di forme nuove fra trama e ordito. In questo laboratorio si cerca di far "giocare" il bambino in modo che scopra quello che noi crediamo sia giusto comunicargli. Invece di spiegarglielo a parole o raccontando delle favole, noi inventiamo delle azioni che si presentano come giochi, per cui lui stesso acquisisce le regole basilari di un insegnamento specifico. È un concetto di Piaget: quando si insegna qualcosa a un bambino, gli si impedisce che lo capisca da solo. Inventare un gioco per far comprendere una regola o un metodo è l'obiettivo dei miei laboratori. Con questi interventi io praticamente agisco sulla società del futuro, perché ciò che un bambino impara fino a 3, 4, 5 anni non glielo tira via più nessuno dalla testa. Spero in questo modo di dare le informazioni necessarie per far essere i bambini più creativi e meno ripetitivi. ... A me interessa più fare degli artisti che dell'arte». Da allora i «laboratori» si sono diffusi in tutto il mondo, in particolare in Giappone e in Sudamerica, e continuano a crescere, grazie all'attività di personale specializzato dall'Associazione Bruno Munari (l'ABM, con sede a Milano, è stata fondata nel 2001 per la diffusione dell'opera e del Metodo di Bruno Munari). Organizza anche corsi di formazione per insegnanti (dagli asili nido alle scuole primarie e secondarie di primo grado). La metodologia didattica si basa su «fare per capire» e su «dire come – e non cosa fare», tenendo conto anche dei suggerimenti di psico-epistemologia di Alberto Munari (figlio di Bruno) e della moglie Donata Fabbri. È fin troppo evidente che con essi c'è stata una più decisa uscita dall'«arte pura», non certo per proclamarne la morte, ma per allargarne i confini e riaffermarne la centralità. In definitiva, Munari aveva una sua concezione dell'arte che superava il valore contemplativo dell'opera e cercava di dare uno sbocco realistico alla sua ideologia. «Io penso a un paese molto civile dove tutti possano fare dell'arte. Contrariamente all'affermazione di un famoso critico [Giulio Carlo Argan] che aveva detto che bisognava fare "l'arte per tutti", io, invece, sono per "un'arte di tutti"». E sull'arte attuale si esprimeva così: «...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 la cosa che costa di più. E se costa poco non è arte... 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 potrebbe andar bene. Non si può dire con sicurezza questo non è arte...».

Per il frequente ricorso al paradosso, ma anche per le continue trasgressioni, Munari è stato accostato a Duchamp. Oserei dire che poteva essere avvicinato anche a Beuys che ha operato con pari dedizione (più in senso simbolico-politico, però) per plasmare la «Soziale Skulptur». Munari, quindi, è stato un individuo pericoloso...: «Sì, io faccio la rivoluzione con i laboratori per i bambini, ma non bisogna divulgare questa notizia... [sorridente]. I «laboratori» sono la cosa più importante che ho fatto per la gente e, soprattutto, per i genitori che hanno un buon pensiero per i loro figli. Piacciono alle mamme, a molti adulti che scoprono che i bambini fanno delle cose che neanche noi siamo capaci di fare, perché non siamo stati abituati, fin da piccoli, a osservare, a capire». In altre parole, Munari è stato «quello» che ha fatto tante cose diverse spendendo la sua vita per migliorare la qualità di quella degli altri.

1a puntata, continua

LE LEZIONI DI BRUMUN

PER OGNI ETÀ (II)

di Luciano Marucci

Nel primo articolo, uscito sul numero di "Juliet" precedente (pp. 48-51), sono state rivisitate le principali esperienze di Bruno Munari, artista e designer, grafico e scrittore, pedagogista e ricercatore. Qui vengono ricordati altri significativi momenti della sua poliedrica attività inventiva e le 'azioni comportamentali' del personaggio, che considerava la creatività uno strumento di indagine e scoperta, e la fantasia non per evadere dalla realtà ma per incentivare la conoscenza.

Di Munari mi avevano subito attratto l'esplicita interdisciplinarietà e la sperimentazione a oltranza; la capacità di coniugare immaginario e razionalità, classicità e modernità, genialità e semplicità; la consequenzialità e la finalizzazione del lavoro; l'impegno nel combattere cattivo gusto, stereotipi, ripetitività; l'abilità

di usare, senza preclusioni, vari materiali e tecniche espressive. Grazie alle sue precoci intuizioni, era sempre all'avanguardia, pur rimanendo fuori dall'antagonistico mondo dell'arte. Un vero maestro di creatività che faceva tendenza; una figura rinascimentale che aveva attraversato il Bauhaus, il Futurismo, il Dadaismo e l'Astrattismo per giungere a una sorta di arte totale, passando dalle opere bidimensionali alla produzione sociale. Non a caso Umberto Eco lo ha definito "Il Leonardo del XX secolo".

ha definito "Il Leonardo del XX secolo".

A causa... dei continui sconfinamenti, molti artisti e critici lo giudicavano un eclettico (in senso critico), quasi un clandestino dell'*art system*, specialmente negli anni in cui

l'intransigente Arte Povera esaltava la specificità. In verità Munari faceva sempre cose diverse senza sfruttare il successo di ciascuna invenzione, per cui non si prestava a facili classificazioni. Anche l'eleganza nel vestire, i modi gentili, la puntualità e la correttezza nei rapporti interpersonali lo differenziavano da tanti altri operatori visuali.

Alla base della sua attività era l'inesauribile curiosità di conoscere e di scoprire; il bisogno di progettare e di fare, seguendo un metodo antiaccademico ben definito; l'analisi psicologica che lo metteva sulla stessa lunghezza d'onda di Jean Piaget e del figlio Alberto. Il tutto per trasmettere, con i mezzi più appropriati e l'intento formativo dalla valenza etica, le sue esperienze, come fosse un servizio pubblico. Quindi, portava l'estetica nella vita quotidiana con "un'arte per tutti", "senza sopraffazione" e "più senso della collettività", attraverso il segno, il quadro, l'opera tridimensionale, plurisensoriale e programmata, le pubblicazioni divulgative e il gioco ("pedagogicamente più efficace"), ponendosi l'obiettivo di "creare un'umanità più libera", dal pensiero non omologato. Per concretizzare la sua idea, irrompeva nello spazio dell'esistenza soprattutto per la stimolazione della creatività infantile, fino a 'sacrificare' un po' la sua immagine di artista.

Aveva la virtù di esporre chiaramente le idee con la parola e la scrittura, di visualizzarle e attuarle. E nelle azioni dimostrative esibiva il linguaggio del corpo, usando sapientemente le mani.

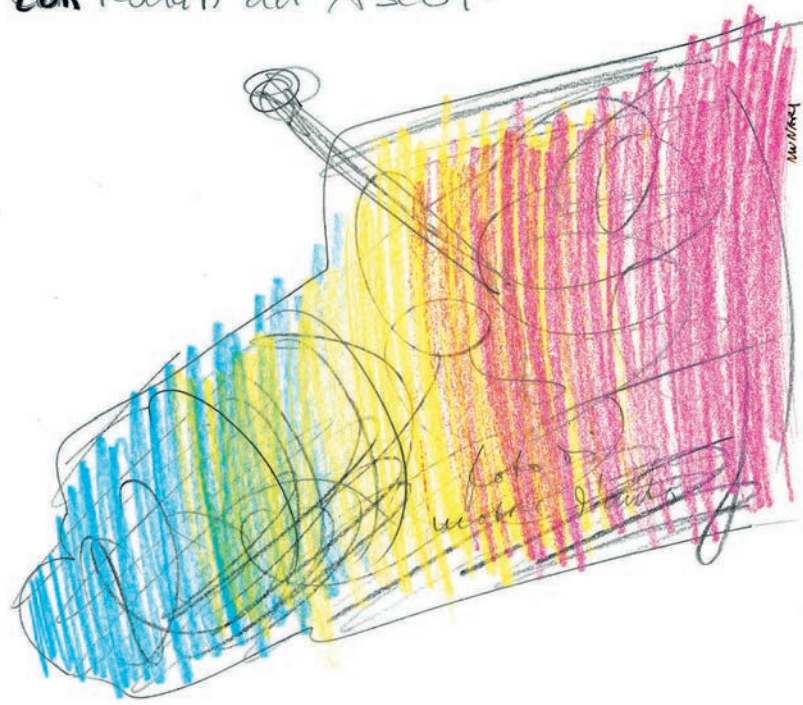
Essendo io particolarmente interessato all'arte applicata anche oltre l'oggetto d'uso, apprezzavo il dinamismo della sua pratica creativa rivolta all'esterno. Ogni mio incontro con lui era una lezione di saggezza, che dall'ambito artistico si allargava agli aspetti naturali, culturali e alle criticità delle abitudini sociali.

Con Munari avevo avuto contatti a distanza nel 1967 e lo conobbi l'anno dopo ad Ascoli Piceno (città dove vivo), quando lo feci invitare dal dirigente del locale Istituto d'Arte per discutere su *Arte e Comunicazione visiva*. In quell'occasione lo intervistai, per la prima volta, nella sede de «il Resto del Carlino». Poi, mentre era mio ospite o passeggiavamo a tarda sera per la città, mi spiegava come e perché aveva realizzato i principali lavori nel campo dell'arte pura e del design di ricerca. Giacché stavo organizzando l'VIII Biennale d'Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto sul tema "Al di là della pittura" del 1969 – che presentava le esperienze creative

Bruno Munari guarda la sua "Macchina inutile" 1934/83, multiplo, cm 31 x 253 (h), 99 copie, Plura Edizioni, Milano



RODARE LA FANTASIA con Rodari ad Ascoli



adriano



d'avanguardia, oltre la specificità dei linguaggi tradizionali – gli chiesi l'intera progettazione grafica dell'esposizione che esegui con rapidità gestuale. Fu una prova eloquente delle sue straordinarie doti e di generosità. In quel periodo ci sentimmo e vedemmo più volte, anche perché si doveva dare esecuzione ai suoi bozzetti. Era stato invitato per la sezione *Internazionale del Multiplo* e gli avevo delegato la presentazione, per la quale scrisse il testo teorico su *Gli oggetti a funzione estetica*: "...Uno dei caratteri più importanti dei multipli è quello della partecipazione da parte del pubblico con, o attraverso, l'oggetto a funzione estetica. Il pubblico, infatti, manipolando un multiplo si rende conto in maniera diretta di un certo fenomeno che poi resterà nella sua memoria e gli farà vedere il mondo in cui vive in altro modo...". Aveva partecipato pure alla sezione *Cinema Sperimentale* con un film del "Cinema di Ricerca" e scritto anche un testo per il catalogo su tale linguaggio filmico per differenziarlo dal "Cinema Indipendente" e dal "Cinema Sperimentale". Venne pure nella città balneare per allestire la sezione e intervenne al dibattito, che si tenne il giorno dell'apertura della mostra, con considerazioni

esperienziali. Era un piacere vederlo allestire i multipli sulle strutture componibili Ponteur con disinvolta maestria. Incoraggiato dal mio entusiasmo verso gli eventi innovativi, per l'edizione successiva della Biennale mi scrisse: "...facciamo un Luna Park progettato dagli artisti!?". Ma l'attraente ideazione non si concretizzò per mancanza delle condizioni indispensabili a dare seguito alla manifestazione.

Ovviamente, i rapporti con Munari si intensificarono. Nel 1972, avendo riscontrato affinità ideologiche e didattiche tra lui e Gianni Rodari, tentai un *rendez-vous* pubblico tra i due che, però, non ebbe luogo per gli impegni coincidenti di entrambi. In compenso..., il 2 novembre del 1988 gli feci progettare la copertina di un libro proprio sullo scrittore (pubblicato nel 2000, per il ventennale della morte) e gli suggerii di 'esporre' il suo pensiero mentre la disegnava per poter registrare il processo formativo (leggi la trascrizione riportata alla fine). Inoltre, il 1° maggio 1993 interpretò visivamente la favola *Cosa succederebbe se... sparisse la carta* (improvvisata da Rodari con la classe in cui insegnava mia moglie Anna Maria Novelli), svelando a voce il procedimento. Altra iniziativa, purtroppo rimasta incompiuta: la costituzione di uno dei suoi *Laboratori Liberatori* con il coinvolgimento del Distretto Scolastico, che non riuscì ad assicurare un locale in permanenza e il personale da addestrare.

Ogni volta che andavo a Milano gli chiedevo appuntamento, anche al fine di conoscere meglio gli ultimi approdi del suo lavoro. Mi accoglieva volentieri nell'ampio studio di via Vittoria Colonna 39 dove erano ambientate diverse sue realizzazioni. Pure se non glielo chiedevo, mi faceva omaggio delle nuove pubblicazioni. Naturalmente, approfittando della sua divertita partecipazione, azzardavo vari scatti fotografici che rivelavano perfino un Munari performer.

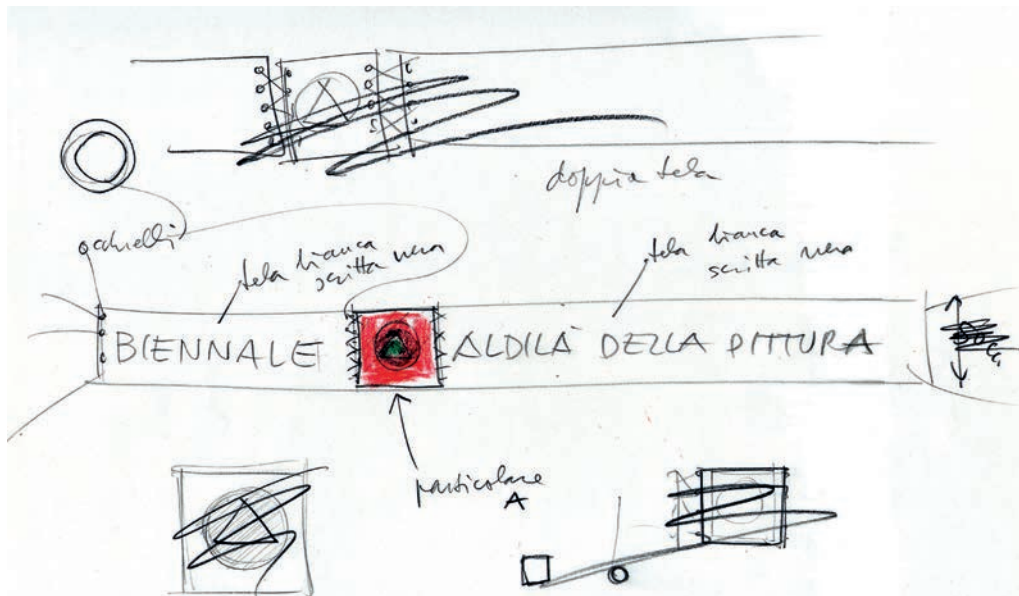
Il 13 ottobre 1986, allorché rispondeva a una serie di domande, mi disegnò la *Fontana a 5 gocce*, che espose alla mostra di Palazzo Reale ("un po' diversa da quella della Biennale di Venezia del 1954"). In cambio..., gli regalai una matita 'magica' (a colori variabili) che avevo scovato da "Vertecchi" a Roma. Rimase piacevolmente sorpreso e la provò sul frontespizio del libretto

Progetto di Munari del 1988, riprodotto nella seconda di copertina del libro-catalogo «RODARE LA FANTASIA con Rodari ad Ascoli»

Scrittura-immagine del 1993 sulla "sparizione della carta" su supporto trasparente di cm 21 x 29,5

Ande a guardare molto bene
non si vede più
la carta!

MUNARI



Progettazione grafica per l'VIII Biennale d'Arte Contemporanea "Al di là della pittura", San Benedetto del Tronto, 1969: bozzetto per striscione stradale componibile (utilizzabile anche nelle edizioni successive sostituendo la scritta sulla destra)

(fresco di stampa) "I negativi-positivi 1950". La lunga intervista (da lui rivista il 15 febbraio 1987) fu pubblicata in un opuscolo secondo le sue istruzioni.

