

Bruno Munari, Edizioni Laterza, 1993

TECNICA PER USARE LA TECNICA intervista a Bruno Munari di Marco Meneguzzo

Questa intervista è il frutto del montaggio di numerosi colloqui, avuti con Bruno Munari nel suo studio durante gli ultimi mesi del 1991 e il 1992, e registrati su nastro da chi scrive.

Per il tuo lavoro, si può parlare di natura geometrica, o di geometria naturale: il tuo interesse per la curva di Peano, ancor più le tue ricerche sulle modifiche e sulle varianti nelle costruzioni e nelle strutture di elementi naturali autorizzano a pensare a una geometria che si ritrova nelle cose, ma non è perfetta; essa è come affetta da una specie di consumazione data dall'adattamento all'ambiente.

L'astrazione e il pensiero astratto non esistono in natura: l'astrazione è una ricerca dall'essenzialità, per poter essere memorizzabile, codificabile. È vero, non troveremo mai, da nessuna parte, il cubo perfetto.

Ma se l'astrazione è l'essenzializzazione di concetti, di osservazioni, c'è il rischio di un eccesso di astrazione, di generalizzazione...

In ogni ricerca ci sono rischi. Il rischio che sono disposto a correre, che mi interessa, è cercare di capire come questa geometria naturale, che nasce da più forze che devono stare insieme ed equilibrarsi venga a trasformarsi a deformarsi, pur restando struttura geometrica: i fiocchi di neve sono tutti esagoni, ma nessuno è perfetto, perché il clima, la temperatura, gli accadimenti accidentali li modificano. Quel che mi spinge a far ricerca è “fino a che punto si trasforma?”. Come un esagono diventa un rettangolo, o come un esagono diventa un fiocco di neve.

Si tratta dunque di una ricerca del limite; ricerca che forse si può ricollegare empiricamente alla teoria dei frattali oggi molto conosciuta per la quale un elemento bidimensionale diventa superficie, quando cioè la variazione diventa trasformazione definitiva, ma sempre all'interno di una continuità, senza fratture.

Sì. Quando, alla Harvard University tenevo un corso di visual design nel 1967, tutto era centrato sull'individuazione del come e del perché certe forme diventano strutture e certe strutture oggetti. Per esempio, una cosa che credo di aver scoperto: secondo l'opinione corrente le forme primarie sono tre – il triangolo equilatero, il quadrato e il cerchio –: da queste tre nascono tutte le altre. Le strutture sono fatte dalle forme – siano esse quaderni, o pirite, o zucchine od oleandri... –, ma il disco non crea strutture, perché il massimo “pieno” di dischi su una superficie, ha i centri ai vertici di un triangolo. Ciò significa che stanno sia nelle strutture triangolari, sia in quelle quadrate, perché per la loro natura si inseriscono in queste. Così, l'esplorazione consiste nel sapere quanti sono i tipi, cosa se ne può fare, come si possono utilizzare queste osservazioni. Di qui vengono le cupole di Fuller, e tante altre cose.

È uno studio delle varianti di forme minimali, essenziali.

Di fronte a una struttura naturale, organica, credo si debba individuare la forma base. E poi, visto che l'oggetto spesso “nasconde” quasi la struttura geometrica che lo sostiene – perché si arrotonda, perché le condizioni ambientali hanno le loro esigenze... –, una volta individuata questa, si tratta di vedere quali altre forme possono scaturire da questa, sia che ne cerchino a due, a tre o anche a quattro dimensioni (se vogliamo, come spesso dobbiamo, considerare anche la dimensione temporale che è, appunto, la quarta dimensione).

Questo ci conferma nell'ipotesi di una ricerca frattale ante litteram: cercare nella natura qualcosa che non debba necessariamente obbedire alla geometrica divisione tra le varie dimensioni.

E dove c'è da cercare se non nella natura? Credo che anche il pensiero venga dalla natura.

Quindi per te il pensiero è una derivazione dall'essere nel mondo. Il pensiero delle forme geometriche primarie non solo non è a priori, ma è addirittura derivato dall'osservazione. È il massimo dell'empirismo.

Deriva dall'osservazione della realtà.

