

In “Porte senza porta – incontri con maestri contemporanei” di Beppe Sebaste, Universale Economica Feltrinelli, Milano, 1997

NELLO STUDIO DI BRUNO MUNARI, ARTISTA, INVENTORE E FORMATORE DI MENTI

L'incontro con Bruno Munari avviene in una giornata tipicamente milanese di gennaio – nebbia, pioggerellina fitta, un cielo bianco sporco. Ma non appena varco la soglia del suo studio al piano terra di un normale palazzo, un lungo vano rettangolare ingombro di cose e forme tra le più varie e disparate, che ricorda il laboratorio multicolore di un mago felice, mi sento ammesso in una dimensione in cui gioco, serenità, intelligenza e gioia sono le regole di un nobile lavoro: migliorare la qualità del mondo con la creazione e la scoperta dell'inesauribile pluralità di nuovi, possibili mondi – di tutti i mondi di cui si compone questo mondo.

Mentre il mio sguardo si perde percorrendo i mille oggetti della sua creatività e di quella di suoi amici e sodali, avviene un fenomeno di rischiaramento, di solarità tranquilla che annulla ogni presunto grigiore atmosferico. E in questa luce visito insieme a lui lo studio, soffermandomi su immagini ingegnose e materiali sorprendenti. Sono emozionato, perché riconosco dal vivo gli originali di opere e idee che avevo solo visto riprodotte in alcuni dei suoi numerosi libri.

Bruno Munari, che sembra comprendere pienamente ciò che provo, è qualcuno a metà tra un maestro zen e Archimede Pitagorico: un Archimede-Maestro il cui ingegno onnivoro e multiforme mira (e centra) un tipo di felicità mentale che – me ne renderò sempre più conto parlandogli – ha molte analogie (e lo esemplifica non solo epistemologicamente, ma *operativamente*, nella sua pratica) col “deutero-apprendimento” teorizzato da Gregory Bateson, lo scienziato-filosofo fondatore, tra l'altro, della scuola di Palo Alto dedicata allo studio di un’*“ecologia della mente”*. In breve, deutero-apprendimento significa “imparare a imparare”, indica cioè la fondamentale apertura alla comprensione che sta alla base di ogni educazione come costruzione di sé: chi impara a imparare, ne consegue, impara che trovare se stessi significa *inventarsi*.

Munari è un inventore che non ha seguito scuole né maestri speciali. Nasce dall'arte, ed è assolutamente straordinario come egli abbia potuto tralasciare, senza tralasciare l'arte, la spirale narcisista di quel tipo di carriera che si esaurisce nel produrre “valori”, singoli prodotti indissociabili dalla firma e dalla funzione-autore (ha fatto anche questo, certo, ma per gioco e insieme per servizio: come dimenticare le famose “forchette all'incontrario”?), oggetti formati ma inabitabili. Egli ha creato piuttosto regole e modelli, anche narrativi, di creatività; invece di produrre fruitori ha *formato menti*, capaci a loro volta di formare immagini e cose; ha offerto non tanto singoli risultati quanto processualità, sequenze creative di cui ognuno è suscettibile di appropriarsi, e poi estenderle. La chiave del suo lavoro risiede in un'osservazione attenta della natura, intesa come tutto ciò che esiste. In una serie di appunti sulla didattica delle forme elaborati durante un ciclo di lezioni sulla comunicazione visiva tenute a Cambridge nel 1967, spaziando con divertente e ammirevole disinvoltura dalla forma a tetraedro del cartoccio del latte alle grandi forme architettoniche, egli spiegava così agli aspiranti designer la sua idea di creatività e di intelligenza delle cose: “La forma definitiva di questi oggetti ha la naturalezza delle cose prodotte dalla natura stessa. Questa è l'imitazione della natura intesa in questo corso: imitazione di sistemi costruttivi e non imitazione di forme finite, senza capire la struttura che li determina”. Questa naturalezza e attenzione alla processualità ispira e informa la sua pedagogia fondata su una nozione attiva di *flessibilità* (si ricordi il rivoluzionario valore epistemologico che questo termine assume in Bateson...): “Solo alla fine del corso si saprà quale forma avrà avuto e come si sarà sviluppato”. In altre parole, tra Munari e la figura tradizionale dell'artista c'è una differenza simile a quella che passa tra il “narratore” e il “romanziero” secondo Walter Benjamin. Il narratore, a differenza del romanziero, è colui che non ha dimenticato l'origine orale, il “bocca-a-orecchio” intersoggettivo, relazionale, delle storie, dell'epica, e che si presta a essere anello di una catena di storiabilità, di cui ognuno si appropria per riraccontarle a sua volta; consapevole inoltre che la narratività delle storie è “il volto epico della saggezza”, e che il senso di tutta l'operazione è la fondamentale facoltà