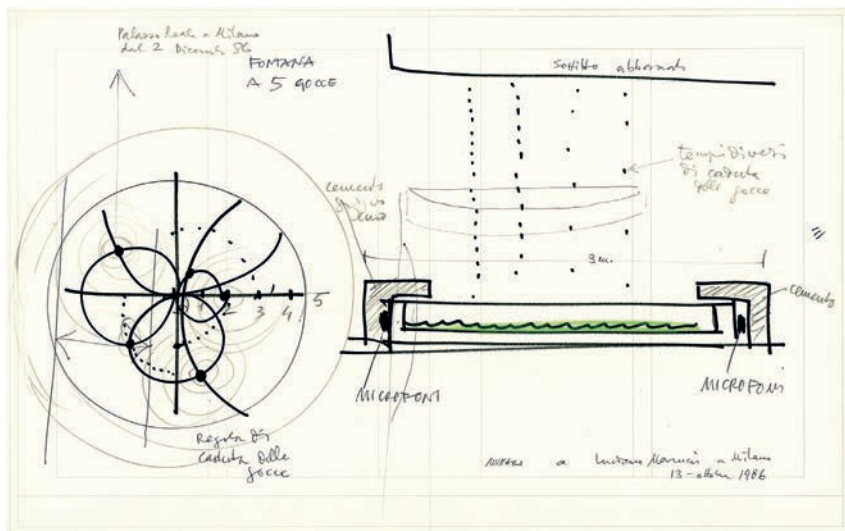
L'1-2 novembre 1988, il 3 gennaio e il 27 dicembre 1989 ci furono altre conversazioni in parte uscite sul semestrale di poesia e arte "Hortus" e su "Danger Art" (1989). Ancora: sul periodico "Hortus" (n. 12, 1992) gli riservai un servizio monografico con altri dialoghi. Al suo interno egli volle inserire un 'disegno' che si componeva su quattro pagine trasparenti, ricollegabile ai «Libri illeggibili», "perché non hanno parole da leggere, ma si possono capire seguendo il filo del discorso visivo". E da quel soggetto, derivato dal multiplo "L'ora X", ricavò il prototipo della serigrafia astratto-geometrica a colori (in tiratura limitata) per gli abbonati.

Il 3 febbraio 1993, quando tornai da lui per la firma della tiratura, mi ricevette ugualmente anche se era uscito dall'ospedale (dove era stato operato) solo 4 giorni prima. Ma quella volta mi fece salire nell'appartamento al 5° piano. Gli faceva compagnia il musicista Davide Mosconi con il quale aveva elaborato la *Ruota dei ritmi* "per far capire ai bambini come nascono i suoni". Così ebbi modo di vedere le sue 'sculture viventi': i bonsai di cui mi aveva parlato. Il 1° maggio del 1993 fui nuovamente da lui per l'intervista che uscì a ottobre su questa rivista.

Come altri, seguivo con apprensione il decorso della sua malattia e sentivo la necessità di telefonargli (l'ultima il 24 settembre 1997). Malgrado le precarie condizioni di salute, era ottimista. Dopo alcuni mesi, alla soglia dei 91 anni, ci lasciò.

Oltre agli insegnamenti teorico-pratici e all'affabilità della persona, mi restano altre sue rare testimonianze. Poiché Munari aveva realizzato un manifesto promozionale per Ascoli e il logo con il nome della città a caratteri antichi combinati alla sua maniera (tuttora arbitrariamente decontestualizzato per scopi pubblicitari), quando

Progetto di "Fontana a 5 gocce" - realizzata per la mostra al Palazzo Reale di Milano con opere dal 1930 al 1986 - ("un po' diversa da quella della Biennale di Venezia del 1954") con dedica: "Munari a Luciano Marucci a Milano | 13 - ottobre 1986"



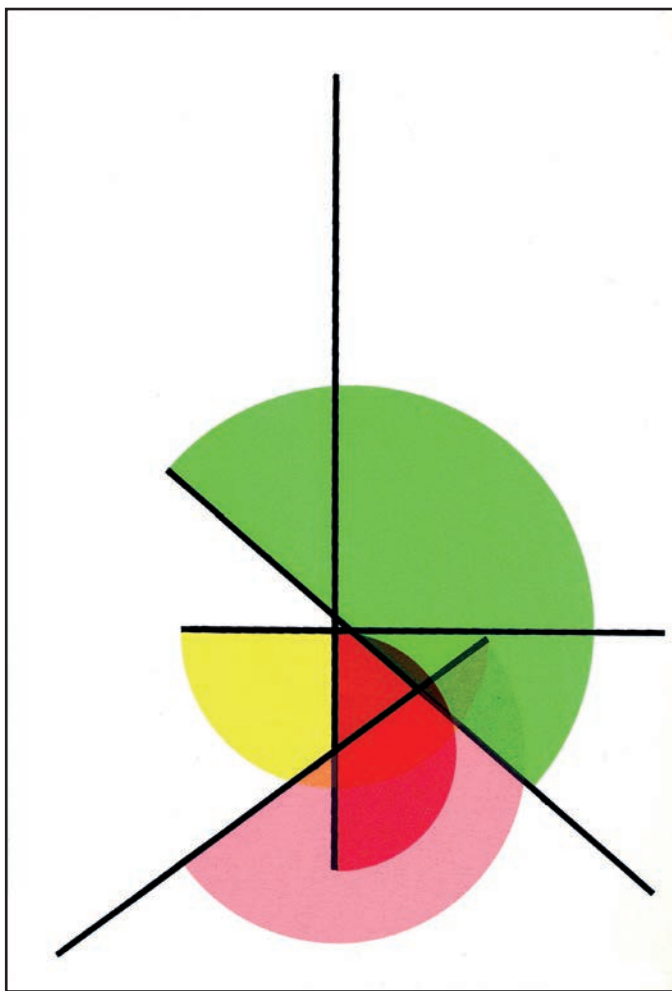
giro per il centro storico, ritrovo la sua 'presenza'.

Nel 2008, a dieci anni dalla scomparsa, volevo dedicargli uno dei miei calendari d'autore (editi dalle Grafiche D'Auria) - concepiti come veicoli espositivi per le abitazioni. Nonostante il consenso del figlio Alberto, la cosa, seppure in linea con lo spirito di Munari - sempre disposto a collaborare, senza freddo calcolo, all'attuazione di iniziative culturali anticonformiste - non andò a buon fine per l'intromissione di un editore che poneva delle incomprensibili limitazioni. All'esemplare esposizione allestita al Museo dell'Ara Pacis di Roma nel 2008, era stata raggruppata molta sua produzione che mi aveva ricondotto al nostro

passato. Essa, al di là delle singole invenzioni legate alle sue regole aperte, evidenziava chiaramente la levità delle varie opere, l'ironia e le altre costanti sopra citate. All'ingresso vi era pure una gigantografia con la sua scritta: «L'uovo ha una forma perfetta, benché sia fatta col culo». Una frase giocosa, ma non priva di significato per un designer, che rimandava anche alla purezza di una scultura minimalista di Brancusi.

In conclusione, devo confessare che la frequentazione di Munari ha contribuito ad accrescere la mia sensibilità estetica; a orientarmi verso l'essenzialità; ad applicare certe indicazioni grafiche; ad agire con metodo e praticare attivismo culturale; a distinguere il vero dal falso design; a riconsiderare la funzione sociale dell'arte e a rappresentare le novità evitando forme indecifrabili; a osservare da vicino le "creazioni della Natura"... Se è vero che noi siamo quello che apprendiamo, Munari vive un po' anche in me, come illuminante compagno del consolatorio viaggio nell'arte.

I miei scritti su di lui, compresi i testi fino a ora



non finalizzati e quelli che lo ricordano dopo l'uscita dalla scena terrena, li ho raccolti in una delle mie edizioni online in preparazione, con lo stesso titolo di questo servizio.

A proposito della valenza pedagogica della produzione di Munari, aggiungo che quando gli chiesi se avesse un rapporto di lavoro con il figlio Alberto (psicologo ed epistemologo di fama internazionale), mi precisò: «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». Infatti, lo provano ampiamente la componente psicologica dei suoi lavori, l'attenzione verso il mondo dei bambini e l'azione in-formativa condotta con varie iniziative, risentono dell'influenza subita dal figlio, di cui, sia pure sinteticamente, va ricordato il prestigioso curriculum.

Alberto Munari è stato allievo e collaboratore diretto di Piaget. Ha occupato la cattedra di Psicologia dell'Educazione e della Formazione all'Università di Ginevra e, successivamente, è stato direttore dello stesso Dipartimento. Dal 1998 al 2005 ha diretto il Diploma di Studi Superiori in Psicologia e Risorse Umane organizzato dalle Università di Ginevra e Neuchâtel. È stato professore ordinario presso l'Università di Padova. Sempre a Ginevra, ha fondato con la moglie Donata Fabbri il Centro Internazionale di Psicologia Culturale per promuovere lo studio dei rapporti

tra gli individui e il loro contesto di vita e di lavoro. Ha collaborato con i governi di diverse nazioni per la formazione dei docenti. È autore di oltre 140 pubblicazioni in francese, inglese e italiano. Ora, per conoscere meglio le peculiarità di Bruno Munari, riporto il progetto sopra richiamato della copertina del libro-catalogo, intitolato «*RODARE LA FANTASIA con Rodari ad Ascoli*» (curato con mia moglie Anna Maria Novelli, che aveva operato come docente con lo scrittore, pubblicato dalla Provincia di Ascoli Piceno), riprodotto nella seconda di copertina, accompagnato da questa insolita *Verbalizzazione in tempo reale del processo creativo*: «Innanzitutto occorre trovare una immagine capace di esprimere e di comunicare questo titolo. Se io leggo "Rodare la fantasia", posso pensare all'immagine di un motore che rinforza la parola "rodare". Il motore va bene pure per la fantasia perché è una cosa che funziona, attiva. Quindi, io metterei la fotografia tecnica di un motore, del tipo che sta nelle scuole guida. Allora se ne fa una interpretazione su tre punti: la fantasia, il rodaggio e il motore. Se li colleghi insieme dici: la fantasia, in fondo, è un motore che mette in moto il cervello e, se il rodaggio funziona bene, ho una buona fantasia. Il motore non deve essere disegnato, ma fotografato e scontornato, un po' spostato. Al posto del riquadro fai così... Poi si scrive "RODARE LA FANTASIA" maiuscolo, "con Rodari ad Ascoli" minuscolo. Qui, appunto, metterei il motore con tutti i suoi ingranaggi, la leva del cambio; sotto "a cura di...", e per base il marchio dell'editore. Tutt'al più scatti una fotografia in bianco e nero e la stampi a colori casuali. Se fosse una fotografia con i colori veri del motore, sarebbe più banale; se invece fai i colori sfumati, iridati... Adesso ti faccio il bozzetto dei colori: rosso, giallo e blu, i colori della tricromia, ed hai l'idea del motore e di qualcos'altro... Le scritte saranno in nero. Per i caratteri userei il solito bastoni».

Inoltre, quando nel 1988 gli proposi la trasposizione visiva della favola di Rodari sulla "sparizione della carta" ebbe un attimo di esitazione, poi da un guizzo creativo venne fuori una delle sue invenzioni elementari quanto geniali. Scrisse su un supporto trasparente di cm 21 x 29,5 (quindi senza consistenza materica): «Anche a guardare molto bene, non si vede più la carta!». Il gioco era fatto; aveva risolto il problema sfruttando le sue eccezionali capacità di comunicare il messaggio, questa volta più concettuale che estetico. Ecco, questa è un'altra emblematica dimostrazione del talento creativo di BruMun.

2a puntata, continua

"Compenetrazione" 1992, opera serigrafica componibile, formata da 4 fogli di carta trasparente sovrapposti di cm 24 x 17 (tiratura 120 esemplari: 100 + XX), riservata agli abbonati della rivista di arte e poesia «Hortus». Con il composito disegno è stato realizzato l'insero del periodico

Scritta per la promozione turistica del capoluogo della provincia picena



BRUNO MUNARI IERI E OGGI

TESTIMONIANZE (I)

a cura di Luciano Marucci



Marco Ferreri (a sx) con Bruno Munari alla mostra "Munari Politecnico", Museo del Novecento di Milano, in collaborazione con la Fondazione Danese, 2014 (courtesy M. Ferreri)

a destra: Allestimento mostra su Munari al Museo del Novecento di Milano, 2014 (courtesy M. Ferreri)

Delle tre puntate da me programmate su Bruno Munari nella ricorrenza del 25esimo anno dalla sua scomparsa, le prime due sono state pubblicate su "Juliet" 212 e 213, mentre la rimanente uscirà

prossimamente.

Intanto, per ampliare l'omaggio, ho coinvolto rappresentativi operatori culturali per verificare, attraverso i loro contributi, le mie considerazioni sul poliedrico personaggio e stimolare la reinterpretazione, in chiave contemporanea, della sua multiforme produzione.

Partendo dal presupposto che Munari è stato uno dei principali protagonisti della scena artistica italiana, un modello di riferimento, anche in ambito internazionale, per i creativi e per quanti sono interessati alla costruzione di un mondo migliore, ho rivolto agli studiosi prescelti le stesse domande (a volte con delle aggiunte complementari).

Solo quelle poste all'architetto e designer Marco Ferreri sono diverse, in quanto egli, fin dagli esordi, era stato un diretto collaboratore di BruMun. Per questo motivo, inizio il servizio con la sua particolare testimonianza.

Al fine di far conoscere meglio l'eterogenea attività professionale di Ferreri e il suo pensiero, rimando all'intervista che egli mi aveva rilasciato in occasione dell'indagine sul tema "Produzione creativa e identità. Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione", apparsa su "Juliet" n. 205/2021. Link: [http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/InvestigazioniProduzioneCreativaIdentita\(IX\)Juliet205December2021](http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/InvestigazioniProduzioneCreativaIdentita(IX)Juliet205December2021)

Marco Ferreri, architetto e designer

Luciano Marucci: Ricordo che ci conoscemmo personalmente il 1° novembre 1988 proprio nel laboratorio di Bruno Munari, che la stimava e si avvaleva volentieri della sua collaborazione. Come era iniziato questo rapporto di lavoro?

Marco Ferreri: Durante la mia frequentazione della scuola Politecnica di Design, dove Bruno insegnava, nel 1977-78 chiese in classe chi poteva essere interessato a collaborare ai laboratori di GcA al Castello

Sforzesco. Io mi proposi e da lì iniziò tutto...

Si recava spesso nel suo laboratorio in via Vittoria Colonna 39?

Sì, e anche nella sua abitazione all'ultimo piano, dove Bruno in un box serra in terrazzo teneva e curava i bonsai... In alcuni periodi ci incontravamo anche più volte la settimana, per lavoro e per amicizia. Che fortuna!!!

Quanto è durata la frequentazione? Fino alla sua morte.

Quindi ha visto nascere e crescere molte sue importanti realizzazioni!? Di alcune mi ha raccontato e fatto vedere i progetti, chiedendomi anche pareri; di altre mi ha solo parlato. In molte abbiamo collaborato e, altra grande fortuna, certe le abbiamo anche firmate insieme!

Quali insegnamenti teorici e pragmatici ha derivato dal geniale artista e designer? "Teorici"... "Pragmatici"... Considerare la vita tutta un progetto.

Li ha metabolizzati e utilizzati nella sua professione? Certo! Così come ho fatto, o spero di avere fatto, anche con gli insegnamenti di Angelo Mangiarotti, Achille Castiglioni, Enzo Mari, mio padre...

Il suo sodalizio con Munari, sia pure inconsciamente, l'ha stimolata

a praticare l'essenzialità, l'arte contemporanea, il legame con la Natura e la progettazione pro-

positiva? Mi ha stimolato anche non inconsciamente: i suoi erano argomenti dove ci ritrovavamo ad avere visioni comuni, forse anche dovute alle esperienze simili in età infantile passata in campagna, liberi, a giocare, realizzando con poco cose più grandi di noi...

Agli esordi la sua identità, ora ben definita, è stata in qualche modo influenzata dalle analisi e dal metodo operativo di BruMun?

Mah, il metodo di Bruno aveva

lo scopo di aiutarti a trovare il tuo metodo...; una griglia dove puoi organizzare le cose (trovarle, è già un metodo) come pensi meglio. L'obiettivo finale era quello di aiutare un ragazzo progettista, meccanico, stalliere...; a diventare il meglio di sé stesso.

Cos'ha colpito maggiormente della produzione inventiva e della sua altruistica azione sociale? Mi ha sempre colpito la sua disponibilità a confrontarsi da pari con qualsiasi persona che telefonasse





per chiedergli un appuntamento. Questo atteggiamento permetteva a Bruno di essere tanti Bruno e di essere sempre adeguato al suo tempo, mai nostalgico, libero nel presente.

La vostra era una relazione costruttiva aperta? Direi di sì. Non mi sembra di ricordare relazioni chiuse, in nessun senso e in nessuna relazione, sia personale sia professionale.

Bruno esponeva – come faceva con me – i nuovi approdi creativi e le strategie formative con immediatezza comunicativa e ironia? Beh, sì! Ogni incontro di lavoro era basato sulla assoluta libertà creativa e, ovviamente, esposto a tutte le soluzioni, anche le più stravaganti che con l'evoluzione del progetto potevano essere approfondite o abbandonate... “Quando ti viene da dire

questo non lo ha mai fatto nessuno, pensa bene perché non lo ha mai fatto nessuno...”: era una frase di Bruno per tornare “con i piedi per terra...”. Il progetto con lui era veloce, preciso e felice.