Si sta configurando una specie di contrasto tra ideale e reale o, senza scomodare categorie filosofiche, tra geometria e realtà. Per geometria naturalmente intendo un'astrazione concettuale, una sorta di generalizzazione di cui parlavamo prima. Mi pare però che le tue simpatie vadano non tanto a questo aspetto dell'attività umana, quanto alla scoperta di una realtà esterna all'uomo, ma che comunque si può comprendere.

La ricerca sulle forme basilari, quelle di cui abbiamo appena parlato, è una ricerca di tipo oggettivo. Il triangolo equilatero, tanto per citare un esempio, ha delle proprietà intrinseche, che si possono utilizzare ma non contaminare, né stravolgere. Tra l'altro, la sua esplorazione non è ancora finita, perché la topologia ha ancora moltissimo da dire. Io, per fare un altro esempio, ho lavorato sul triangolo equilatero anche quando ho ideato la *Flexy*. È un oggetto, un'opera, un multiplo tridimensionale formato da quattro triangoli equilateri costruiti e delimitati da un filo d'acciaio – e quindi molto flessibile, oltre che robusto –, che si muove e che si può combinare, curvare, addirittura trasformare, ma dove c'è una costante, una misura base che unifica anche le trasformazioni: i lati sono sempre di un metro. Ecco, io credo che questo possa essere un esempio, addirittura uno strumento per analizzare la realtà. Analisi di tutto ciò che si trasforma, che cambia sino a sembrare una cosa molto diversa dall'iniziale, e possedendo invece caratteristiche comuni.

Vorrei ora affrontare il problema del lavoro di gruppo, del cosiddetto lavoro alienato, molto diverso dal lavoro individuale e creativo come può essere il tuo. Il tuo modo di progettare e di lavorare è il contrario del lavoro parcellizzato, ma la società capitalista è spesso basata sulla divisione del lavoro.

Certo, capisco che il mio modo non è sempre realizzabile, anche se quando uno riesce a fare il lavoro che gli piace non necessita d'altro, è soddisfatto, non si stanca, produce meglio.

L'ideale sarebbe poter porre i giovani di fronte a tutte le possibilità, fornendo loro gli strumenti e le indicazioni per capire verso quale tipo di lavoro sono portati. Per mio figlio sono riuscito a fare così.

Tuttavia, come tu stesso hai detto, non sempre è possibile. Secondo te, invece, è possibile migliorare la qualità del lavoro parcellizzato, del lavoro dipendente?

In Giappone – che è il paese dove mi sono recato spesso, e che trovo molto affine al mio modo di pensare –, gli operai sono invitati a collaborare per migliorare la produzione: la loro capacità e vicinanza pratica ai problemi della produzione viene utilizzata per migliorare i costi, tempi, ecc. L'operaio, nel caso in cui il suggerimento venga adottato, riceve un premio, ma soprattutto si sente partecipe del lavoro collettivo.

Forse perché si tratta di un paese in cui le gerarchie sono ancora fortemente sentite e rispettate...

Chiunque si organizza per lavorare, come una squadra, sia una squadra di calcio o un'industria, deve rispettare certe gerarchie. E poi, in Giappone, se un'azienda va male, licenziano i dirigenti, non gli operai... Il problema di base è la qualità, la cosiddetta qualità globale, che deriva secondo me dal senso della collettività e, naturalmente, da un modo speciale di affrontare i problemi di progettazione e di produzione. Molti anni fa, quando appena si parlava di design, chiesi all'ingegner Colombo, progettista della Lambretta, perché queste fossero tutte dipinte di color grigio cemento, che è il colore più statico che si possa immaginare. Mi rispose semplicemente che era il meno caro. Vuol dire che allora non si rendevano conto della forza del colore, del problema che anche il colore è parte importante del progetto.

Probabilmente, nel 1947, c'era anche un problema di costi che è stato anteposto a qualsiasi altro.

È un criterio sbagliato di affrontare il problema. I giapponesi, ancora loro, ti fanno un pacchetto elegantissimo anche se compri cinque noci, perché hanno il rispetto degli altri. Ci sono cioè aspetti del progetto che non siamo abituati a considerare (chi pensa, ad esempio, all'acustica di un ristorante?), che il committente, e quindi spesso il progettista, considera marginali, convinto di poter vendere qualsiasi cosa sull'onda della moda.