dell'uomo di “scambiare esperienze”. Ecco, Munari ci offre esperienze, e tutto della vita dell'uomo e della natura lo incuriosisce, gli racconta storie che sa cogliere, ripetere, trasformare, ri-raccontare a sua volta. L'estetica e l'etica in Munari coincidono così: l'*utile* (nel senso della pubblica utilità, cioè l'educativo e il funzionale) e l'*inutile* (come le sue meravigliose “macchine inutili”, ovvero l'estetico, il bello, il giocoso, il rasserenante, ciò che ha un fine in sé), coincidono perfettamente in una *qualità* di cui, non appena percepiamo il suo lavoro, sentiamo fortemente il bisogno.

Ci sediamo a parlare su due semplici sedie. E subito prendo atto di come agisca anche nella conversazione la stessa sua creatività e inventiva. La sua arte è inseparabile da una costante pedagogia dell'attenzione, della consapevolezza. L'aderenza alle cose, alla materialità, all'evidenza dei sensi quand'anche mostrasse l'invisibile (come quando, facendo cadere da una torre dei pezzi di carta tagliati in una certa forma, e quindi volteggianti, fece “vedere l'aria” ai bambini di Como), fa sì che il linguaggio di Munari sia non soltanto narrativo, esemplificativo, parabolico, ma ostensivo e gestuale. Tratto questo assai tipico, da sempre, della forma di enunciazione dei “maestri”. Mentre mi parla, mi indica continuamente delle cose, me le passa in mano, mi mostra forme che sfidano la loro resa per iscritto. Nella trascrizione delle sue frasi ho quindi voluto mantenere il *questo*, il *quello*, e altri analoghi deittici, così come, ogni volta che era possibile, la spontaneità dell'articolazione retorica, per esempio i suoi anacoluti riccamente espressivi.

La prima cosa che dico a Munari è che egli mi sembra totalmente consono allo spirito di questa mia ricerca sull'educazione; che egli cioè è un maestro esemplare.

In risposta, Munari mi parla, è il caso di dirlo, a ruota libera.