Munari ha scritto testi su qualche suo progetto? Ecco quello su “Zan-zo – lampada per Fontana Arte”, che concretizzai nel 1989: «Semplice ma bello! Dice di solito la gente di fronte a qualche novità dall'aspetto essenziale. E si capisce che per queste persone il bello deve essere di solito molto complicato, difficile; qualcosa che loro; non saprebbero fare. Di fronte a qualcosa di semplice loro pensano che, così semplice, lo avrebbero potuto fare anche loro. Quindi malgrado l'oggetto sia semplice viene ritenuto bello. Si confonde il semplice con il facile poiché quelli che la pensano così non riescono ad immaginare il lavoro che c'è per semplificare, per arrivare a forme essenziali. Effettivamente il lavoro che si deve fare per semplificare è tutto un lavoro che non si vede nel risultato finale; è il lavoro del togliere invece che quello dell'aggiungere. Mentre il lavoro di aggiungere è facilissimo, basta aggiungere tutto quello che viene in mente: pallini colorati, linee colorate, freccette colorate eccetera. Quanto lavoro, dice la gente! Il lavoro del togliere resta invece invisibile, ciò che è stato eliminato, il superfluo, il ridondante, il ripetitivo sparisce e resta solo l'essenziale. E quello che resta ha un suo senso, una sua estetica. Io mi auguro che la gente cominci a dire: semplice quindi bello! (di Bruno Munari)»

È un testo che ribadisce, in modo esplicativo, il concetto essenzialità/ semplicità, espresso in sintesi anche a me in una intervista.

Lei ha allestito anche mostre di Munari? Certo, con lui, quella storica di Palazzo Reale di Milano del 1986-1987 (con opere dal 1930 al 1986); “TELEVISIONE” al Salone degli Affreschi della Società Umanitaria di Milano del 1989 e altre. Personalmente ho allestito quella su “Uomo Biomedico” in Expo 1985 a Tsukuba (Giappone); alla Rotonda della Besana di Milano del 2007; “Cercare Munari” al Teatro Olimpia di Milano, pure del 2007; l'antologica al Museo dell'Ara Pacis di Roma del 2008; “Munari Politecnico” al Museo del Novecento di Milano del 2014, in collaborazione con la Fondazione Danese.

In quegli anni ha avuto modo di intrattenersi con il figlio Alberto e di conoscere pure i suoi saperi specialmente nel campo della psicologia che – come sa – avevano incoraggiato il padre anche nella strutturazione dei “Laboratori Liberatori” esperienziali? Sì, Alberto veniva orgogliosamente ascoltato e citato da Bruno in tutte

le attività connesse ai Laboratori “Giocare con l'Arte”. Alberto portava ai Laboratori le sue esperienze con Jean Piaget, di cui aveva ereditato la cattedra di Epistemologia a Ginevra, continuando gli studi sulla psicologia dello sviluppo, lo studio sperimentale delle strutture e dei processi cognitivi legati alla costruzione della conoscenza.

Condivide che i costanti obiettivi di Munari, per favorire in particolare la libertà espressiva dei giovani, sono quelli di “rimuovere gli stereotipi” e “valorizzare le diversità”? Certo che sì! Il lavoro fatto dai bambini attraverso la sperimentazione delle diverse tecniche nei laboratori di GcA aveva proprio la finalità di “rimuovere gli stereotipi” e “valorizzare le diversità”. Bruno diceva: “Un bambino creativo è un bambino felice; i bambini sono il futuro”.

Ritiene che oggi il talento creativo di Munari e le sue proposte pionieristiche abbiano avuto sufficienti riconoscimenti in Italia e all'estero?

Tutto il lavoro di Munari è abbastanza noto, anche all'estero ma, come sa, oggi è molto più facile che il dibattito e l'informazione trattino del contratto di un calciatore o dell'amore di una soubrette... Penso che il pensiero e il lavoro di Munari oggi siano di grande attualità e di grande aiuto nel rimodulare il nostro rapporto con il pianeta.

Le nuove tecnologie da lui prontamente impiegate, spesso associate al sapiente uso delle mani, oggi, con la diffusione del digitale, possono aver perso valore e attualità? Non credo, anzi... Paradosso dell'oggi è che a volte usiamo strumenti potentissimi anche per fare operazioni che sarebbe più immediato e semplice realizzare manualmente. Credo che comprendere “il fare” sia fondamentale per la creatività. L'uso delle mani, l'errore, il riprovare accompagnati dalla fantasia e dalla osservazione ci portano a risultati nuovi e non banali.

5 luglio 2023



sopra: “Zao-Zo – lampada per Fontana Arte” 1989 (courtesy M. Ferreri)

in alto a sinistra: “Telenevisione”, oggetto di design esposto all'Umanitaria di Milano nel 1989 (courtesy M. Ferreri)

1a parte, continua



“Libroletto” (per bambini), progettato da Bruno Munari e Marco Ferreri nel 1993 per Interflex, Meda di Milano (courtesy M. Ferreri)

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 scopre 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.

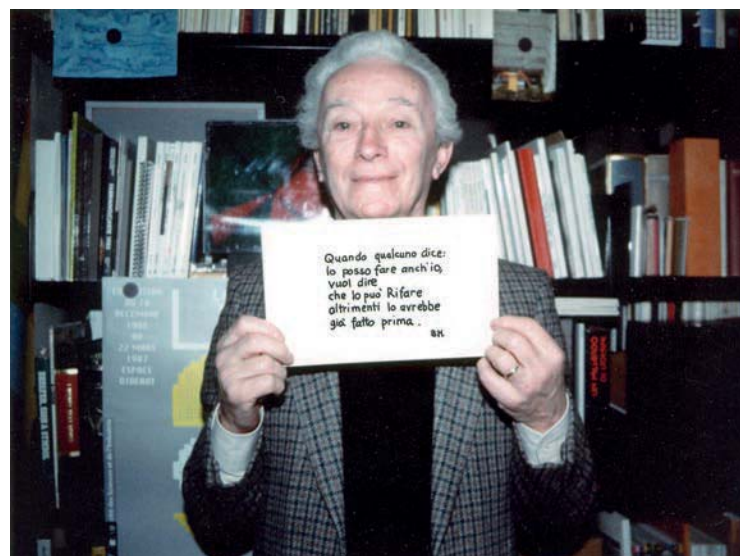
Per te che hai scelto di operare con vari media in più ambiti disciplinari, dopo le esperienze condotte nel Rinascimento, nel Bauhaus e in epoca contemporanea, è utopistico pensare ancora di poter fare un' "arte totale"?

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 verificiamo 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'invia 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

BRUNO MUNARI IERI E OGGI

TESTIMONIANZE (II)

a cura di Luciano Marucci

IN QUESTA SECONDA PARTE, RISERVATA ALLE “TESTIMONIANZE” SU BRUNO MUNARI, VENGONO RIPORTATI I CONTRIBUTI DI QUATTRO NOTI ESPERTI DI ARTE CONTEMPORANEA CHE INTERPRETANO SIGNIFICATIVI ASPETTI DELL’ARTICOLATA PRODUZIONE CREATIVA E FORMATIVA DI BRUNO MUNARI, ANCHE NEL CONTESTO INTERNAZIONALE

Questa indagine, complementare ai servizi speciali dedicati a Bruno Munari a venticinque anni dalla scomparsa, tende a promuovere un confronto di idee, una più ampia riflessione sulla multiforme attività creativa e sociale del personaggio. Dopo la particolare testimonianza dell’architetto e designer Marco Ferreri, diretto collaboratore di Munari – pubblicata in “Juliet” n. 214 (pp. 56-57) – sono state raccolte quelle di Achille Bonito Oliva, Gian Ruggero Manzoni, Marco Scotini e Vincenzo Trione. Ad essi sono state rivolte le stesse domande-stimolo e, a volte, altre per integrare determinate risposte: Ecco le domande comuni e, a seguire, i contributi degli intervistati:

1. *Ritiene che Bruno Munari sia stato un protagonista della scena creativa del contemporaneo?*
2. *La sua multiforme produzione merita di essere ulteriormente studiata e valorizzata anche in ambito internazionale?*
3. *Condivide i concetti e le finalità alla base della sua opera tutt’altro che autoreferenziale?*
4. *Il suo attivismo artistico e civile si identifica con la costruttiva ‘azione’ culturale?*
5. *Quali sono i valori del suo articolato progetto che vanno esaltati?*
6. *L’interazione disciplinare, da lui praticata e promossa nel periodo in cui dominava la specificità, può aver contribuito a legittimare le contaminazioni linguistiche e le connessioni dell’arte alla realtà sociale ora abbastanza diffuse?*
7. *La sua indipendenza dal sistema dell’arte esaltava la libertà espressiva condizionata anche dalle tendenze polarizzanti?*
8. *Pensa che le sue esperienze propositive, spesso supportate da idealità sociali, oggi abbiano perso qualità e attualità?*

Achille Bonito Oliva, critico d’arte e curatore indipendente, saggista

1. Assolutamente sì, sia in termini progettuali che per quello che ci ha lasciato nei suoi risultati formali.
2. Io penso che sia un artista del molteplice con una capacità diffusa e anche multiculturale. È un artista assolutamente attuale. **Non a caso, inseristi Munari, tra gli artisti italiani più rappresentativi, nella mostra “Minimalia” che nel 1999-2000 fu portata al MoMA PS1 di New York...** Se l’ho fatto vuol dire che sono convinto. Era un artista multimediale, transnazionale e pluriculturale.
3. Munari non è mai autoreferenziale, anzi tende sempre a riferirsi alla storia, al contesto... **Nel campo della didattica e della creatività artistica può aver influenzato orientamenti individuali e/o collettivi?** Lui ha influenzato molto senza mai avere l’orgoglio di farlo. Indubbiamente è un artista del molteplice che ha anticipato molte cose. **...Aveva anche inventato i “Laboratori” per stimolare creatività e libertà, caratterizzati da concretezza e idealità. Era un’operazione altruistica...** Munari è un artista che non pensa solo al suo io, ma anche al molteplice: non si riferisce mai solo a sé stesso, ma tende a rappresentare

una creatività diffusa che riguarda anche altri artisti e la formazione dei giovani.

Per certi versi faceva politica culturale per superare le modalità operative obsolete e gli stereotipi.

Lui non pensava mai di fare una politica culturale, ma oggettivamente ha influenzato molto la mentalità dell’epoca.

4. Assolutamente sì. Lui, sostanzialmente, crede nella storia e anche nella diffusione, nella moltiplicazione e nell’attivismo creativo.

5. Principalmente quello di una creatività diffusa che non ha l’orgoglio del molteplice in termini individuali, ma che crede più nel “noi” rispetto all’“io” da cui parte.

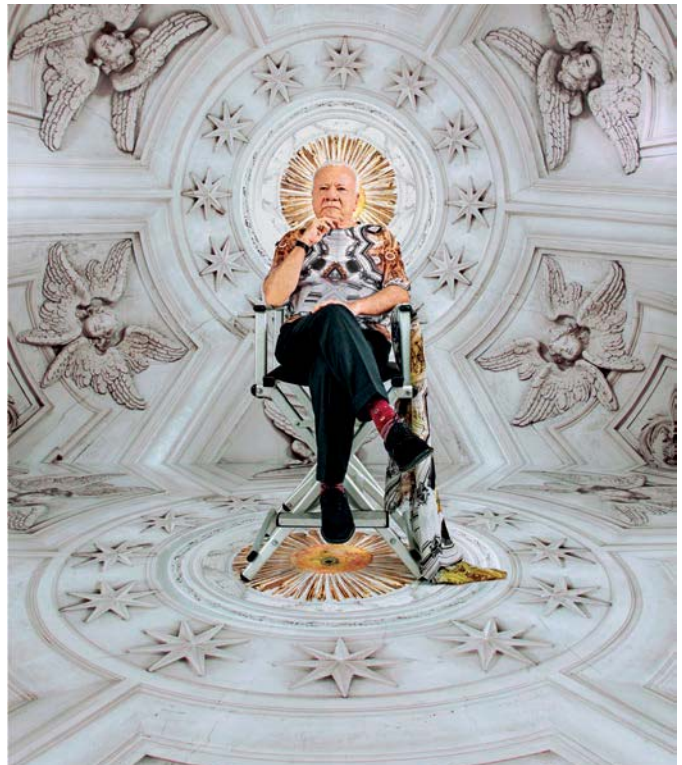
Si può dire che, grazie anche alla sua azione didattica e sociale, ha fatto veramente un’arte totale...

Ha fatto un’arte totale senza pensare che fosse un’arte sociale, in quanto è inevitabile che chi lavora nell’arte abbia questa capacità diffusiva del collettivo.

6. Io credo che lui si sia comportato con un senso del molteplice in anticipo rispetto agli altri, senza limitazioni, cercando di diffondere nuovi concetti e modalità operative inusuali.

7. Certamente! Ha sempre sostenuto una dilatazione, un allargamento,

Achille Bonito Oliva per OVS ‘ARTS OF ITALY’, 2016 (courtesy Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea, Rivoli-Torino; ph Pierpaolo Ferrari)



una diffusione della sua mentalità.

8. Per niente, ma penso che lui non se ne sarebbe mai vantato. Agiva per necessità e capacità di diffondere una mentalità che oggi noi pratichiamo.

Questi nostri approfondimenti sul poliedrico Munari fanno anche riflettere sulla contemporaneità delle arti, su come le mutazioni del presente, dovute specialmente alle problematiche esistenziali emergenti e alle nuove tecnologie, possano influire anche sulla qualità e i valori intrinseci della produzione artistica e sul suo rapporto con la realtà fisica e virtuale.

Credo che lui, col lavoro che ha svolto, non solo ha anticipato, ma, con estrema serenità, ha affrontato, dilatato, risolto un'apertura dell'arte verso la collettività.

31 maggio 2023

Gian Ruggero Manzoni, poeta, narratore, teorico dell'arte, pittore

1. Sì, senza ombra di dubbio, al pari di un Lucio Fontana o di un Piero Manzoni, infatti, e non a caso, negli anni '50 del secolo scorso, assieme a loro ha partecipato ad alcune mostre, anche all'estero. Munari, in chiave novecentesca, ha dato continuità alla tradizione tipicamente italiana umanistica-rinascimentale in cui tutti i saperi, le esperienze razional-emozionali, i percorsi di ricerca convivono, anche se, a volte, risultano, a livello di dialettica filosofica, contrari. Quindi, mettendo in campo Munari, è anche di una "coniunctio oppositorum" che si parla, cioè di termini antitetici, quanto al loro significato, ma legati da una relazione che può passare dal dialettico all'operativo allorquando si insegue una sintesi, oppure che mantengono uno stato di tensione monopolare quando si pongono come fondamento di un dinamismo di ordine psicologico. Mai, come con Munari, si può parlare di "caos ordinato" in piena accezione prima shakespeariana quindi junghiano-dadaista poi concettual-astrattista. Da ciò il suo mirabolante eclettismo.

2. Innegabilmente, al pari di quella, e mi ripeto, di Fontana e Manzoni, o di Savinio, o di Warhol, oppure di Klee o di Greenaway, o di Beuys, e, se vogliamo tuffarci nel passato, di un Leonardo... e non esagero. La ricerca di Munari non ha mai avuto confini e, in accezione globale, deve essere intesa e quindi conosciuta, anche dal punto di vista didattico.

Gian Ruggero Manzoni



3. Come ben sappiamo, l'arte, per Munari, era considerata una sorta di "bene comune", quindi contenuta entro dinamiche prettamente sociali e, a sua volta, contenitrice di importanti valenze civili. Suo fu l'obiettivo di creare un contatto diretto tra i giovani e l'arte... arte di qualsiasi genere, dal ludico all'estremamente impegnato... tramite un'esperienza ricreativa intensa e coinvolgente, magari guidata da un artista che si potesse dire tale, quindi continuata, perciò riproposta, in ambito familiare, per mezzo dell'interazione dei genitori coi figli, favorendo infiniti stimoli per viverli assieme.

4. Sì, anticipando molto di ciò che l'odierno panorama artistico ci propone. Munari viveva in sé una "sfida" persistente nei confronti di un certo conformismo culturale... l'attuale *mainstreaming*... imposto, in vario modo, dalle istituzioni, per lo più accademiche ed economiche, formanti il "sistema", e ciò oltre che nei campi prettamente della creatività anche in ambito educativo e, perché no, politico. L'urgenza che sentiva, di fondare comunità pedagogiche libere e radicalmente innovative, era oltremodo forte. Le opere e i tanti progetti realizzati o non realizzati da Munari tendevano, sempre, al mettere in pratica un'idea di educazione che poteva esistere unicamente per mezzo dell'incontro con gli altri. Per lui era fondamentale restituire al genere umano il gusto di inventare assieme e quindi sperimentarne i risultati in piena unione. Il suo fu vero "attivismo" mosso dalla volontà di scardinare la "grammatica di senso" del presente, esponendosi di persona nel continuare a dirsi e a farsi estraneo alle strutture diffuse del potere. Munari non bluffava, come, invece, molti oggi fanno. Munari era in primo luogo una persona seria, quindi un artista, a tutto tondo, parimente serio.