In una frase, tu affermi che per risolvere il problema principale si abbandonano i secondari, compromettendo così anche la soluzione generale.

Il metodo progettuale – che ho cercato di illustrare in quel mio libro *Da cosa nasce cosa* – comprende una serie di operazioni, che devono considerare tutti gli aspetti di un problema, e non solo quello economico. Per un progetto, come per un luogo – un luogo di lavoro, ad esempio – bisogna affrontare tutti i problemi, perché vantaggi economici possono provocare svantaggi psicologici. Nel cosiddetto *open space*, c'è il problema della personalizzazione di uno spazio spersonalizzato – tutti coltivano piantine che muoiono per via dell'aria condizionata, o tappezzano le pareti divisorie di manifesti – che può creare alla lunga problemi psicologici e, di converso, economici, di produttività. E poi, naturalmente, c'è alla base la necessità, oggi irresolubile di chi viene strappato da una casa e messo in una scatola a lavorare. È una cosa che va risolta all'asilo! Ancora una volta bisogna risolvere i problemi alla base.

Hai mai progettato uno spazio con queste caratteristiche “epistemologiche”, che rispondesse cioè a tutti i quesiti e non soltanto a quello economico?

Non ho mai progettato uffici, e nemmeno ristoranti, ma una volta su richiesta di una fabbrica di mobili – la MIM di Bologna – ho disegnato un ambiente d'esposizione completamente diverso da quelli soliti, che tendono ad esaltare l'oggetto da vendere in sé, non contestualizzato. Era un ambiente assolutamente neutro, ma soprattutto si poteva modificare a seconda delle esigenze del cliente: questo diceva di avere una camera di cinque per tre? Con delle semplici pareti mobili si ricreava proprio quello spazio, quello del cliente, che così poteva valutare la presenza dei mobili nell'ambiente che lui aveva a disposizione. Spesso il mio modo di progettare – pensa anche all'*Abitacolo* della Robots – tende al coinvolgimento dell'utente.

All'inizio di questo progetto, di questo libro, pensavo di dedicare un intero capitolo ai progetti non realizzati, a tutte quelle idee, cioè, che erano magari scaturite su un foglio e poi lasciate lì a riposare, o a generare altre idee, altri progetti. Mi accorgo invece che nel tuo lavoro non c'è quasi traccia di progetti irrealizzati, ma che il tuo rapporto con la committenza è sempre proficuo, cioè produttivo. Si arriva sempre, o quasi, alla produzione finale.

Il segreto è che io parto sempre dalla tecnica, non dall'arte. Molti partono da un'idea, e poi la fanno realizzare a tutti i costi. Non è il mio metodo. Se parti dalla tecnica, sai fino a dove puoi arrivare: un'industria ha tecniche e tecnologie precise, così tu cerchi di fare con quei dati che hai a disposizione qualcosa di diverso – come è avvenuto per esempio con la fotocopiatrice, cui ho fatto produrre “pezzi unici” all'inizio degli anni Sessanta –: questa è l'essenza della creatività. Con quelle capacità tecniche, e con la tua curiosità, fai il progetto, e sai in anticipo se si può fare, se sorgeranno difficoltà, quanto tempo ci vorrà per produrlo, quanto costerà e soprattutto cosa ne verrà fuori.

Questo metodo progettuale presuppone però l'utilizzo dell'esistente. L'innovazione viene così ad essere un mutamento relativamente impercettibile di tecniche collaudate.

Qualche volta il mutamento è molto evidente. Spesso, ed è quello che cerco, si ottengono dalle tecniche soluzioni più semplici e migliori di quelle stesse presupposte dall'uso normale delle tecniche stesse. L'esempio dei tessuti stampati in questo senso mi pare chiaro: di solito si chiede un disegno a un progettista, e poi si passa alla stampa. Io invece ho ideato un sistema diretto sulle macchine stampanti per cui con tre passaggi si hanno cinque colori attuali, come forma, disegno, colore – e basta per questo studiare un po' la tendenza del gusto corrente – si può utilizzare lo stesso metodo per la grande produzione.

Non hai paura di essere accusato di taylorismo?