Alla mia età – dice – questa definizione può forse andare bene. Ricevo molte lettere su questo argomento. Di recente ho avuto una mostra di più di mille metri quadrati, in un museo di Zurigo, nella quale c'era quasi tutto quello che ho fatto. All'inaugurazione molte persone, soprattutto insegnanti, sono venute a conoscermi e a ringraziarmi per quello che hanno imparato dai miei libri. Ne ho scritti più di sessanta-sessantacinque, non so neanche io quanti, alcuni sono in edizioni popolari. Uno dei miei editori, che ha pubblicato tra gli altri *Design e comunicazione visiva*, quando è arrivato alla sedicesima edizione mi ha telefonato: “Senta, io continuo a ristampare questo libro, non è il caso di metterlo in edizione economica?”. Eh, ho detto, certamente, vuol dire che è richiesto perché è diventato una specie di testo didattico per le scuole di design – e in effetti corrisponde a un corso che avevo tenuto a Cambridge alla Harvard University. Alle origini c'era un problema molto interessante che mi ha guidato, il fatto che tutti gli studenti fossero di paesi diversi. Bisognava allora trovare quale fosse il modo di comunicare oggettivamente un valore che tutti potessero ugualmente capire. Perché se io parlo della Bellezza, per esempio, per un coreano è una cosa, per un messicano è un'altra. E così, sperimentando con gli stessi studenti, che erano anche molto contenti di questa, chiamiamola così, invenzione, è venuto fuori questo libro, perché l'editore mi ha chiesto appunto di pubblicare questo corso in un libro. Per natura io sono curioso, e quando vedo qualche cosa che può essere usata anche in altri modi... Tipo la fotocopiatrice, che di solito è fatta per riprodurre esattamente degli originali, e invece io l'ho usata per *fare* degli originali, muovendo dei segni che non sono ancora dei segni, per esempio una serie di righe parallele di un certo spessore, mettiamo tre-quattro millimetri, nero su bianco, se io la lascio lì ho una copia che è uguale ma se la faccio ruotare viene fuori tutto un gioco... Perché la luce che da sotto legge l'immagine si sposta lungo il piano di lettura, sotto il vetro, per cui legge tutti i momenti, e questo non è come disegnare? Solo che lì il processo ha la suggestione della tecnologia contemporanea, perché se lo faccio con il disegno ci metto una giornata, mentre lì lo faccio in pochi secondi. Si tratta poi di adattare “l'idea artistica” al mezzo, così come ci sono altri modi di costruire immagini, o suoni, o altre cose di cui l'esecuzione deve essere brevissima. Tutta l'arte gestuale, per esempio, è fatta solo di segni. [...] L'idea di Bellezza è collegata a modelli già esistenti, l'idea di coerenza tra il messaggio, la materia, la forma, il movimento e tutto quanto è più attuale e può comunicare qualcosa. Quindi è un altro mezzo in più, si potrebbe dire che pittura e scultura sono due mezzi validissimi ma non sono i soli che possono venire usati per comunicare delle sensazioni artistiche, si possono anche inventare altri

mezzi per vedere cosa viene fuori.

Io cerco di controllare moltissimo quello che faccio, nel senso che la mia curiosità, per esempio, mi spinge a scoprire delle cose che non capisco bene cosa sono, però sono interessanti, curiose. Poi questa curiosità, che mi sta rivelando per esempio una struttura, mi spinge a fare qualche cosa con gli elementi strutturali che hanno creato questa forma, adesso le faccio vedere...

Questa, per esempio, è una nervatura di foglia di fico d'India, saranno trent'anni che ce l'ho qui ed è ancora intatta, è fatta tutta a base di esagoni che si vedono qui... Questi esagoni però sono deformati dalla crescita, si formano durante la crescita, ma si deformano secondo la situazione ambientale di un dato momento, per cui possono essere anche diversi, quasi dei rettangoli, ma sono pur sempre degli esagoni. Allora mi sono detto: mi piacerebbe trovare un materiale che abbia una struttura esagonale per poter fare delle prove di modificazione dell'esagono. Si può fare anche con la matita, ma sono più sicuro se prendo una superficie strutturata a esagoni, ciò che non sembra facile da trovare, ma che invece è poi la rete che si usa nel pollaio... Allora ho comprato alcuni metri quadrati di questa rete, e l'ho modificata con le mani, per cui ora ci sono dei rettangoli. Ecco, per esempio, questi rettangoli sono sempre esagoni. Per cui c'è un'*affinità formale e strutturale* tra le due cose, perché questa è una superficie piatta che si svolge così nello spazio, quest'altra invece è più modellata ma è della stessa natura, quindi si potrebbe anche con questa fare qualcosa. No?

Stavo pensando se anche nel corpo umano ci sono delle strutture così...