5. Tanti... troppi... l'elasticità mentale del più eclettico artista-designer del Novecento è stata straordinaria. Dal design all'architettura, dall'arte alla grafica, dalla didattica alla comunicazione, dalla pittura alla scultura fino all'arredamento, dalla scrittura all'interazione con la musica, così, Bruno Munari, si è applicato, senza alcuna remora, travalicando ogni confine. Egli si muoveva tra i vari linguaggi per comprenderne le matrici originarie per poi farne suoi i meccanismi, anticipando le teorie sull'interdisciplinarietà delle arti. Ecco... io esalterei il suo sottrarsi a ogni gabbia spazio-temporale. Era "uomo cosmico", come avrebbe potuto dire Marsilio Ficino.

6. Come ho già detto, è stato un anticipatore di tal modo di essere e di agire. O, meglio, e lo ripeto, è stata la reincarnazione di un Giovanni Pico della Mirandola o di un Coluccio Salutati... di un Lorenzo Valla o di un Leon Battista Alberti, il tutto unito a un senso positivo e a volte umoristico definito, da chi sa d'arte, "il fattore Duchamp".

7. La sua fu piena aspirazione alla libertà, anche quando si prestò alla grafica pubblicitaria. Fu "voce fuori dal coro", "franco battitore", un essere umano della specie che amo.

8. Eclettismo deriva dal greco "eklegein", cioè "scegliere". Munari, in piena lezione dell'antico filosofo greco Potamone d'Alessandria, ha sempre preso il meglio di ciò che lo ha preceduto, lo ha metabolizzato per poi donarcelo in accezione ultra moderna, così da stabilirne una sintesi oltremodo lucida, basata non su una cieca confusione delle differenze, ma su una precisa distinzione delle sfumature, in vista di una selezione e di un'armonizzazione di stampo prettamente razionali, non escludendo lo stupore, primo elemento per attrarre il bambino quindi per indirizzarlo verso l'emancipazione che solo il sapere può donare. Il matematico, scienziato e uomo politico Gottfried Wilhelm von Leibniz così scrisse, con umiltà, al filosofo e scienziato, già suo allievo, Nicolas Malebranche: "Ho cercato di scavare e raccogliere la verità sepolta e dissipata sotto le opinioni delle varie congreghe di filosofi, e, nel trovare il loro comune denominatore, al fine poi di unirle, credo di aver aggiunto qualcosa di mio, per fare un qualche passo in avanti". Questa la lezione che noi tutti dovremmo imparare, e quindi perdurare a mantenere.

5 giugno 2023

Marco Scotini, critico d'arte e curatore indipendente, direttore del Dipartimento Arti Visive e Studi Curatoriali al NABA di Milano, direttore artistico FM Centro Arte Contemporanea, curatore del programma espositivo PAV

1. Incontro Bruno Munari a casa sua un anno prima della scomparsa. Anzi qualche giorno prima del suo novantesimo compleanno. Con il suo solito sorriso, mi passa un invito per "Munaria", la festa che il 24 ottobre si celebra in Triennale. La cerimonia è fatta per Munari e i bambini che hanno voglia di giocare: per questo vuole invitare mio figlio che – a quella data – ha otto anni ma vive in Toscana, non a Milano. Nel recto dell'invito traccia la silhouette della sua "scimmietta Zizi" del 1953. Poi appunta: "Ma, Duccio, dov'è? Auguri per lungo tempo". Perché cominciare così una breve nota sulla grandezza di Bruno Munari? Semplicemente perché credo di conoscere così pochi artisti che, come lui, abbiano concentrato la loro funzione creativa in una pedagogia sperimentale e libertaria. Mi vengono in mente i giochi dello stesso Enzo Mari, i *playground* straordinari di Aldo van Eyck, quelli più recenti di Nils Norman, le vecchie marionette di Paul Klee e le nuove di Daniela Ortiz, il film di Godard del 1978: *France / tour / détour / deux / enfants*, il libro-gioco "Da uno a Dieci" di Alighiero Boetti del 1980, il museo d'arte per bambini realizzato da Palle Nielsen nel fatidico 1968, *The Children's Pavilion* di Jeff Wall e Dan Graham del 1988, il lavoro teatrale di Asja Lacis degli anni Venti con i *bezprisonniki* (i bambini abbandonati della Russia sovietica). Oppure lo spazio *Rurukids* all'ultima edizione di Documenta. Ma nessuno, come Munari, ha fatto interamente coincidere le proprie funzioni creative con una vera e propria pedagogia sociale per l'infanzia. Ecco perché parlare del designer o dell'artista mi sembra riduttivo nei suoi confronti: mi sembra di ridurlo a uno schema disciplinare. In questo suo ambito Munari è, invece, uno dei pochi all'altezza del compito e per ciò può oggi essere considerato un grande maestro per le nuove generazioni artistiche. Penso ai "Libri illeggibili", ai "Prelibri", ai suoi occhiali paraluce, alle "sculture da viaggio" e alle sue "Sculture DIY" [fai da te], ai giochi didattici degli anni Settanta, ai suoi giochi con l'aria, al "Gatto Meo" e alla "scimmietta Zizi" degli anni Cinquanta: molti dei quali hanno anche accompagnato l'infanzia di mio figlio negli anni Novanta. L'occasione di quel mio incontro era l'invito a una grande mostra che avrei aperto due anni dopo, nel 1999, quando ormai Munari non era più con noi. E dove avrei esposto la sua collezione straordinaria di "Macchine inutili", la sua struttura in rete metallica "Concavo-convesso" e il suo cinema di ricerca di Monte Olimpino, oltre a tutta una serie di documenti.

2. Sono certo che Munari abbia tenuto una serie di seminari negli Usa tra gli anni Cinquanta e Settanta. Ogni volta che Tim Rollins veniva da New York a trovarmi in Accademia a Milano mi raccontava dell'importanza che Munari aveva avuto per lui, prima all'interno del noto collettivo Group Material, poi entro quel movimento di arte collaborativa che, dal 1982, è stato K.O.S. (Kids of Survival). Munari avrebbe bisogno di un lettore come Walter Benjamin, grande filosofo del giocattolo, per poter essere giustamente e finalmente valorizzato: non solo in ambito internazionale ma anche in ambito italiano. Nel nostro Paese, di fatto, ha avuto un ampio consenso di pubblico ed è stato letto interamente sotto la lente riduttiva del design (e dei suoi manuali). Ma non c'è mai stata una esegesi ampia e all'altezza della posta in gioco. Il modernismo ha amato solo la purezza disciplinare e stilistica. Tutto il resto veniva tacciato di eclettismo e posto fuori gioco.

3. Si dice sempre che c'è un metodo munariano alla base di tutta la sua produzione, che il maestro lombardo avrebbe messo a punto con rigore e nonostante l'apparente semplicità e immediatezza di ideazione del suo lavoro. Io preferisco parlare di una pedagogia munariana, qualcosa intrinsecamente connesso ai processi di formazione del soggetto che sembra più improntata a un pensiero orientale. In quanto tale mai



Marco Scotini (ph Luca Carrà)

astratto, come è invece nella filosofia occidentale, ma sempre calato attraverso gli oggetti, teso a una aderenza alle cose. Per cui non c'è universale se non nel particolare, a differenza della nostra cultura che separa tra loro i due concetti.

6. Munari, lo sappiamo, è difficilmente incasellabile in una disciplina piuttosto che in un'altra. Ogni definizione gli sta stretta. Ma tutto questo ha senso solo all'interno della critica e della storiografia artistica modernista. Oggi guardiamo con sospetto questa ideologia che riduceva l'artista a un grande tecnico (per quanto saturnino), alla catena di montaggio stilistica. Questo non era il problema di Munari che io vedo soprattutto come un *toolmaker*, un creatore di modelli o prototipi comportamentali, culturali e sociali. Nonché un *problem-solver* di fronte a situazioni concrete, empiriche. Quando Munari propone premi di design per 'ignoti' produttori di oggetti inalterabili e anonimi come le forbici da sarto o la sedia a sdraio, dichiara perfettamente la matrice etica della propria ricerca: votata all'essenziale, al minimo necessario, a pochi elementi basilari e definiti, senza sovrapposizioni. Un risultato che spinge a pensare che, in fondo, tutti possiamo riuscire a farlo. Pensare a Munari significa anche confrontarsi con quel noto proverbio cinese che dice: "Se regali un pesce a un uomo lo sfami per un giorno, se gli insegni a pescare lo sfami per tutta la vita".

7. Per molti artisti Munari è stato un punto di riferimento imprescindibile, non solo per Tim Rollins. Il Gruppo T di Milano – su testimonianza di Giovanni Anceschi – si ritrovava maggiormente nella ricerca di Munari che in quella "ontica" di figure come Piero Manzoni o Fontana, dichiaratamente assolutiste. Lo stesso Mario Cresci, alla ricerca di una fotografia "fuori di sé" e sconfinante nel disegno o nella grafica, vede Munari come un indicatore direzionale, qualcuno che ha aperto nuove strade. Certo l'autonomia e l'indipendenza di Munari sono proverbiali. Ma l'aspetto più interessante di tutto ciò è che questo suo carattere insubordinato non perseguiva un modello eroico ma, esattamente, l'opposto: un'umanità normale e "senza qualità". In questo senso ha ragione Andrea Branzi quando afferma: "Munari sembra più definibile in un progetto di vita, piuttosto che di una professione e di un'arte". Dunque, aggiungiamo noi, un "umano troppo umano".

8. Direi che mai come oggi il messaggio di Bruno Munari può trovare una propria ampia eredità nel lavoro artistico di differenti protagonisti della scena artistica contemporanea internazionale. Quando vedo la piccola e portatile lampada “Little Sun” di Olafur Eliasson, a luce ricaricabile e progettata per le popolazioni dell’Etiopia prive di energia, mi viene in mente Munari. Stessa cosa se penso all’“Hippo Water Roller” di Marjetica Potrč, un container mobile che consente di trasportare manualmente una certa quantità d’acqua per lunghe distanze. Così come se penso al progetto “Supergas” del gruppo danese Superflex, un’unità portatile di biogas che serve a coprire le necessità di illuminazione e cucina di una famiglia africana. Il collettivo Futurfarmers, guidato da Amy Franceschini, crea un paio di scarpe che hanno delle matrici di lettere sotto la suola e con cui si può stampare testi per le strade. Ma realizzano pure una scultura/architettura che consiste in una pressa per stampare con l’azione del vento, installata in Årstein (Norvegia). Ma non si può non pensare anche a tutte le nuove proposte educative e dal basso che muovono, oltre che dal già citato Tim Rollins & K.O.S. anche da artisti emergenti come Adelita Husni-Bey. In sostanza, la ricerca di forme ecologiche di autoapprendimento e di autosostenibilità sarebbero il maggior retaggio dell’insegnamento munariano dell’economia di mezzi e dell’anonimato (astilistico): cioè della sua fortemente laica e straordinaria pedagogia.

20 maggio 2023

Vincenzo Trione, storico e critico d’arte, preside della Facoltà di Arti e Turismo dell’Università IULM di Milano, presidente della Scuola dei Beni e delle Attività Culturali del Ministero della Cultura, collaboratore del “Corriere della Sera”, direttore dell’Enciclopedia dell’Arte Contemporanea della Treccani, saggista

1. Assolutamente sì, è stata una figura di straordinaria originalità, rilievo e anche peculiarità nel panorama delle arti del Ventesimo Secolo. **Come artista e designer ha saputo connettere, con naturalezza, classicità e contemporaneità...**

Io non credo che nel lavoro di Bruno Munari ci sia una dimensione classica, ma che sia espressione della migliore idea, della migliore tradizione delle avanguardie novecentesche.

2. Sì. Munari oggi, a livello internazionale, è prevalentemente ricordato per tutto il lavoro che ha fatto nell’ambito della didattica, della pedagogia. I “Laboratori” di Munari sono ancora molto presenti in tutto il mondo. Al di là di questo, credo che andrebbe raccontata e ricostruita tutta l’avventura di Munari da una prospettiva che ce lo restituisca come una sorta di Leonardo del Ventesimo secolo, perché la sua grande capacità di esaltare l’immaginazione, la fantasia; la capacità di muoversi tra linguaggi differenti ha un grande riferimento nella storia dell’arte, probabilmente proprio in Leonardo.

3. Certamente. Già l’idea che non ci sia nulla di fermo... Credo che Munari sia stato un po’ l’espressione dell’“opera aperta” di Umberto Eco. Tutto quello che egli ha fatto, dalle sculture alle pitture futuristiche, andrebbe completamente riletto e recuperato. Anche il lavoro teorico e i momenti laboratoriali vanno nella direzione di una continua apertura e un continuo gioco di sconfinamenti.

Munari è andato oltre l’arte totale concepita dalle avanguardie storiche e dal Bauhaus, grazie all’applicazione della psicologia e all’azione sociale costruttiva.

Io non credo che in Munari ci sia tanto un’idea di totalità dell’arte, ma la ripresa della totalità, riprendendo il concetto di “opera totale” wagneriano. In lui c’è un po’ la concretizzazione di quello che Balla e Depero avevano sostenuto nel “Manifesto della ricostruzione futurista dell’Universo”. Ritengo che quella sia la sua vera, grande sfida, cioè pensare a un’arte che non viva soltanto sulle pareti di un museo e di una galleria, ma che resti arte pur abitando la vita quotidiana, trasformandosi in oggetti, in attrezzi e anche nei “Laboratori didattici”,



Vincenzo Trione (ph Aurelio Amendola)

i quali restano come concreta applicazione della grande fantasia che ha mosso tutto il suo lavoro.

Infatti, ha progettato, con grande impegno civile, anche “Laboratori Liberatori” differenziati per i giovani e ha divulgato metodologie operative moderne...

Credo che questa sia una delle più grandi eredità che ha lasciato Munari al Ventunesimo secolo, in un tempo dominato dal funzionalismo, diciamo anche dal razionalismo: richiamo a virtù come quelle della fantasia e dell’immaginazione sulle quali si basano i suoi “Laboratori didattici”. Anche il bisogno di recuperare una dimensione infantile, anche in chi bambino non è, credo sia una delle grandi eredità che egli ci ha lasciato.

6. Non credo che in Munari ci sia stata la calcolata risposta a una realtà fondata sulla specificità. Le avanguardie si muovevano nella direzione di un gioco di sconfinamenti continui e anche di apertura alla dimensione sociale. Credo che Munari abbia ereditato questo dalle avanguardie, che in qualche modo non è elitario come nel Futurismo, ma della grande tradizione del Bauhaus.

7. Sì, probabilmente sì.

Praticamente era sempre all’avanguardia, con naturalezza, senza volerlo. Ricercava e sperimentava continuamente.

Assolutamente sì, era la sua indole, era la sua naturale inclinazione a non sostare mai; a non ripetersi mai. In uno dei suoi libri più belli, “Da cosa nasce cosa”, ha raccontato il suo metodo di lavoro. Essere d’avanguardia per lui significava non ripetersi mai e, in fondo, inseguire sempre una trasgressione di sé stesso.

8. No, non credo assolutamente, anzi, ritengo che Munari vada riletto, riattraversato, reinterrogato. È un autore che non appaga il tempo passato. Credo che sia profondamente contemporaneo.

Vuole aggiungere altro?

Io credo che Munari meriterebbe un catalogo generale che possa raccontare, superare una divisione tra generi e pratiche adottate da lui per restituirlo nella sua unitarietà. Solo in questo modo potremo cogliere il fatto che Munari si è servito di tanti linguaggi, ma che in tutte le sue scorribande è rimasto sempre fedele a sé stesso.

17 maggio 2023

2a parte, continua

DIARIO MARMUNARIANO

DAL 1969 AL 1997 (IV)

di Luciano Marucci

IN QUESTA ULTIMA PUNTATA, PARTENDO DA LONTANO, HO TRASCRITTO, IN FORMA INCONSUETA, IL DIARIO DEI MIEI RAPPORTI CON IL GENIALE BRUNO MUNARI, SOPRATTUTTO PER FAR CONOSCERE I SUOI COMPORTAMENTI INFORMALI A QUANTI NON HANNO AVUTO IL PRIVILEGIO DI FREQUENTARLO

Dopo i “Dialoghi inediti con Bruno Munari”, usciti nel numero precedente di “Juliet” (pp. 38-45), per concludere i servizi dedicati al personaggio a venticinque anni dalla sua scomparsa, vengono pubblicati anche gli ‘appunti’ sui nostri incontri operativi-(in)formativi e i contatti telefonici. Non per esibire i rapporti personali intercorsi tra noi, ma per far conoscere certi dettagli della sua multiforme attività e come egli si relazionava spontaneamente con gli altri, in aggiunta alle interviste e alle conversazioni confidenziali registrate, ora interamente riportate nel sito web lucianomarucci.it. Riscoprire queste annotazioni private, per me è stato un po’ come rivivere i momenti di un appassionato e costruttivo lavoro comune.