No, perché io non costringo nessuno. In tutte le industrie per cui ho lavorato, gli operai partecipavano alla costruzione del progetto: io chiedevo se si poteva realizzare una cosa, ed erano loro che se riuscivano a farla fare alla macchina realizzavano con me il momento creativo. L'ho fatto per i tessuti stampati, e l'ho fatto alla Robots, dove un capo operaio – è un'industria piccola – voleva entrare nel campo del design. Così, andavo da lui con una mezza idea del progetto e lasciavo a lui la parte tecnica, chiedevo suggerimenti, consigli. Ora disegna anche degli oggetti... Non andavo lì con disegni precisi, cercavo la collaborazione, volevo fare l'oggetto sul campo.

Sinora abbiamo parlato di modifiche, di trasformazioni più o meno rilevanti, più o meno evidenti di tecniche date. Ma quando ti accorgi che una tecnica va totalmente cambiata, quando si vede che si è arrivati ai limiti, quando necessita una frattura? Mi viene in mente, come esempio – visto che mi accorgo che il tuo modo di discorrere è particolarmente empirico, costellato di esempi che ti riguardano – quando, alla fine degli anni Cinquanta, la produzione di sedie d'alluminio, che sembrava il massimo della modernità, fu sconvolta dall'apparizione dei primi prototipi in plastica. L'importante è che tu non progetti la sedia di plastica come se fosse d'alluminio. Comunque il compito del designer è conoscere la tecnica; le nuove tecniche le inventano i tecnici.

In questo caso, quali sono le possibilità del designer? Quali, cioè, le capacità di incidere nella trasformazione, o anche solo nell'uso di certe produzioni (oltre, naturalmente, quella di progettare buoni oggetti)?

La Pirelli negli anni Cinquanta aveva inventato la gommapiuma. Quasi per caso un dirigente mi ha chiesto allora di esplorare nuove possibilità. Così, ne ho portati a casa dei pezzetti, per studiarne la qualità, per saggiarne le potenzialità: mi sono accorto che toccare la gommapiuma era come accarezzare un cucciolo – era un materiale leggero, morbido, caldo –, così ho disegnato quel gatto di gommapiuma – la scimmietta Zizi, per la quale ho vinto un Compasso d'oro nel '54, è venuta subito dopo –, che poteva assumere varie posizioni ed aveva tutte quelle caratteristiche. Dava una sensazione plurisensoriale al bambino, perché non era solo bello da vedere, ma anche da toccare. Ecco un valore in più che il progettista, attraverso la sua sensibilità, può trovare e aggiungere a un prodotto inizialmente non pensato per quello. Sono queste le possibilità del designer.

Virtualmente, allora, il tuo lavoro creativo ha a disposizione tutti i materiali e tutte le tecniche.

No, non sempre è vero. Ogni progetto ha i suoi materiali, così come certe esigenze produttive condizionano anche positivamente il progetto. Un esempio: la mia lampada di filanca. Ora, una lampada è un contenitore di luce e contemporaneamente una sorgente di luce, fa cioè da filtro e da diffusore, in modo da non offendere la vista e che dia una buona qualità di luce. Da queste necessità vengono quindi esclusi tutti i materiali la cui opacità superi una certa percentuale di offuscamento della luce, e tutta una serie di sottoproblemi – tra cui, importante per me e per il committente era la riduzione al minimo della dimensione della lampada smontata, per ragioni di facilità di trasporto, di immagazzinaggio, ecc. – di cui si deve tener conto per la definizione finale della funzione dell'oggetto.

Se ne dedurrebbe che il tuo lavoro è intimamente legato alla committenza: questo rapporto non potrebbe risultare troppo condizionante?

Per questa lampada mi hanno soltanto chiesto di fare una cosa nuova, che sono riuscito a fare valutando di riflesso le esigenze del venditore e del fabbricante.

Esigenze che hai ritenuto fondamentali...

...sì, perché ne facilita la vendita. Cioè, una volta risolta la funzione, e anche con un certo risultato estetico non “sovrapposto” – non, cioè, come le macchine da cucire di una volta, che erano decorate in oro e madreperla! –, la soluzione a queste esigenze è legittima, anzi auspicabile. È la forma stessa

che viene accettata come una cosa naturale dal pubblico, che la vede come una forma naturale, che, in questo caso, ricorda il bambù. Io non ho disegnato la forma, questa viene da sé, dalla sperimentazione del materiale. Certo, l'ho pensata, e poi ci sono le nasse dei pescatori, e ancora il bambù, che ti fanno capire le potenzialità di questa forma.