Ci saranno senz'altro, certamente. Oppure, per i bambini ho fatto questo libro, non so se lo conosce. [*Come disegnare un albero*] Questa è la struttura che nel campo dell'elettronica si chiama *frattale*, questo l'ho fatto tempo fa, spiega ai bambini che l'albero non deve essere come gli dicono gli adulti tante volte... Ecco, *questi* sono gli alberi che di solito disegnano i bambini, *così*, poi *così*... senza capire bene perché ha fatto *così*. Allora gli ho spiegato che si parte da un tronco [DISEGNO], lo si divide in due e si mette *così*, poi ogni volta come se fosse il tronco si ripete, si continua a ripetere lo schema in modo sempre più sottile [DISEGNO] ed è fatto l'albero. Poi una volta spiegato questo, *una volta che il bambino ha capito la regola, bisogna invitare il bambino a trasgredire la regola*. Che cosa succede infatti nella natura? Succede che questo è lo schema, ma se l'albero cresce in una zona molto ventosa non è più *così*, ma è *così*. Oppure se è molto piovosa è molto abbondante, e se è secca... Quindi si invita il bambino a far questa struttura in tutti i modi possibili, non un'altra cosa, ma una variante della stessa regola. I rami, per esempio: con solo gli ultimi rami lunghissimi, oppure con un tronco magrissimo, o grosso, oppure *così* ma tutto unito, oppure disordinato, ci sono qui tanti suggerimenti per cui il bambino può fare l'albero che vuole. Questi invece sono alberi disegnati dai bambini... Quest'altri sono esempi, se un albero cresce a tre... lei avrà notato di là dei rami in un vaso che sono a tre... che è poi l'agave... Ecco, allora hanno notato questo e si sono messi a disegnare e sono venuti fuori tutti questi alberi... Nessuno direbbe mai che sono fatti dai bambini, perché si vede che hanno osservato di più; dando loro una piccola spinta si arriva ad avere dei lavori di questo genere. Questi alberi sono veramente molto diversi, perché il bambino stesso va a cercare quelli che gli piacciono di più – per esempio questi tre, questo è un bambino molto timido che non ha capito molto bene però un po' sì, questo qui è normale, questo qui è un bambino molto forte... Questo è il mio modo di lavorare, di procedere, cioè cercare di capire qualcosa della natura. Perché noi siamo la natura, no?, e quindi anche dentro di noi succede qualche cosa...

Mentre lo ascolto, penso di nuovo e insistentemente a come il suo metodo abbia una valenza paradigmatica molto vasta e profonda, e che le cose che dice collimano con le direzioni prese dalla cosiddetta nuova scienza, olistica, post-cartesiana e post-newtoniana. Mi dà anzi l'impressione di avere anticipato e praticato molti degli assunti della cosiddetta "nuova scienza" di cui si legge in questi anni, e questo mi sembra assolutamente sbalorditivo. Decido di dirglielo.

Infatti stavo leggendo su una rivista, mi pare "Scienza (se esiste in Italia una rivista che si chiama così) che ha ripreso quel mio principio degli alberi e lo ha pubblicato...

Pensi che a Tokyo il governo giapponese ha costruito un edificio di diciassette piani, tutto di soli laboratori per i bambini. Io sono stato invitato circa tre o quattro anni fa, forse di più, a inaugurare

questo edificio realizzando lì tutti i laboratori che avevo realizzato finora, cioè il laboratorio tattile, quello del colore, quello del segno, quello delle forme. Quindi ho tenuto una ventina di conferenze una dietro l'altra.

Poi ci sono laboratori a Parigi, alla Villette, sono stato anche lì qualche anno fa a spiegare questi principi. Ogni tanto il Beaubourg tira fuori che abbiamo fatto anche lì qualche cosa, nel reparto dei bambini... Poi ci sono a New York, a San Paolo del Brasile, in Spagna, a Gerusalemme, in molti posti, perché è talmente facile. Per esempio: tutti i bambini che dipingono, dipingono con tutti i colori in primo piano, perché nessuno gli ha spiegato che c'è la prospettiva cromatica, perché l'adulto pensa che sia molto difficile da capire per un bambino. Invece nei miei laboratori si fa vedere come, secondo la pressione che si dà a un pastello – mettiamo un pastello viola – il colore viene più o meno forte, e sotto c'è scritto: “il colore è qui”, con poca pressione è più chiaro ecc., fino ad arrivare dopo quattro o cinque volte a toccare appena la superficie, il colore c'è ma quasi non si vede perché è lontanissimo. Con questa spiegazione i bambini fanno subito quello che prima avrebbero fatto in modo tradizionale con tutti i colori in primo piano, ma con invece la prospettiva del colore che ha un valore in più, che prima non aveva l'arte che rappresenta la natura, poiché c'è invece un'altra arte che non ha questi problemi. [...]