Primo incontro, Ascoli Piceno, maggio 1969

Munari, venuto ad Ascoli per parlare di “Arte e comunicazione visiva” presso l’Istituto d’Arte, mentre è mio ospite, oltre a dimostrare genialità nel realizzare con rapidità gestuale tutta la progettazione grafica per l’VIII Biennale d’Arte Contemporanea di San Benedetto del Tronto sul tema “Al di là della pittura” che stavo organizzando, girando per la città mi racconta come ha ideato il portacenere e la lampada “Calza”; come ha concepito le vetrine della Rinascente, la copertina della “collana Einaudi” (con il quadratino rosso) e altro ancora. A proposito del design, sottolinea l’importanza dell’essenzialità e della semplicità, facendo l’esempio della comune sdraia (“anonima, funzionale ed economica”) e della sedia pieghevole di legno, “molto pratica”, in vendita alla Rinascente, “a basso costo rispetto agli oggetti d’uso dei grandi designer che, purtroppo, raggiungono prezzi alti perché i produttori devono guadagnarci. L’ideale sarebbe vivere solo di diritti d’autore...”. Condanna decisamente gli

Munari mostra un lavoro grafico per “Einaudi”, 1° maggio 1993 (ph L. Marucci)



MUNARI 1988

Scritta autografa ASCOLI PICENO (con caratteri 'spezzati'), pennarello su carta, 1 novembre 1988 (© Luciano Marucci)

oggetti di stile surrealista (“alla Dalì, per intenderci”). Spesso cita certe regole dei giapponesi fatte proprie. Quando di notte passeggiavamo nella Piazza del Popolo deserta, Bruno mi dice: “Pensa cosa pagherebbero gli americani con tutti quei soldi per avere una piazza così!”. Poi, con la sua ironia inventiva: “Sarebbe divertente appenderci i panni da asciugare”.

A margine dell'incontro all'Istituto scolastico precisa: “I ragazzi di quelle scuole non dovrebbero frequentarle pensando di fare gli artisti, ma di imparare, per esempio, a riconoscere il diritto e il rovescio di una carta, come si incolla; a utilizzare le immagini dei giornali o le foto per i lavori pubblicitari senza dipingerle; perché il fiasco ha quella forma. Potrebbero iniziare proponendo alle ditte di adottare un marchio, senza cambiare quelli esistenti, per non causare un danno” [allude a quello dell'Anisetta Meletti di Ascoli Piceno].

Partecipazione VIII Biennale “Al di là della pittura”, San Benedetto del Tronto, 4-6 luglio 1969

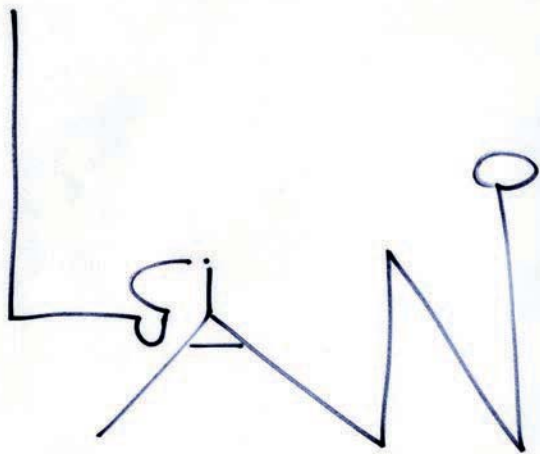
Munari è invitato nella città balneare anche per partecipare al convegno-dibattito che si tiene il giorno dopo l'inaugurazione dell'esposizione (6 luglio), ma gli avevo chiesto di curare anche l'allestimento della sezione del “Multiplo internazionale”, per la quale aveva scritto il testo in catalogo su “Gli oggetti a funzione estetica”, oltre a quello sul “Cinema di ricerca”. In mancanza di un cartello con l'indicazione dell'ora del convegno, si fa dare da una signora il rossetto e scrive la comunicazione sul vetro della porta d'ingresso (dall'interno, alla rovescia). All'incontro incentrato sulle “Nuove esperienze creative al di là della pittura” – a cui partecipano Dorfles, Menna, Celant, Bonito Oliva, Trini, Pignotti, Gelmetti e alcuni artisti – Munari interviene dichiarando: “Io potrei dire qualcosa sull'esperienza del design perché mi pare che le contestazioni nascano da molti fatti. Prima di tutto trovo inutile l'opposizione fra le diverse tendenze. Ognuno di noi è un individuo diverso dagli altri ed è bene che si esprima secondo la propria natura, secondo il suo rapporto con l'ambiente e per mezzo dei materiali che ritiene più idonei per comunicare un messaggio. Quindi, mi pare che una delle cose di cui debba tener conto un artista, se vuole comunicare un messaggio, è il codice del fruitore. Questo messaggio deve

essere letto, deve essere capito, se no non passa. Indubbiamente il pubblico ha i suoi schermi protettivi dati dalla cultura che ha ricevuto e, allora, molte informazioni, anche chiare, possono non arrivare, perché gli schermi ne impediscono la lettura. Io penso che l'artista debba tener conto di queste cose, cioè, di un metodo di lavoro non più romantico. Poi c'è l'altra faccenda della mercificazione della produzione, che non si può abolire. Occorre distinguere che tipo di mercificazione. C'è forse qualcosa di non mercificato? Nella nostra vita tutto si compera e si vende: quindi si tratta di produrre degli oggetti veri e di venderli al prezzo giusto. La mercificazione è falsa quando produce degli oggetti falsi e dei progetti falsi. Questo è un discorso puramente tecnico, di metodo”.

Incontro a Milano, 13 ottobre 1986

Telefonandogli qualche giorno prima di andare a Milano, Munari rimane sorpreso: “Proprio oggi mi ha chiamato una persona che non sentivo da tanti anni”. Essendo disponibile, con premura, mi spiega il percorso per arrivare da lui e avverte che sulla tastiera del portone avrei trovato un quadratino rosso al posto del nome. Nello studio, al piano terra, accoglie me e mia moglie con molta cordialità, mostrandosi ospitale come un giapponese; ironico e dinamico come sempre. Gli chiedo subito: “Come mai questo odore di trementina della pittura a olio che non pratici?”. Risponde: “È solo canfora...”. Parlando del gradimento delle sue opere, dice: “I riconoscimenti fanno piacere, ma non mi danno alla testa”. Quando gli accenno che sono più interessato agli artisti sperimentatori, osserva: “Chi può fare sperimentazione!? Nessuno lavora scientificamente, nessuno si occupa di certe cose con serietà”. A quel punto, anche per non far disperdere le sue considerazioni, lo indirizzo verso il tavolo per registrare un'intervista. Premette: “Io rispondo a tutto; vuoi risposte lunghe o brevi...?”. Al termine del dialogo (durato dalle 21,30 alle 23), gli chiedo se è stanco. “Ormai sono abituato. Questa mattina c'è stata la Rai; domani mattina verrà la TV”. Anzi, va avanti: prende una foglia e descrive le nervature, poi parla del suo libro “Costruire un albero”, delle “Macchine inutili” (fatte con vecchie sveglie) e di altre opere; mostra il plastico della mostra di Palazzo Reale approntato da un suo allievo (forse Marco Ferreri). Guizzando da un punto all'altro dello

Scritta del nome di Novelli-Marucci (“Anna Maria”), pennarello su carta, 1993 (© Luciano Marucci)



Scritta del nome di Marucci ("Luciano"),
pennarello su carta, 1993 (© Luciano Marucci)

studio, urta una "scultura da viaggio" che cade. "Non gli è successo niente..., perché è fatta di cartone". Fa notare che, quando va al mare, sulla spiaggia raccoglie i residui di natura che conserva in una vetrina, ma deve ancora studiare di cosa si tratta... Stima Melotti e Scarpa. Vedova no, perché "è un pasticcione...". E aggiunge: "Turcato come farebbe a rispondere all'intervista se è sempre malandato!?". Ha visto la donazione di Burri e non gli è piaciuta: "È troppo museo". Possiede un oggetto di Tinguely, perché ha promosso una sua mostra a Milano. Si dichiara contro la politica. Mentre scatto alcune foto, si interessa alla mia Minolta 7000, riconfermando l'ammirazione per i giapponesi. Si fa fotografare volentieri, anche con il cartello: "Quando qualcuno dice: | lo posso fare anch'io, | vuol dire | che lo può Rifare | altrimenti lo avrebbe | già fatto prima. | B.M.". Ci congediamo verso mezzanotte. Prima di salutarlo, faccio presente che il 2 dicembre sarei andato all'inaugurazione della sua mostra a Palazzo Reale. "Quel giorno ci sarà troppa confusione, vieni un po' dopo con tua moglie così potremo intrattenerci di più". Dopo avermi fornito le monete metalliche per la metropolitana, di cui loda la comodità, ci accompagna all'uscita del palazzo, poi la sua figurina scattante scompare dietro il grande portone.

Incontro a Milano, 15 febbraio 1987

Arrivo nell'abitazione di Munari alle 9,30. Gli porto una pannocchia di granturco dai chicchi colorati per la sua vetrina sulla natura. L'apprezza per come i chicchi sono "montati sul sostegno" e per i colori "divisionisti, o meglio, a pois". Gli regalo anche un giochino comperato in India (fatto di filo di ottone intrecciato che si apre trasformandosi in palla), ma lo aveva già. Mi riconsegna il testo dell'intervista precedente (1986) con qualche aggiunta. La mia introduzione gli è piaciuta. Definiamo tutto per la pubblicazione. Tra i titoli del libro-intervista sceglie "Creativa mente. Incontro con Bruno Munari". Approva anche "Bruno Munari. Quello della ricerca". Progetta la copertina e quella di base per gli altri artisti che seguiranno. Siccome si sta dedicando molto ai bambini, "...la generazione di domani da educare esteticamente", desidera che l'opuscolo sia illustrato con la riproduzione degli alberi, inseriti qua e là a mia discrezione, scegliendo da alcuni suoi libretti che mi dona. Ridisegna anche

la copertina per l'eventuale ristampa dell'opuscolo con un suo ritratto fotografico, calcolando le proporzioni: "...in modo semplice, non complicato come faceva Beltrame de *La Domenica del Corriere*". Si dichiara soddisfatto della mostra di Palazzo Reale (per telefono mi aveva accennato che c'erano già stati 6mila visitatori e che altri arrivavano in pullman). Per l'esposizione aveva fatto produrre migliaia di "occhiali para luce", così me ne firma sei da regalare. Racconta che ai bambini che frequentavano la mostra, nei giorni vicini a carnevale, insegnava il Divisionismo tracciando una figura sul foglio di carta con pennello e colla, poi ci buttava sopra i coriandoli. Quando gli suggerisco che avrebbe dovuto trasportare... il suo laboratorio a Palazzo Reale, risponde: "Il laboratorio alla mostra c'è già". Mentre scatto una serie di foto, collabora con ironia, assumendo atteggiamenti da protagonista. Desidera avere alcune copie delle diapositive. Esco alle 10,45 per andare alla mostra. Il giorno dopo lo chiamo per complimentarmi. È contento per l'apprezzamento e puntualizza: "Io so come comunicare. Molti hanno detto che ora sanno come fare le mostre, ma non ci sono gli artisti che hanno una produzione così varia...". Gli chiedo di firmarmi, per ricordo, un manifesto della mostra e di lasciarmi qualche invito con l'immagine da riprodurre sulla copertina della pubblicazione che lo riguarda. Mi suggerisce di passare il giorno successivo in portineria per ritirarli. Quando vado, oltre a due manifesti e al resto, trovo l'ingresso con i paramenti funebri... e il registro delle firme. Non conoscendo l'usanza milanese, rimango alquanto sorpreso dalla scenografia, così, approfittando del suo spirito ironico, per non disturbarlo mentre forse era nell'appartamento al quinto piano, sotto la porta dello studio lascio un biglietto con scritto: "Grazie... dell'accoglienza!".

Incontro a Milano, 1 novembre 1988

Sono da lui, con mia moglie, alle 9,30. Subito dopo arriva l'agenzia a ritirare le opere (alla presenza del suo collaboratore Marco Ferreri) da portare al Museo di Israele per una mostra. I lavori vengono scesi comodamente dalla finestra dello studio, dopo aver tolto la pianta dal davanzale "per non farle prendere freddo...". È attento: mette il puntino verde sulla lista delle opere accantonate e quello rosso su quelle che vengono portate via. Racconta che Corraini gli ha comprato tutti i disegni dei *Negativi-Positivi* e che ogni tanto va lì per farsi fare una tempera; che Giorgio Villa ha fatto realizzare sue sculture di sei metri, in metallo reso inossidabile. Dice che preferisce fare la copertina di un libro (per 1.500.000 lire) piuttosto che un lavoro pubblicitario. Il prezzo di una tiratura di grafica lo stabilisce in base all'utile che il committente ne ricava. "Prima le mostre le dovevo cercare io, ora me le chiedono; le opere costano ancora poco. Avrei potuto sfruttare per tutta la vita uno solo dei vari cicli di opere (per esempio, "Olio su tela", "Negativo-Positivo" e così via)". Parla dell'impostazione del "Laboratorio" progettato per Prato, "relazionato all'attività tessile molto diffusa nell'ambiente". Preferisce impiantare Laboratori stabili e non effettuare incontri occasionali che non lasciano tracce significative. Voleva acquistare le matite multicolore come quelle che gli avevo regalato (scoperte da "Vertecchi" a Roma), ma non le ha trovate. Dice che le fa "Fiorucci", ma non sono come le altre. Di fronte a tutti gli impegni, se gli telefona qualcuno per vederlo, deve interrompere il lavoro, e si ritrova con un mucchio di corrispondenza e di cose da fare, per cui gli si confonde la testa, anche perché ha la pressione bassa. Ci mostra il libro stampato in Giappone (a forma di trapezio), alcuni libretti realizzati dai bambini, le 'patate di pietra' e i 'resti' de "Il mare come artigiano" (oggetti restituiti dal mare dopo un certo tempo). Gli faccio vedere il

mio libro-intervista su Luca Patella appena stampato. “Bella la doppia copertina. Ho riconosciuto il *Letto* di Duchamp. Il paginone centrale d’incontro mi sembra futurista”. A proposito dei “vasi fisiognomici” di Luca, ricorda che un futurista (di cui gli sfugge il nome) ha fatto in negativo il profilo di Mussolini. Mi dedica alcuni libri e perfino il mio opuscolo su cui scrive: “Al mittente...”. Firma anche la copertina dello stesso e la lastra di zinco con pennarello argento e a caratteri giapponesi. Dopo aver completato l’intervista incentrata sul suo rapporto di lavoro con Gianni Rodari e progettato la copertina per il nostro libro-catalogo sullo scrittore, precisa: “Dovrà essere plastificata come il libro di Scheiwiller”. Poi scrive (velocemente) su foglio bianco, alla sua maniera, ASCOLI PICENO. Finalmente conosciamo personalmente la moglie Dilma (donna piuttosto energica) che ci ringrazia per il dono delle olive ascolane e dell’olio. Usciamo alle 13.

Incontro a Milano, 2 novembre 1988

Alle 11, quando arriviamo, Munari sta venendo dalla ‘cantina’ con una pietra in mano. “La cantina è umida, ma le pietre non ne risentono... Ci tengo anche grafiche, tempere e progetti di multipli”. Cerca la tempera che desideravo acquistare, ma non trova la cartella che la contiene. Quindi, rovista nella cassettera situata in fondo allo studio. “C’è troppa roba, ci vorrebbe più tempo per ritrovare le cose e non farle rovinare”. Non avendo scovato le tempere recenti, lascia perdere e mi fa vedere le grafiche. “...Quelle di Danesi vanno 800mila!”. A proposito della grafica dominata dal blu, dice: “Vedi, non c’è nessuna differenza tra questa serigrafia e un olio. Il messaggio è lo stesso”. Mi

Presenza degli antenati” 1964-1970, prima edizione, 250 esemplari in serigrafia. Edizioni Danese, Milano. Printed in Italy by Lucini”. Riproduzione firmata “Munari 86” con dedica “a Annamaria Munari”

mostra una tempera futurista, delicatissima, del 1933, esposta a Palazzo Reale, e dice: “Sembra il tuo ritratto... Sono le ultime cose che ho di quel periodo”. Poi mi indica il collage con segni geometrici, “quasi simmetrico”, posto su una parete dello studio, e mi svela come è stato realizzato. Ha un’agenda con l’elenco dei debitori, con data, nome e cifra dovuta, così, se gli dovesse capitare improvvisamente qualcosa, la moglie saprebbe da chi dovrà avere. Scatto foto dello studio e Anna Maria, a sua volta, fotografa me con lui. “Per la copertina della nostra edizione da ristampare io sceglierei la mia foto perché è l’unica testa bianca fra tante nere [dei bambini che lavorano con lui]”. Ha fiducia nel suo lavoro, ma i riconoscimenti gli sono arrivati troppo tardi e ora non riesce a soddisfare tutte le richieste: “Per una relazione a un convegno prendo un milione e mezzo di lire; per il progetto di un’edizione o per la pubblicità di una ditta cinque milioni”. Nello studio non ha né telefono né televisione “per poter lavorare in pace”. È un po’ preoccupato della sua salute. “Fra due giorni dovrò fare l’analisi del sangue”. In mattinata era uscito presto “per fare due passi all’aria aperta”. Andiamo via alle 13,15.

Telefonata del 23 dicembre 1988

Gli chiedo se è disposto a ricevermi ai primi di gennaio. Lo metto al corrente che a Pescara vorrebbero organizzare un “Laboratorio” e si mostra disponibile a dare istruzioni. In merito a una mia lettera rimasta senza risposta, sorridendo, dice: “L’ho ancora in tasca...”. Con tono compiaciuto, mi informa che è stato a Israele per la mostra che è andata molto bene; che l’esposizione da Nizzi a Brescia è finita, ma che non può telefonargli perché non ha telefono.

Incontro a Milano, 3 gennaio 1989

Poiché gli facciamo omaggio di cinque litri di olio di oliva del nostro orto biologico, esclama: “Grazie agli amici, non compro più olio e vino. Ungendo i gomiti, posso muovermi meglio”. Subito dopo, con Anna Maria, parliamo del “Laboratorio” che vorrebbero costituire a Pescara. Sottolinea che i suoi Laboratori sono l’occasione per fare un’utile azione sociale; una rivoluzione senza che i grandi e i politici se ne accorgano. Poiché continua a parlarne, accendo il registratore: “...È la cosa più importante che incide nel sociale, per aiutare gli altri a fare. Piaget dice che la maggior parte delle conoscenze dell’uomo si acquisisce nei primi tre anni di vita. Ciò che mi fa più piacere è che i ragazzi stessi fanno anche le riprese cinematografiche dimostrando abilità. La migliore soluzione per fare la rivoluzione si può ottenere non parlando di arte in modo da far accettare il lavoro come decorazione, ma come gioco, perché dietro c’è la libertà e l’obiettivo della creatività. Il politico così non si accorge che uno vuol fare la rivoluzione, che i bambini possono..., e lasciano fare. Altrimenti il potere blocca tutto per paura dei cambiamenti; che si creino degli individui liberi e creativi”. Racconta che per l’apertura della sua personale è stato al Museo di Israele, con la moglie, dopo che il direttore aveva visto le opere a Palazzo Reale. All’inaugurazione c’erano molte autorità. Gli hanno chiesto di fare il discorso e ci sono stati applausi. La consorte del direttore ha realizzato un laboratorio per bambini. Era stata una parentesi per riposarsi. Ora non si misura la pressione per paura di sapere che è bassa...

Telefonata del 16 settembre 1992

Gli preannuncio che all’indomani mattina andrà da lui l’editore-stampatore della rivista “HORTUS” per stabilire come deve essere la copertina della pubblicazione con il servizio



monografico che gli ho dedicato e come stampare le pagine di carta trasparente con l'elaborato grafico in sequenza. Gli chiedo un paio di cartelle dattiloscritte su un argomento a piacere e cosa deve essere aggiunto nella sua biografia schematica dopo "Quello della ricerca".

Telefonata del 19 novembre 1992

In mattinata, per due volte, risponde la moglie. Non ha ancora notizie di Bruno recatosi dal medico. Richiamo alle 20,15 e mi risponde lui. Gli chiedo se ha altri "Teoremi", oltre quelli pubblicati su "Munari 80 / a un millimetro da me". Risponde di non averne di inediti e che un altro è uscito sul libro "Verbale scritto", edito da Il Melangolo. Preciso che il servizio monografico su "HORTUS" renderà omaggio a "Munari 85" e che non gli ho fatto prima gli auguri di compleanno per non ricordargli l'età che non dimostra. Mi informa che nelle ore dei pasti si concentrano tutte le telefonate perché nello studio non ha l'apparecchio e che ora lo tirano da tutte le parti. "Oggi sono qui, domani non so... dove sarò".

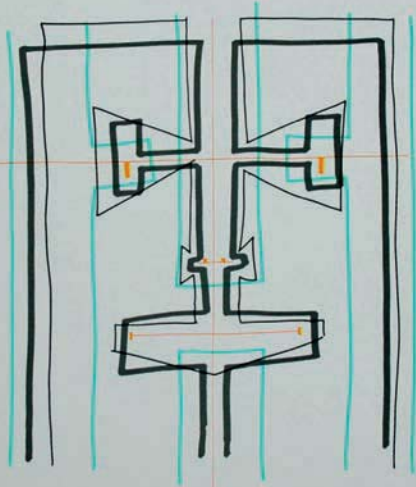
Telefonata del 30 gennaio 1993

Risponde la moglie: "Bruno c'è e non c'è, perché si è operato alla prostata con cellule tumorali. Si alza solo dalle 12 alle 13 e, per un'altra oretta, nel pomeriggio. È uscito da poco dalla clinica". "Può chiedergli se posso venire mercoledì?". "Ha detto di sì, alle 12". "Gli dica che anch'io ho subito un intervento chirurgico... e me lo saluti".

Incontro a Milano, 3 febbraio 1993

Malgrado fosse uscito dalla clinica solo quattro giorni prima, Bruno mi accoglie con la solita gentilezza, ma questa volta

"Presenza degli antenati", 1964-1970, prima edizione, 250 esemplari in serigrafia. Edizioni Danese, Milano. Printed in Italy by Lucini".
Riproduzione firmata "Munari 86" con dedica "a Luciano Munari"



nell'appartamento al quinto piano, mentre è in compagnia del musicista Mosconi con il quale aveva elaborato la "Ruota dei ritmi", inventata "per far capire ai bambini come nascono i suoni". Mi presenta subito i suoi bonsai. Quando gli dico di avergli portato undici esemplari del semestrale "HORTUS" con il servizio che lo riguarda, mi domanda: "Proprio undici? Undici è il numero che mi segue. Undici sono i punti dell'operazione...". Firmando la tiratura della serigrafia per gli abbonati del periodico, dice: "Non posso fare più in fretta perché c'è questa 'r' che mi costringe a 'girare'. Pensa che fortuna hanno quelli con i nomi brevi come Bo, Fo. Anche i bambini una volta venivano puniti dalle maestre a scrivere tante volte il loro nome...". Poiché sapevo che dopo l'operazione chirurgica aveva l'autonomia di circa un'ora..., subito dopo le firme volevo andarmene, ma lui mi invita a rimanere ancora un po' e mi racconta dell'incontro con Marinetti e del tipo che, volendo cambiare nome, si soprannominò Escodamé. Poi, per aggiornarmi sulla sua produzione, mi spiega come ha realizzato una parte dell'edizione "L'occhio e l'arte" e ricorda: "All'inizio, nella preistoria..., si dipingeva con la polvere, eccetera. Anche oggi per la fotocopiattrice si usa il toner che è una polvere". Racconta che Marconi [il gallerista Giorgio?] gli aveva chiesto se conosceva un libro sulle piante grasse e che gli aveva risposto di no, aggiungendo che non gli piacevano, "perché sono ferme lì e se ti avvicini ti pungono...".

Incontro a Milano, 1 maggio 1993

Gli portiamo altre due bottiglie di olio d'oliva di nostra produzione... e la pagina di "Paese Sera" su "HORTUS" con il mio servizio su di lui, che ancora non aveva visto. Dice che ha dovuto ridurre un po' il lavoro, ma parla del suo male come se non lo riguardasse molto. Ci mostra subito il tavolo dove lavora, da lui progettato, con supporto trasformabile per il piano di vetro di più forme e grandezze. Ci dà pure i depliant della spalliera e dei pannelli per allestire mostre, prodotti dalla "Robot". Vuole che gli faccia le domande per "Juliet" del foglio che gli avevo mandato. L'intervista dura circa tre quarti d'ora. Al termine scrive la frase per 'illustrare' la favola di Rodari "Sulla sparizione della carta", da esporre alla mostra itinerante su "Arte e Letteratura", basata sui testi dello scrittore, curata insieme a mia moglie. Mi confessa che gli è stato un po' difficile fare un grafico che evidenziasse l'assenza della carta e che, in un primo tempo, aveva pensato a un buco nel foglio, poi ha deciso di scrivere "Anche a guardare molto bene | non si vede più | la carta!", per il supporto in *cellofan* che, possibilmente, doveva essere verdino o azzurrino. Inoltre, scrive su fogli bianchi, con caratteri accennati e associati, il nome di mia moglie (Anna Maria) e mio (Luciano). Mette la dedica su un esemplare di "HORTUS" per Michele Rossi (grafico dell'edizione). Mentre sto scattando foto particolari, viene il capo ufficio vendite della "Einaudi" a ritirare una "scritta rossa su una striscia di cartoncino di circa un metro".

Telefonata del 31 dicembre 1994

Ha passato il Natale a Ginevra a festeggiare la nascita della figlia della figlia di Alberto, che lo ha reso bisnonno. Mi informa che alla mostra presso l'Umanitaria di Milano c'è stata un'affluenza di persone incredibile e che attualmente ha un'esposizione a Tokio sugli "ideogrammi soggettivati, mescolando l'inchiostro con altri colori: "...è come se l'ideogramma dell'albero stereotipato, formato da un'asticina verticale e due laterali, abbia messo la corteccia". Sta facendo anche i libriccini per Corraini, che mi farà vedere quando tornerò a Milano.



Munari con in mano una “tensostruttura” ad “Alta tensione”: oggetto di “tensione e compressione”, realizzato per la prima volta nel 1990, con rami d’albero tenuti insieme da una rete di fili bianchi (ph L. Marucci).

[L’esatta descrizione si trova in “Hortus” n. 12/1992

Link: <http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/MonografiaHortusMunari.pdf>]

Telefonata del 10 aprile 1995

Rispondendo, con l’abituale ironia, mi dice: “Un mese fa, per un calo di pressione, sono caduto su una lastra di marmo. Certe cose accadono senza preavviso e ti ritrovi a letto senza sapere perché”.

Telefonata del 24 settembre 1997

Risponde la moglie: non può passarmi Bruno perché c’è l’infermiere. Le chiedo come sta. “Così, così. Siamo stati via due mesi e mezzo, a Rapallo. Tira avanti... Per favore, ritelefoni verso le 14,30, prima che vada a letto”. Richiamo e Dilma me lo passa. La voce è più debole del solito. Gli domando come sta e lui: “Bene! E tu? Mi capita un sospiro rovescio. Come si dice...?” (la moglie gli suggerisce: “Ernia iatale”). E lui ironizza riferendo: “Ernia vitale”. Gli domando se ora riesce a fare qualcosa e mi risponde di sì. Lo informo di aver visto a Venezia la collettiva “Minimalia”, curata da Achille Bonito Oliva, con una sua opera e ha voluto

sapere di che si trattava. “Chiederò il catalogo”. Poi gli dico che l’ho ritrovato anche al Premio Michetti. Mi domanda cosa sto facendo: “Lavoro per la rivista ‘Juliet’. Inoltre, vado curando una Mostra-Inchiesta itinerante di giovani, che ho chiamato ‘Markingegno’. “Mandami il catalogo!”. “Ti spedirò anche qualche articolo dove ti ho nominato”. “Molto bene!”. “Ma tu come passi la giornata?”. “Rimettendo a posto libri, quaderni, posta: un mucchio di roba”. “Devi seguire anche dei progetti?”. “Certi sono da completare”. “Fai qualcosa anche con Corraini?”. “Sì, sì, per le mostre”. “Quanti anni hai accumulato?”. “Novantacinque”. “Eh, dai...!”. Si sente Dilma che rettifica: “Novanta”. E lui: “Beh, circa...” [sorride].

“Ciao, Bruno. Ti abbraccio!”. “Ciao! Ciao!”.

Con queste parole si interrompe il mio costruttivo rapporto – umano e di lavoro – con Bruno Munari, uno dei più grandi creativi del nostro tempo.

Il 1° ottobre 1998, giorno dopo della sua scomparsa, al termine dell’articolo sul quotidiano “Corriere Adriatico” per ricordarlo, scrissi: “Senza Munari un altro solido riferimento è crollato e noi che lo abbiamo frequentato e crediamo ai valori culturali dobbiamo sentirci più poveri”. Oggi, a distanza di venticinque anni, ne sentiamo ancora di più l’assenza.

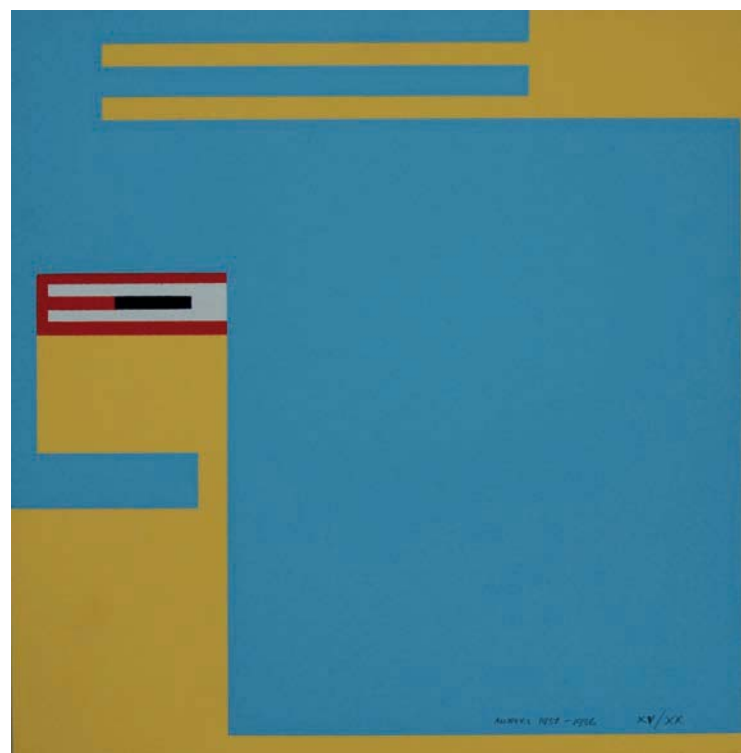
[In questo testo, per motivi di spazio, sono stati tolti gli a capo e, per rispettare la forma diaristica e autobiografica, non sono state applicate certe regole grafiche convenzionali]

[Link per consultare le tre puntate precedenti:

[http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunari\(I\)Juliet212-April2023](http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunari(I)Juliet212-April2023)

[http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunari\(II\)Juliet213-June2023](http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunari(II)Juliet213-June2023)

“Negativo-Positivo”, serigrafia, 1950-1986, esemplare XV/XX (proprietà privata)



BRUNO MUNARI IERI E OGGI

TESTIMONIANZE (III)

a cura di Luciano Marucci

ECCO DUE “TESTIMONIANZE” SU BRUNO MUNARI: UNA DERIVA DALLE RIFLESSIONI DI BRUNO CORÀ SU ALCUNE ESPOSIZIONI CON LA PRODUZIONE INVENTIVA DELL’ARTISTA E DESIGNER, DA LUI CURATE IN PASSATO PRESSO LE ISTITUZIONI MUSEALI CHE DIRIGEVA; L’ALTRA FORMATA DALLE NARRAZIONI DI POMPEO VAGLIANI, PRESIDENTE DELLA FONDAZIONE TANCREDI DI BAROLO DI TORINO, DOVE VENGONO ATTUATE ORIGINALI INIZIATIVE CULTURALI, RIVOLTE IN PARTICOLARE AI GIOVANI, ISPIRATE ANCHE AI PRINCIPI E AI “LABORATORI LIBERATORI” MUNARIANI, AL FINE DI SVILUPPARE CREATIVITÀ DIFFUSA

Per questa ultima puntata, che celebra il geniale Bruno Munari, sono state svolte due indagini. La prima coinvolgendo Bruno Corà il quale, stimolato da una serie di domande, ha colto l’occasione per rivisitare con riflessioni piuttosto soggettive la produzione dell’artista e del designer presentata in alcune esposizioni da lui curate presso le istituzioni museali di cui era direttore artistico, mettendo in rilievo le operazioni più inventive del personaggio, in precedenza mai analizzate attentamente. E, per avallare certe considerazioni, nelle risposte dell’intervista in forma di questionario, ha riportato anche brani di testi datati di Munari e suoi. La seconda indagine tende a far conoscere meglio l’attività svolta dalla Fondazione Tancredi di Barolo di Torino – che si dedica, in particolare, alla formazione degli studenti e degli insegnanti, promuovendo incontri (in)formativi, corsi operativi ed esposizioni della ricca documentazione, storica e contemporanea, in dotazione – dando molto spazio agli insegnamenti teorici e pratici di BruMun. Ovviamente, non si tratta di un “Laboratorio” a tema che segue regole codificate, ma di una programmazione diversificata in *progress*, pure se ispirata ai principi pedagogici generali e alle modalità pratiche ideate da Munari. L’obiettivo principale perseguito è quello di generare creatività diffusa. Quindi, anche questa attività della Fondazione – allargata e flessibile, volontaria e indipendente – è in linea con la progettualità munariana. Nell’intervista che segue il presidente dell’Istituzione Pompeo Vagliani evidenzia, con precisione, le varie iniziative attuate soprattutto all’interno del MUSLI (Museo della Scuola e del Libro per l’Infanzia). Giustamente, il 15 dicembre a Vagliani verrà conferito il premio nazionale SIPSE “per i benemeriti del patrimonio storico-educativo”.