Quell'idea dell'albero che dicevo prima l'ho rifatta recentemente in un paese vicino a Milano. Mi avevano chiesto un intervento, abbiamo fatto un albero grande circa trenta metri. Abbiamo usato, su una grande piazza, della carta da pacchi, poi si mettevano due o tre fogli uno dopo l'altro con lo scotch, e si faceva il tondo; poi si tagliava il foglio a metà e si metteva così [...], si prendevano le prime due branchie dei rami, poi queste a loro volta tagliate a metà finché si arrivava a delle strisce così [...] che erano là in fondo, e venne un albero che sembrava l'ombra di un albero, un albero geometrico. Poi i bambini sono stati invitati a disegnarci sopra quello che volevano: uccellini, foglie, insetti vari; e quando i bambini avevano lavorato abbastanza sono stati invitati a staccare l'albero da terra, così diventava un altro gioco, se no c'era un po' di fermo; allora tutti i bambini stavano intorno all'albero e io dicevo: “Via, pronti, stacciamo”, e allora vrrrrummm, tutto l'albero si stacca e si rompe, si rompe e si distrugge tutto per aria e questa è un po', si potrebbe dire, di violenza guidata; per i bambini ci vuole ogni tanto uno scarico, se no restano un po' troppo fermi. Mentre i bambini facevano questa operazione e si divertivano un mondo, qualche adulto diceva: “Eh, che peccato, prima gli fa fare l'albero e poi glielo fa distruggere”. Allora, siccome io avevo il megafono per parlare a tutta questa gente dato che stavamo in uno spazio grande, dissi: *“Distruggendo il modello resta la regola. Voi potete questa stessa regola farla domani sul muro della vostra aula e seguire la primavera aggiungendo all'albero tutto quello che vedete venir fuori, e questo significa aiutare l'osservazione...”*.

Ho poi fatto un libro, l'ultimo libro che mi hanno chiesto di fare, un libro di testo per educazione artistica delle scuole medie superiori. E lì ho fatto un'osservazione che credo resterà, almeno finché qualcuno non la migliori. Il problema in questo caso è quello di istruire, di far conoscere ai ragazzi che non c'è solo l'arte italiana e quella francese o greca, ma c'è anche l'arte peruviana, l'arte coreana, l'arte dell'Africa del Sud ecc. E quindi che ci sono tanti modi di fare l'arte: ma che cosa hanno in comune tutti questi modi di fare l'arte? Hanno in comune quattro elementi. Uno è che qualunque forma d'arte di qualunque paese di qualunque stile di qualunque popolo, è fatta per comunicare un *messaggio* – e quindi c'è l'elenco di tutti i messaggi: quello mistico, quello religioso, quello tecnico, quello scientifico, quello propagandistico, politico ecc. E c'è anche alla fine una voce che dice “nessun messaggio”, perché c'è sempre quell'artista originale che dice “io non voglio comunicare un bel niente” e allora il messaggio è che l'artista non vuole comunicare nessun messaggio. Poi questi messaggi prendono corpo con delle *materie*, perché se non ci fossero dei colori in polvere, dei colori in pasta, gli acquarelli, i pastelli, le matite e tutto quello che si può avere per costruire, queste immagini che portano il messaggio non ci sarebbero. E quindi c'è l'elenco di tutte le materie possibili, fino anche alla luce, alle polveri, a tutte queste cose qui, perché per esempio, non so, l'illuminazione di una città, faccio per dire, per Natale, è fatta con un gioco di luci, oppure i fuochi artificiali sono fatti con le luci, bisognerebbe conoscere anche queste. Ora, tutte queste materie sono usate con delle *tecniche*, perché ognuna ha la sua tecnica; quindi c'è la tecnica dell'acquarello,

quella della tempera che è divisa da quella del pastello ecc., elenco di tutte le tecniche, e alla fine c'è l'elenco di tutte le *regole* che servono per tenere insieme queste cose, perché l'arte non è il soggetto che si rappresenta ma è il come questo soggetto viene mostrato: perché di fatto si potrebbero fare... si potrebbe far fare un altro quadro simile con lo stesso soggetto di quello di Raffaello, lo *Sposalizio della Vergine*, e si potrebbe darlo da fare a una dilettante della domenica, e noi avremmo due quadri magari della stessa misura, fatti con gli stessi colori, con la stessa tecnica ecc., però una è un'opera d'arte e l'altro va in cantina perché è una schifezza. E quindi non è il soggetto che è l'arte, ma è il modo con il quale è realizzato... Ecco, questa è tutta la struttura del libro. Per cui ci sono esercizi da fare per ogni voce, sui messaggi, sulla materia, sulle regole, sulle tecniche, e questo pare che vada abbastanza bene perché dà una chiave di lettura che è universale.