Bruno Corà, storico dell’arte e critico d’arte

Luciano Marucci: Ritieni che Bruno Munari sia stato un protagonista della scena creativa del contemporaneo?

Bruno Corà: Non ho dubbi nel ritenere Bruno Munari un protagonista tra i più fecondi, autentici e sicuramente atipici della scena artistica e culturale di tre quarti del Novecento, dall’inizio degli anni Trenta (secondo Futurismo) alla fine del XX secolo. Inoltre, la sua azione e il suo metodo creativo pedagogico, accanto alle sue opere pittoriche, plastiche e

di design esercitano ancora nel XXI secolo una vasta influenza nei dipartimenti di educazione di molti musei italiani e internazionali rivolti al pubblico dei minori e non solo.

La sua multiforme produzione merita di essere ulteriormente studiata e valorizzata anche in ambito internazionale?

Credo senz’altro che valga la pena studiare, valorizzare e promuovere il suo lavoro non solo in Italia ma anche all’estero. Nel 2004, allorché ero alla direzione artistica del CAMEC della Spezia, per l’inaugurazione del museo ideammo e realizzammo un’importante mostra di respiro internazionale dal titolo “Tinguely e Munari. Opere in azione”, che durante gli oltre quattro mesi di apertura attirò migliaia di visitatori e totalizzò centinaia di articoli della stampa italiana ed europea. In quella circostanza, in collaborazione con il Museo Tinguely di Basilea che prestò circa quaranta opere dell’artista svizzero, a cui affiancammo altrettante opere di Munari – a partire dalla *Macchina aerea* (1930) e dalla *Macchina inutile* (1934) fino alla *Fontana con elementi in equilibrio* (1990) – ricordavo, nel mio saggio introduttivo al catalogo, quanto lo stesso Tinguely dovesse a Munari che negli anni Cinquanta aveva suggerito la sua mostra presso lo Studio d’Architettura B24 a Milano, sede del M.A.C., come ben ricordava Gillo Dorfles nell’intervista rilasciata ad Alberto Fiz. Quella mostra spezzina forniva già un’indicazione critica di come valorizzare Munari in ambito internazionale. La statura di Munari, infatti, è quella di un pioniere dell’arte in movimento e la sua opera avrebbe meritato già di essere inclusa nella mostra “Le mouvement” apertasi presso la galleria Denise René a Parigi nell’aprile del 1955 con opere di Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely e Vasarely.

Condividi i concetti e le finalità alla base della sua opera tutt’altro che autoreferenziale?

Condivido numerosi concetti e finalità di Munari. Uno dei quali afferma che la realtà modifica il linguaggio visivo. D’accordo. Ma nella mia giornata spesso ho bisogno della divagazione, di abbandono, incoerenza, rigetto della funzionalità che delimita l’immaginazione o di una logica che si contraddica per un principio di libertà che sento di dover preservare. Quando eravamo a scuola era il “fuori tema”. Inoltre, nelle ventiquattr’ore continuo ad avere una pausa durante la quale sogno. Al risveglio non scompaiono luoghi, circostanze, forme talmente nitide da restare a lungo nella memoria. A nulla vale la consapevolezza che sono elementi di un ‘altrove’ che è immateriale. Sono parte di me e non hanno nulla a che fare con l’ambientale e le forme logiche della giornata. In poche parole, tra arte applicata e arte cosiddetta ‘pura’ quest’ultima non cessa di esercitare la mia curiosità di capire cosa esibisce.

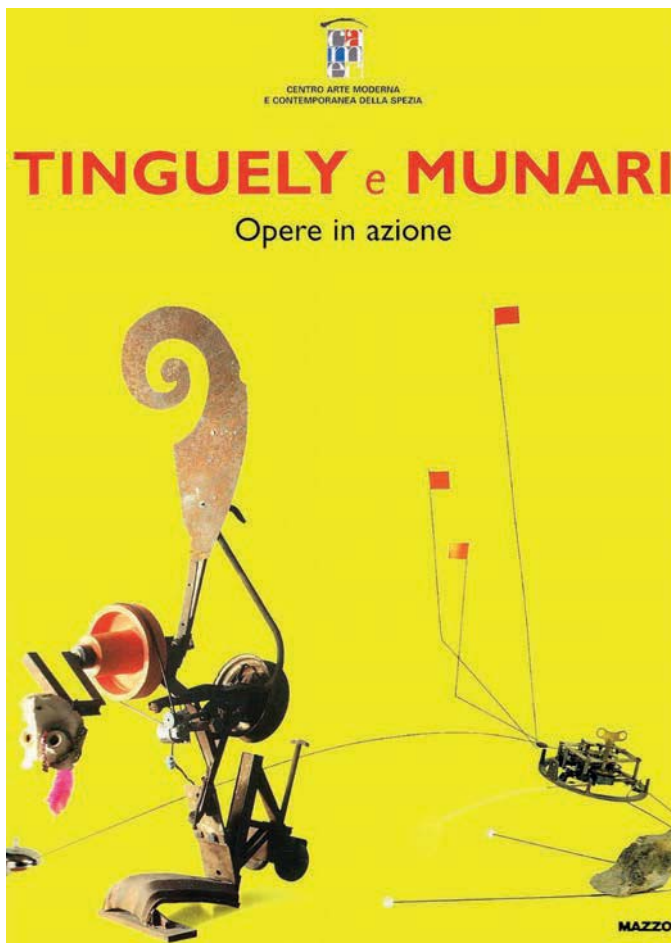
L’attivismo artistico e civile di Munari si identifica con la costruttiva ‘azione’ culturale? Quali sono i valori del suo articolato progetto che vanno esaltati?



Bruno Corà (courtesy Bruno Corà)

Certamente l'azione di Munari si è identificata con l'azione culturale. Dal 1996 al 2002, prima di andare a La Spezia, ho diretto il Museo d'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato nel cui Dipartimento Educazione, Munari, nel 1988, aveva curato il progetto "Giocare con l'arte" e successivamente una serie di *stages*, di libri, *brochures*, incontri, conferenze per gli insegnanti delle scuole e infine un "laboratorio liberatorio" per adulti e bambini. Con tutti quei materiali, nel 1999, volendo avviare i "Quaderni" dell'attività del Centro Pecci, decidemmo di dedicare il primo all'argomento "Continuità di Bruno Munari". Nel mio contributo introduttivo a quel "Quaderno" sviluppai, in relazione all'azione culturale di Munari e ai valori del suo progetto artistico e didattico, una serie di riflessioni che qui ritengo opportuno richiamare. Scriveva Munari: «Molte persone mi conoscono per *quello delle macchine inutili* [...] che ideai e costruii verso il 1933. A quei tempi imperava il *Novecento italiano*, con tutti i suoi serissimi maestri, tutte le riviste d'arte non parlavano d'altro che di queste granitiche manifestazioni artistiche ed io, con le mie macchine inutili facevo proprio ridere". Con queste parole, in apparenza autodenigratorie, Munari presenta il ciclo più celebre – forse – della sua proteiforme creazione ed introduce quel suo libro che può essere considerato, per molti aspetti, il suo manuale ideologico. *Arte come mestiere*, infatti, non è solo quel *best seller* che, pubblicato per la prima volta alla metà degli anni '60, forniva a generazioni di designer e di *operatori artistici* un piccolo vangelo, ma anche un'opera teoricamente preziosa per tanti altri creativi a cui rivelava, attraverso esemplificazioni espresse in una prosa comprensibile anche

Copertina del catalogo della mostra "Tinguely e Munari. Opere in azione" al Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia, edizione italiana e inglese, Mazzotta 2004



a un bambino, intenzioni, comportamenti e metodi del più dotato *inventore* di forme, apparso in Italia in oltre mezzo secolo. È immediatamente evidente che per Munari, in quel libro, il binomio che lo titola è permutabile: il mestiere può diventare arte. La sinonimia introdotta da quel suo "come" è sintomatica peraltro di tutto il suo modo di concepire quel lavoro estetico che per lui era inseparabile, appunto, dal nudo mestiere. [...] Munari, per sua stessa definizione (forse a causa delle stimmate futuriste contratte in gioventù), è stato un anti-artista. "Si rende oggi necessaria un'opera di demolizione del mito dell'artista-divo che produce soltanto capolavori per le persone più intelligenti... È necessario oggi, in una civiltà che sta diventando di massa, che l'artista scenda dal suo piedistallo e si degni di progettare l'insegna del macellaio (se la sa fare)". Le sue sono affermazioni che si comprendono meglio se si compie l'atto di cogliere in esse soprattutto una volontà di definire, piuttosto che l'artista, il designer. [...] Ma chi è il designer per Munari? "È un progettista con senso estetico". [...] Egli non è interessato alla bellezza in senso astratto, ma alla funzione. "Il designer è quindi l'artista della nostra epoca". Munari credeva che la forma di un oggetto sarebbe giunta alla bellezza se ogni sua parte fosse stata il frutto di una *strutturazione logica* e di una progettazione esatta. Infine, a conferire a una forma l'attributo di bello, non poteva essere certo lo stile ma il piacere, e quindi un giudizio legato al gusto. Il designer si distingue però dallo stilista. Anzi, di quest'ultimo Munari non sembra avere una grande opinione. "Lo styling è un tipo di progettazione industriale, di design, la più effimera e superficiale". Prima di giungere al ridimensionamento della diversità tra arte pura e arte applicata, attraverso una grande quantità di esperienze artistiche – da quella futurista a quella astratto-concreta, da quella cinetica a quella dell'arte programmata, Munari ha esercitato una grande quantità di riflessioni sulla natura e sulla forma degli oggetti, sui materiali, sui colori, sulla qualità degli ambienti, sulla grafica e sulla comunicazione, sulle figure geometriche del cerchio e del quadrato, sulla qualità plastica del concavo e del convesso, insomma su molte delle morfologie che ci circondano. Ma negli ultimi anni, proprio dopo la stagione delle speranze tecnologiche, dei boom economici, dei ritorni al pensiero di un mestiere artistico al servizio della società (nonostante il drammatico epilogo della Bauhaus), Munari sembrava aver scelto un campo di azione che rispecchiasse quello di una sua congenita inclinazione alla meraviglia, alla scoperta, all'innocenza: l'infanzia, mitica età opposta ma equivalente alla non-età dell'artista. E, a detta di molti che l'hanno conosciuto, che hanno collaborato con lui, lo hanno profondamente apprezzato, è in questo ambito, nell'arte pedagogica, nella maieutica che appare aver tracciato una strada assolutamente originale, nuova, efficace, una lezione attraente, un'esperienza unica. Più che agli adulti, Munari ha creduto nei bambini. E nei confronti dell'arte, di quella che egli ha voluto definire "arte misteriosa", ma soprattutto e in definitiva della nostra epoca, ha mostrato diffidenza e obiezione... » (Bruno Corà, "Come rileggere Munari?", in *Continuità di Bruno Munari*, in "Quaderno I", periodico del Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci – Prato 1999, pp. 4-5, edizione Gli Ori M&M).

L'interazione disciplinare, da lui praticata e promossa nel periodo in cui dominava la specificità, può aver contribuito a legittimare le contaminazioni linguistiche e le connessioni dell'arte alla realtà sociale ora abbastanza diffuse?

Non si può escludere che le sue azioni e i suoi pensieri su un'arte che avesse a che fare con la vita abbiano contribuito indirettamente a legittimare le contaminazioni linguistiche. Ma ritengo che queste abbiano piuttosto preso le mosse da numerosi altri processi che a un certo momento – soprattutto a partire dagli anni Ottanta – si sono sviluppati in una congiuntura culturale nella quale un diffuso fenomeno di penetrazione di altri ambiti produttivi e categorie operative

hanno fatto breccia nella sfera della creazione artistica (dalla moda alla comunicazione pubblicitaria, dal mercato alla finanza e altro) determinando un disorientamento delle nuove generazioni di artisti espropriate di una *leadership* di specificità, peraltro spesso aderenti al ‘pensiero debole’.

La sua indipendenza dal sistema dell’arte esaltava la libertà espressiva condizionata anche dalle tendenze polarizzanti?

L’indipendenza di Munari dal cosiddetto ‘sistema dell’arte’ è la dimostrazione di quanto tale concezione sia fasulla. Qualsiasi sistema, in quanto struttura complessa non può collassare se viene meno un elemento del suo organismo, poiché facilmente sostituibile. Nel sedicente ‘sistema dell’arte’, se si toglie la componente ‘artista’, cioè del produttore dell’opera d’arte, cosa resta? Il critico, il mercante, il giornalista, il collezionista o altri, a fare che cosa?

Pensi che le sue esperienze propositive, spesso supportate da idealità sociali, oggi abbiano perso qualità e attualità?

Penso che di Munari, oltre alle sue esperienze e azioni propositive e teoriche, sia necessario – contrariamente alle sue inclinazioni e vocazioni di modestia, persino eccessiva – rivalutare non solo l’opera pittorica, plastica e di design, ma soprattutto la sua vena di grande inventore. Dorflès stesso, suo sodale nel M.A.C., da me intervistato, ebbe a dichiarare che lo aveva sempre considerato soprattutto un inventore di forme grafiche, di forme architettoniche. Oltre ad esse, credo che le sue qualità di leggerezza poetica lo preserveranno dall’oblio e le sue esperienze resteranno esemplari a causa del loro valore di apertura.

4 dicembre 2023

Pompeo Vagliani, presidente Fondazione Tancredi di Barolo di Torino

Luciano Marucci: Per quale esigenza la vostra Fondazione ha progettato di riallestire alcuni ambienti del Museo?

Pompeo Vagliani: Le esigenze erano molteplici: da un lato il miglioramento della conservazione dei materiali esposti, dall’altra la volontà di caratterizzare il Museo come uno spazio vivo e in perenne evoluzione... Nuovi percorsi di ricerca hanno suscitato nuove esigenze espositive. Ad esempio, il tema di ricerca dominante di questi ultimi anni è stato quello dei libri animati, meglio definiti “Interactive books”, gli antenati delle piattaforme multimediali perché richiedono un’interazione, spesso creativa, da parte del soggetto. Ad essi abbiamo progressivamente dedicato risorse, a partire dalle acquisizioni di importanti materiali di interesse storico, l’allestimento di nuove sale all’interno del “Percorso Libro del MUSLI”, fino all’attivazione di nuovi progetti di ricerca attraverso la creazione dell’*International Centre on Interactive Books*. Nel Centro studi è stata creata una rivista annuale on line *open access* che nel 2024 pubblicherà il suo terzo numero. Attualmente stiamo puntando su ulteriori espansioni, grazie anche all’attenzione e collaborazione ricevuta sul tema libri

interattivi a livello internazionale e sono convinto che per valorizzare i libri animati sarà sempre più indispensabile investire nelle nuove tecnologie; un’esigenza che abbiamo cercato di soddisfare fin dall’avvio del percorso “Libro del museo” nel 2008. Non a caso, tra i protagonisti di questa storia straordinaria, a partire dagli anni Quaranta, primeggia Bruno Munari autore di libri interattivi



Pompeo Vagliani (courtesy Fondazione Tancredi di Barolo)

creativi noto in tutto il mondo.

Lo spazio a disposizione è sufficiente per arricchire ulteriormente la cospicua dotazione originaria al fine di promuovere le ricerche e l’attività formativa dei giovani?

Lo spazio è al momento la risorsa più preziosa per consentire l’adeguato sviluppo delle attività della Fondazione e del Museo: ampliare gli spazi espositivi, in modo da poter consentire in un medio periodo la valorizzazione di preziosi materiali già conservati nella nostra Biblioteca/Archivio e quelli recentemente acquisiti e ancora in fase di catalogazione. Oltre agli spazi espositivi, è assolutamente necessario ampliare un’area accessibile dedicata esclusivamente ai laboratori didattici, vera e propria attività formativa dei giovani. Al momento la nostra offerta educativa, indirizzata alle scuole di ogni ordine e grado, propone una ventina di laboratori, in parte effettuati all’interno degli stessi locali espositivi, specie per quanto riguarda il “Percorso Scuola”.

Quindi, anche le acquisizioni degli ultimi anni avranno una regolare catalogazione archivistica.

Negli ultimi anni sono pervenute alla Fondazione molte donazioni. Tra le più importanti segnalò la donazione di Tancredi Vigiardi Paravia dell’archivio storico di famiglia, comprendente anche numerose carte e materiali relativi alla storia della casa editrice dalla prima metà dell’Ottocento agli anni Sessanta del Novecento. Si tratta di testimonianze preziose in quanto l’archivio è stato quasi completamente distrutto nei bombardamenti del 1942 a Torino. Particolarmente interessanti si stanno rivelando i fondi recentemente acquisiti per donazione esterna che riguardano personaggi ed esperienze significative del mondo della scuola degli anni Settanta e Ottanta del Novecento, un periodo di grande fermento e innovazione, che ha prodotto anche notevoli testimonianze di valenza artistica. Mi riferisco al fondo di Francesca Rol contenente giornalini di classe e libri delle Edizioni Selvatiche e il fondo dell’insegnante Anna Maria Novelli donato da Luciano Marucci, incredibile testimonianza di elaborati, disegni, progetti scolastici individuali e collettivi, ciclostilati, carte e documenti che hanno arricchito in modo rilevante la presenza di questi materiali solo parzialmente presenti in Fondazione. Recentemente ci è pervenuto anche l’archivio personale dello scrittore per ragazzi Angelo Petrosino, tutt’ora molto attivo e ben noto, maestro e scrittore, altro protagonista della stagione partita proprio in quegli anni. Per tutti questi fondi è stato impostato un piano di catalogazione e valorizzazione che viene portato avanti grazie al sostegno di Regione Piemonte.

La Fondazione/MUSLI quali materiali possiede di Bruno Munari?

La nostra raccolta è mirata sulla sua produzione di libri e giochi per l’infanzia, oltre che ovviamente dai suoi saggi dedicati alla didattica. Il libro più “antico” (1929) è della raccolta, il primo libro per ragazzi di cui Munari illustra la copertina. Importantissima è la collezione completa della collana “Tantibambini” di Einaudi ideata proprio da Munari e a cui fin dall’apertura del percorso museale dedicato al libro (2008) abbiamo valorizzato tramite una postazione multimediale che consente di sfogliare alcuni libri e ascoltare la lettura animata dei testi. Della collana abbiamo selezionato per il multimediale i nonsense di Toti Scialoja ed Edward Lear e *L’uccellino TicTic* che Munari scrive con lo pseudonimo “E. Poi”: libri emblematici e senza tempo per la perfetta integrazione di testo e immagini, stimolo per la creatività. Della produzione degli anni Quaranta conserviamo la prima edizione di *Le Macchine di Munari*, i sette libri animati della collana “I libri di Munari”, edita da Mondadori per la prima volta in Italia nel 1945 (*L’uomo del camion, Toc toc Chi è? Apri la porta, Il prestigiatore verde, Storie di uccellini, Il venditore di animali, Gigi cerca il suo berretto*). Questi libri vennero riproposti anche all’estero, per cui abbiamo numerose traduzioni in inglese e in francese. Partendo dall’immagine del fenicottero de *Il venditore di animali* nel



“Percorso Libro 1”: “La Biblioteca Fantastica”, all’interno del “Percorso Libro” del MUSLI inaugurato nel 2008, è un ampio spazio multifunzionale, arredato con elementi lignei che evocano una grande biblioteca. La foto documenta l’allestimento della mostra temporanea “Omaggio agli editori piemontesi per l’infanzia”, dove compariva la collana “TantiBambini” (courtesy Fondazione Tancredi di Barolo)

Sono edizioni finalizzate soprattutto per sviluppare la creatività? I libri di Munari, soprattutto le edizioni senza testo, sono un concentrato di comunicazione visiva e tattile per stimolare la creatività e la connessione con la natura della carta: lo spessore, la trasparenza, il formato delle pagine, il colore, la texture, la morbidezza o la durezza, il lucido e l’opaco, le fustellature e la piegatura...

2019, gli studenti del corso di animazione CSC (Centro Sperimentale di Cinematografia di Torino) hanno realizzato un divertentissimo video che viene proiettato in Museo. Coevo, sempre della tipologia libri gioco/animati, c’è *Il Teatro dei Bambini*, di cui egli eseguì il progetto con le illustrazioni di Gelindo Furlan. Degli anni Cinquanta ricordo *Nella notte buia* (1956), rimasto un libro culto nell’editoria per l’infanzia, e fra quelli più strettamente “didattici” *l’Alfabetiere* (1960) di Einaudi in cui si invita il bambino a intervenire con la sua personalità in azioni predestinate a insegnargli qualcosa di utile, e per ragazzi *Uomini sulla luna* (1962) corredato da dischi. Tra i giochi conserviamo una collana di giochi visivi, divisi in quattro serie, realizzati per la Danese con Giovanni Belgrano (1968) di cui fanno parte, fra gli altri, *Più e meno (+ e -)*, *Metti le foglie*, *ABC componibile*. Della collana Einaudi “Libri per i ragazzi”, che comincia proprio con la sua collaborazione con Gianni Rodari, abbiamo *Le filastrocche in cileo e in terra*, per finire con *Il libro degli errori* e *La torta in cielo*. Ricordo con piacere l’unico libro realizzato con Nico Orengo *A-Uli-Ulè Filastrocche, conte, ninnenanne* (1972). Non ho elencato che alcuni dei materiali più significativi, ma per concludere la carrellata vorrei ancora citare *So Many people* (1983), che Munari realizzò per il MoMA di New York e che emblematicamente chiude anche a livello cronologico il nostro percorso museale sui libri *pop-up* italiani. **Da dove provengono queste rarità?**

Tutte da me.

Attività didattica “Tante avventure per TantiBambini” al MUSLI, in occasione dell’evento nazionale “Avventure tra le pagine – Leggiamo al museo!”, promosso da Kid Pass il 14 novembre 2021 (courtesy Fondazione Tancredi di Barolo)

Non a caso, Munari ha ideato e realizzato, pure all’estero, i “Laboratori Liberatori” didattici, anche sulla base dei suggerimenti psicologici e pedagogici del figlio Alberto, prima collaboratore di Jean Piaget al prestigioso Institut J. J. Rousseau di Ginevra, poi suo sostituto.

L’apporto costruttivista, innanzitutto di Piaget e poi degli stessi “Laboratori Liberatori”, è intrinseco nella metodologia didattica tutt’ora utilizzata: lo conosciamo, lo apprezziamo ed è alla base di tutto. **Per attrarre l’attenzione dei bambini viene introdotta anche la componente ironico-ludica tipica di Munari?**

Di sicuro la componente ironico-ludica a cui nei nostri laboratori facciamo riferimento viene introdotta, prima ancora che da Munari, nella didattica giocosa dell’Otto e del primo Novecento e prosegue in modo creativo gli obiettivi dell’oraziano *miscere utile dulci* (ammestrare diletta) rinnovandone metodi e strumenti. L’evoluzione pedagogico-estetica di questo approccio didattico si coglie nello



sforzo di molti autori e illustratori, soprattutto del nord Europa ma anche statunitensi e italiani, di rendere gradevole e divertente per i bambini lo studio delle materie scolastiche più disparate, dalla sacra scrittura alla geografia, e in particolare di quelle caratterizzate dalla gravosa presenza di regole e definizioni e dalla necessità della loro memorizzazione, quali l'aritmetica, la grammatica o la musica. Gli strumenti adottati sono libri e giochi, pensati per un uso non scolastico ma casalingo/familiare. Centrali il ruolo dell'immagine, di qualità grafica generalmente elevata, e della modalità comunicativa che, al contrario dei più diffusi modelli costrittivi e punitivi dell'epoca, valorizzava la motivazione all'apprendimento ricorrendo a rime e ritmi per facilitare la memorizzazione delle regole e scegliendo spesso la filastrocca per avvicinare alla materia in modo divertente... proprio alcuni dei tratti che Munari farà suoi negli anni a venire.

Ritiene che i concetti e le modalità operative del geniale personaggio debbano essere ancor più studiati e applicati?

Sì, anche se l'attenzione a Munari è altissima a livello scientifico, occorre divulgare di più e cercare di applicare i suoi insegnamenti adeguandoli, nel nostro caso, al contesto museale.

Lo staff della Fondazione che attua i programmi ha una preparazione specifica?

Ovviamente, sì! Tutto il nostro personale, oltre ad aver intrapreso dei percorsi di studio e formazione individuali inerenti all'area museale è stato formato in modo specifico all'interno della Fondazione. La scelta di non delegare all'esterno dell'Istituzione la gestione delle attività museali e didattiche è strettamente legata proprio alla metodologia di lavoro che adottiamo, la quale ritiene inscindibile il lavoro di ricerca storiografica dalla trasmissione dei contenuti, al fine di promuovere la comprensione empatica dei vissuti storici salvaguardandone la complessità e favorendo l'emancipazione del visitatore, soprattutto se bambino, da una prospettiva culturale esclusivamente centrata sui valori contemporanei. La preparazione specifica è stata implementata anche grazie all'opportunità offerta da Fondazione Paideia di aderire al progetto "Operatori museali e disabilità", nato nel 2011 come proposta di attività formative rivolte

Bruno Munari, "So Many People" (Tanta gente o Tantagente), Edizioni per bambini, Danese, Milano 1983. Collezione FTB (courtesy Fondazione Tancredi di Barolo)



agli operatori dei servizi museali per promuovere la cultura dell'accoglienza e dell'inclusione dei visitatori con disabilità, dal punto di vista relazionale e comunicativo prima ancora che strutturale.

Le 'lezioni' danno particolare rilievo alla manualità?

Sempre. Ogni laboratorio ha una parte "operativa" finalizzata alla realizzazione di un elaborato finale da portare a casa, un pezzetto dell'esperienza vissuta che può essere conservato all'esterno del museo ed eventualmente rielaborato. Nell'offerta didattica per l'anno scolastico in corso abbiamo inserito un nuovo laboratorio indirizzato alla scuola d'infanzia intitolato "Storie strampalate e altre cose buffe con Bruno Munari", in cui i piccoli partecipanti vengono coinvolti nella lettura animata di alcuni testi presenti nella nostra collezione, in parte esposti nel "Percorso Libro" e in parte fruibili tramite supporti multimediali. Con carta, stoffa e tanti altri tipi di materiali differenti i bambini costruiscono con le loro mani un piccolo libro tattile ispirato ai "Prelibri" di Munari.

Vengono impiegati anche esperti esterni?

Molto spesso si attivano delle collaborazioni finalizzate ad approfondire alcune tematiche direttamente con degli "esperti", come ad esempio artisti, illustratori, scrittori e *paper designer*. Massimo Missiroli è stato nostro ospite e ha tenuto dei *workshop* per realizzare dei libri *pop-up* con i piccoli visitatori del MUSLI. Un progetto molto interessante in cui sono stati coinvolti esperti esterni allo staff e a cui abbiamo aderito proprio negli ultimi mesi è stato "ConTesti" di Fondazione Paideia per promuovere in città la lettura come strumento di inclusione a supporto dell'infanzia e della genitorialità, ottima occasione di dialogo e scambio tra famiglie, figure educative, operatori culturali e sanitari, bibliotecari.

Le esposizioni presso il Museo, che si avvicinano con variazioni, tendono a coinvolgere pure gli insegnanti?

Il dialogo con gli insegnanti è fondamentale; si è consolidato nel tempo e riguarda soprattutto l'offerta educativa del Museo, incontri di approfondimento, convegni e presentazioni. Ogni anno viene organizzato un *Open Day*, che è un importante momento di incontro con gli insegnanti del territorio a livello regionale. Anche i "futuri insegnanti", ovvero gli studenti di Scienze della Formazione Primaria dell'Università di Torino e Savigliano partecipano sistematicamente a delle visite guidate con approfondimenti tematici sulla storia della scuola e del libro.



Avete l'ambizione di accrescere la funzionalità della Fondazione offrendo responsabilmente servizi alle scuole del territorio?

Lo facciamo da sempre su richiesta, ad esempio offriamo supporto scientifico a proposito di ricerche sulla storia della propria scuola che spesso sono sfociate nell'apertura di un proprio museo scolastico; segnaliamo agli istituti possibili tematiche da sviluppare, legate a personaggi illustri o avvenimenti che li riguardano. L'ambizione di accrescere la funzionalità si concentra soprattutto nella messa a disposizione sul web di strumenti per lavorare sui propri archivi di materiali didattici (Progetto di digitalizzazione dei Cataloghi storici dei materiali scolastici dalla seconda metà dell'Ottocento alla fine del Novecento). Nel 2024 abbiamo in animo di offrire alle scuole un corso di formazione specifico per insegnanti che li conduca a poter realizzare in classe dei libri *pop-up*, un *workshop* che partirà dalle basi origami della piegatura della carta fino alla fruizione degli strumenti per stimolare consapevolmente la creatività attraverso i libri. **La vostra didattica laboratoriale, per certi aspetti connessa a quella di BruMun, vuole colmare determinate carenze dell'insegnamento tradizionale?**

No, non credo proprio che sia nella mission della Fondazione e del Museo colmare lacune, ma piuttosto fornire opportunità reali per vivere direttamente esperienze emotivamente coinvolgenti e intellettualmente stimolanti. L'importanza di recuperare la dimensione storica sta proprio nel condurre le nuove generazioni a comprendere che la scoperta della creatività è fuori dal tempo. Ogni epoca ha avuto approcci "tradizionali" e approcci fortemente innovativi/creativi. Saperli riconoscere e riutilizzare oggi è l'obiettivo.

L'identità della vostra Istituzione attiva e partecipativa prevista dallo statuto viene ri-definita anche in relazione alle trasformazioni del sistema scolastico e del mondo reale?

In parte ho risposto alla domanda precedente. Ciò non toglie che nell'individuare e nel progettare un nuovo laboratorio didattico sia sempre ricercato ogni possibile collegamento con le sfide dei giorni nostri. A proposito di "mondo reale" accenno solo a quanto fatto nel periodo pandemico con l'iniziativa "Pop-up contro Coronavirus".

Alcune copertine della collana "TantiBambini" nata nel 1972 dall'incontro di Bruno Munari con la casa editrice Einaudi. La collana completa, accompagnata da postazioni multimediali, è stata esposta nel 2008, all'apertura del "Percorso Libro" del MUSLI. Collezione FTB (courtesy Fondazione Tancredi di Barolo)

Sono convinto che occorre finalizzare le nostre competenze, i nostri materiali, i nostri approcci, correlandoli per quanto possibile nella sostanza, e non solo per moda o convenienza, a quello che accade, ad esempio, sperimentando nuove tecnologie e non ignorando i nuovi sviluppi dei media.

In breve, il "MUSLI Talk", che si è tenuto il giorno 5 dicembre, cosa ha trattato in particolare?

L'incontro del 5 dicembre è stata un'importante occasione di scambio nell'ambito delle attività promosse dal nostro "International Centre on Interactive Books". Il tema affrontato è la storia dei libri di stoffa pubblicati in Inghilterra, Stati Uniti e Italia negli ultimi cento anni. Rebecca Rouse (University of Skövde – Sweden) e Jacqueline Reid-Walsh (Pennsylvania State University – PA, USA) hanno dialogato su relazioni tra materialità, elementi di design narrativo e formale, genere e contesto nella "Remediation". Nello specifico, hanno analizzato *What is this? What is that?* (1905) appartenente alla serie "Dean's Rag", *Pat the Bunny* (1940), *I PRELIBRI* (1980) e *Wiggle! March!* (2009) della serie "Indestructibles". Io ho presentato una ricerca sui primi libri di tessuto realizzati interamente in Italia: una storia poco nota di cui furono protagoniste le Edizioni Cartoccino di Monza a partire dagli anni Venti del Novecento.
29 novembre e 5 dicembre 2023

[Link per consultare le due parti precedenti:
[http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunariTestimonianze\(I\)Juliet214-October2023](http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunariTestimonianze(I)Juliet214-October2023)
[http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunariTestimonianze\(II\)Juliet215-December2023](http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf/PercorsiLiberiBrunoMunariTestimonianze(II)Juliet215-December2023)]

3a parte, fine