E questo, come tutti gli altri suoi libri, deborda per così dire i suoi destinatari... Che siano adulti o bambini, i lettori trovano sempre una fonte di consapevolezza enorme nel suo lavoro. Inoltre noto come ogni suo lavoro debordi anche il tema che si è dato il compito di svolgere: può trattarsi di arte, di come fare certi oggetti o certe operazioni, ma è come se fossero sempre pretesti per allargare il campo di attenzione alla vita, alla consapevolezza...

Leggendo questo libro, la gente dice: "Ma come? È così facile?". Già, ma nessuno però ci aveva pensato prima. Prima di fare questo libro io mi sono guardato tutti i libri in commercio di educazione artistica. Erano tutti piuttosto voluminosi e vistosi, perché così uno si illude di comprare tanta roba, però non c'è una struttura, è la solita storia. Mentre qui, organizzato in questo modo, è più facile anche imparare.

Il mio scopo è di seguire la mia natura naturalmente (perché se no sarebbe una cosa artificiale), che è appunto di capire le strutture che ci sono in natura, capire tante cose che poi, messe a punto, possono essere usate per fare una propria comunicazione visiva.

Quando mi mostrava le foglie degli alberi, e come tutte queste forme venissero da uno schema, mi sembrava di sentire Gregory Bateson, gli dico. Gli chiedo se lo conosca, e se conosce il suo Verso un'ecologia della mente. Munari, secondo me, fa la stessa cosa. In questo libro, gli dico, ci sono dei bellissimi dialoghi tra un padre e una figlia, che l'autore chiama anzi metaloghi, cioè "conversazioni su un argomento problematico" e tali che la forma partecipa integralmente del problema, in cui la struttura stessa è rilevante. Essi trattano temi quali: "Perché le cose finiscono in disordine?". "Perché le cose hanno contorni?" ecc.

Bello! Lo cercherò.

Questa forma, il "metalogo", che corrisponde a temi che non si saprebbero trattare con discorsi apodittici, mi ricorda molto lei. Lei, Munari, fa anche prodotti, ma non è tanto importante per lei fare prodotti, quanto il fare regole, come ha detto prima.

Ma, non so, io seguo, sono così. Essendo un curioso, o avendo anche la curiosità di vedere cosa hanno fatto quelli che hanno usato queste scoperte che ho fatto... magari trovo delle cose che non avevo pensato, perché si pensa a tutte le possibilità e poi si può vedere, si può scoprire un'altra cosa ancora... Scoprire e comunicare le regole in modo che anche gli altri possano fare, se no si è sempre... Io vedo anche molti giovani, sono sempre in una confusione perché vorrebbero fare come qualcuno che hanno visto, e questo è sbagliato. Si può partire da quello e poi andare avanti, e non rifare tale e quale. Poi sono suggestionati da tecniche molto elementari... le macchie, quelle cose lì che vanno sempre bene, e allora credo che un tipo di indagine di pensiero che riveli questi aspetti della natura sia utile per molti artisti, altrimenti c'è purtroppo la suggestione del successo nelle vendite. Poiché gran parte dei collezionisti è gente che ha tanti soldi ma poca cultura, comprano quello che riconoscono subito, per esempio i tagli di Fontana che sono riconoscibili da chiunque, perché più semplice di così... Però, dopo che ne hai fatto uno, gli altri sono tutti uguali, anche se ne fai tre inclinati e poi uno così... Oppure, non so, c'è stato un periodo in cui molti artisti si creavano uno stile, e creandosi uno stile si sono creati un vicolo cieco che va a finire chiuso, perché a un certo punto non possono più fare qualche cosa d'altro, se no non sono più riconoscibili.

A proposito di “maestri”, quello che è importante è che essi comunichino agli altri quello che hanno scoperto, se no non sono maestri; ma non per essere maestri, ma per aiutare tutti a fare qualche cosa di qualunque genere.

Io penso che un altro aspetto della questione è l'intervento dell'ironia, che cancella le cose falsamente serie e mette in evidenza le essenzialità delle cose che la gente ha davanti tutti i giorni, e non se ne accorge. Per esempio quando ho fatto, a proposito di arte ma anche di ironia, quando ho fatto quelle forchette modellate di cui a Parigi *Cristofle* ne ha un pannello rosso con tutte le forchette... Ecco, quell'oggetto è ogni giorno in mano a tanta gente che lo vede due volte al giorno per tutta la sua vita, è impossibile che nessuno abbia mai visto come questa parte del braccio che ha quattro dita, un palmo, un polso, un gomito, quindi se ha le dita può anche muoverle, viene di conseguenza. Poi c'è tutta la parte tecnica, che viene dopo, la scoperta viene usata, ma in modo estremamente rigoroso, con le sue regole che sono di conseguenza, e pura da contaminazioni di altri stili o di che so io; il segno deve essere quello, come un ideogramma.

Ecco, vede quel manifesto là dell'albero, giapponese, quello è il segno giapponese dell'albero, che è quel segno nero sottile, e poi dietro c'è invece un segno fatto con un grosso pennello, e l'inchiostro è venuto tutto macchiato, volutamente, per dare un trattamento della superficie. Allora che succede? Che l'ideogramma di “albero” non è più generico ma è specifico: perché il segno fatto con un segno normale, da tipografia diciamo, quello che va bene per fare un discorso, se io a questo stesso segno do la materia, non è più “albero” generico ma è “albero specifico”, perché è quell'albero che ha quella materia lì. Allora si può usare nel linguaggio poetico e non nel linguaggio pratico. Ho provato a fare diversi tipi di questo trattamento della superficie, per esempio, sempre in queste misure un po' grandi, sempre l'ideogramma di “albero”, fatto su cartone bagnato con un pennello largo e con una tempera un po' diluita. Prima che la tempera si asciughi si fa un segno, poi si appoggia sopra un foglio di carta bianca, lo si preme un po', poi lo si tira via in modo regolare cominciando dall'alto verso il basso, e il colore è trasformato, non è più piatto ma è tutto come granuloso, come se fosse cresciuto spontaneamente. Oppure, facendolo sul cartone bagnato soltanto con un colore un po' più diluito, il colore si espande, e sembra allora un tronco d'albero trovato in un fiume, rovinato dalla corrente, ha tutta un'altra storia da raccontare. Quando ho fatto questa scoperta ho telefonato a un amico giapponese che sta a Milano, uno scultore, Toyofuko Toiomori, e gli ho fatto vedere questi disegni. Lui ha detto: “Belli, belli”. Gli ho chiesto: “Ma tu sai se in Giappone questa ricerca è stata fatta?”. “No”, ha detto. Gli ho spiegato questo linguaggio poetico, e allora lui ha avvertito una galleria di Parigi che ha fatto una mia mostra con tutti questi alberi, dove c'è anche uno spruzzo di colore fosforescente per dare un effetto di luce... Ci sono tanti segni che farò un po' alla volta: c'è il segno di “montagna” che è fatto così, che dà l'idea di tre cime, c'è il segno di “pioggia” che invece è fatto così, “uomo” è fatto così ecc. E così di ognuno di questi segni si può fare... Per esempio, se invece di far “pioggia” con solo quattro gocce lo faccio con quattrocento piccole, minime gocce... viene una tale pioggia! Oppure, se questa “montagna” la faccio larga, con segni grossi che ricordano le pietre, oppure... Così cambia tutto, per cui alcuni ideogrammi dell'alfabeto giapponese-cinese possono essere modificati con materia per avere un significato in più nel linguaggio poetico.

Bellissimo. Lei adopera ogni cosa che risveglia la sua attenzione, e con ogni cosa riesce a risvegliare la nostra. Sto pensando anche al suo “Museo dell'immaginario del luogo” che fece alle Isole Eolie.

Quello era un gioco. A Bologna qualche anno fa c'è stata una mostra del design, allora io ho fatto un piccolo stand dove erano esposti tutti quegli oggetti che si continuano a vendere da tanti anni, ma non si sa chi li abbia disegnati, e si continua a venderli perché sono essenziali. Per esempio la sedia a sdraio da spiaggia, il leggio a tre piedi degli orchestrali che si piega tutto, il terminale dei caminetti con la ventola che va a seconda del vento, quella cosa lì di latta che è sul carrello [*me la indica*], che ruota secondo il vento, e tante altre cose, e ho consegnato il *Compasso d'oro* a degli ignoti. Adesso poi ci sarà anche, forse, una mostra che si farà ancora sul *Compasso d'oro a ignoti*, perché c'è tantissima roba da mettere in evidenza. Questo è il vero design, anche quando non c'era

l'etichetta "design". C'è per esempio un apparecchietto per pulire le carote, quello è bellissimo, non si può togliere niente di più, si possono pelare anche le patate, è giusto, è essenziale, semplice, costa poco, ha tutti questi valori. Mentre purtroppo spesso i designer mescolano un po' di *styling* nel design, e allora lo *styling* viene fatto per una vendita rapida, per un consumo rapido, rientra nella moda.

Rientra nell'effimero.

Sì, perché non c'è niente che vada tanto di moda come la moda, mentre un oggetto che si vende da venti o trent'anni... Io ho degli oggetti che avevo disegnato per Danese, che si vendono da quarant'anni, quindi si vede che più semplici non si può, più economici non si può, più funzionali non si può, quindi sarà un oggetto che andrà sempre.

Me ne dica uno.

Beh, uno è il portacenere cubico, un altro è la lampada di maglia, quella alta così, si vende da trent'anni, perché risolve tanti problemi, per esempio il problema dell'immagazzinaggio e della spedizione, perché la lampada è alta circa un metro e ottanta e larga quaranta per quaranta, quindi se fosse fatta in un altro modo bisognerebbe usare un imballaggio molto grande, e quindi spazio di immagazzinaggio. Invece, quando è chiusa, quando è lasciata andare, caduta su di un piano, è alta due centimetri, quindi sta in una scatola di due centimetri larga così, e si può portare in mano. poi quando si vuole mettere in alto si tira su e si forma da sola, perché gli anelli sono fissati dentro delle asole che sono state fatte nella maglia per tenere quelle misure. Lo spazio è diviso in quindici centimetri, però alcuni sono saltati, altri invece sono dimezzati e quindi c'è un ritmo che volendo è anche leggibile; gli anelli sono grandi, altri piccoli, per cui viene fuori una forma, che poi ha una buona luce perché è maglia fatta apposta con un cotone impregnato che non prende troppa polvere, e ha una buona diffusione della luce. Mi rendo conto che per un pittore tradizionale è difficile passare da un'idea di messaggio, di colori e di forme, a un'idea di oggetto pratico, ma se si osserva bene quello che si deve fare, si trovano poi le regole giuste per creare l'oggetto nel modo migliore. Adesso le do un catalogo di questa mostra di Tokyo.

In questo mio modo di lavorare non c'è più nessun confine. Si ha la sensazione di poter riuscire a studiare qualche cosa che non si pensava neanche lontanamente. Sia nella natura esteriore sia nella natura interiore, come quando si fanno i giochi di parole... In fondo è una ginnastica mentale. Ci sono delle persone che non riescono a capire i giochi di parole perché pensano che ci sia solo un modo per dire. E quasi si seccano perché sentono che non capiscono.

Per questo il suo lavoro è così importante sul piano educativo, perché insegna il valore della flessibilità, che è anche una grande qualità etica.

Io mi occupo moltissimo dei bambini, e credo che sia la cosa più importante che finora ho fatto, questa di mettere a punto il metodo per far sì che il bambino scopra quello che deve sapere. C'è una regola cinese che dice: "Se ascolto dimentico, se vedo ricordo, se faccio capisco". Che è molto bella.