Questa idea della forma che in un certo senso si auto-costruisce, i discorsi sulla funzione e sulla forma, il concetto di forma bella perché buona, mi fanno pensare immediatamente al concetto di progetto moderno, inteso in senso storico: l'utopia della modernità, il razionale e, soprattutto, il razionalismo, la lotta all'ornamento...

... la lotta all'ornamento è difficile: questa lampada non è decorata, ma è essa stessa anche una risposta estetica...

... intendevo l'ornamento alla Adolf Loss, per cui "l'ornamento è delitto", frase e concetto che per molti anni è stata quasi il simbolo del moderno. In più, nel tuo modo di progettare, contempi la facilità di produzione, il lavoro a stretto contatto con la committenza industriale o altoartigianale, come una delle componenti fondamentali del progettare.

Tutte le componenti sono considerate, nel mio modo di progettare. Invece nel razionalismo si considerava solo la funzione. Si diceva che la forma è una conseguenza della funzione, ma non venivano considerate altre funzioni, oltre a quella principale, come ad esempio quella psicologica.

Vorrei sviluppare questo aspetto, se no rischiamo di collocarti storicamente nella prima metà del secolo! Come viene "salvata", considerata questa funzione psicologica? Sinora, infatti, abbiamo parlato quasi esclusivamente di risposte ad esigenze economiche.

Un oggetto di design, più qualità ha, cioè più risposte dà alle varie funzioni, e più ha successo.

Questa tua risposta pone a sua volta la domanda sulla definizione di "qualità". Di quale qualità andiamo parlando? Quale o quali funzioni dobbiamo considerare privilegiate? Dalla forma/funzione della modernità, circa quindici/venti anni fa siamo passati, con il cosiddetto Radical Design, a privilegiare la funzione simbolica sino all'eccesso: il contrario della tua lampada di maglia è il lampadario a gocce, carico di evocazioni, di memorie storiche e di simboli. Quali sono, allora, gli aspetti simbolici o psicologici all'interno del tuo metodo?

Tutto è sempre simbolo, anche il simbolo dell'economicità di progetto che considera la globalità degli aspetti della progettazione.

Potremmo allora parlare di una simbologia della semplicità, dell'essenzialità?

Sì. Sai che anni fa volevo attribuire il premio del Compasso d'oro a ignoti, a una serie di prodotti anonimi ma che si continuano a vendere. Chi ha inventato la sedia a sdraio? O come? E perché? Oppure il treppiede dell'orchestrante? Sono oggetti perfetti, giusti, essenziali. Se li vuoi fare di moda, ci fai una decorazione sopra ed ecco la moda. Ma l'essenzialità è dell'oggetto nel suo insieme: la tela della sedia a sdraio può essere bianca, o nera, o dipinta da Alessandro Mendini, ma non cambia la sedia: è solo più vendibile in quel periodo. Io ho disegnato prodotti che si vendono da quarant'anni – come il portacenere cubico –, o da venti – la lampada di cui parlavamo prima –, perché ho raggiunto questa essenzialità per cui l'oggetto è "giusto". L'essenzialità è dunque una qualità che comprende la globalità di tutti i sottoproblemi e delle loro soluzioni. Ogni problema progettuale ha infatti i suoi sottoproblemi – tecnologia, materiale, imballaggio, presentazione, immagazzinaggio, costo, praticità, ecc. –: se tu li hai considerati tutti, e a tutti hai dato una risposta, allora hai un oggetto che è la sintesi di tutti questi valori che danno all'oggetto; se, al contrario, ne tralasci qualcuno – volutamente o no, come certi designer che rifiutano di considerare primaria la funzione – cadono.

Tuttavia, in certi momenti storici – e la fine degli anni Sessanta e gli anni Ottanta sono un esempio – assistiamo a un voluto eccesso di evocatività, di simbolo, di citazione, quasi fosse una necessità, o

se vuoi, un cambiamento globale del gusto.

È vero, è un fenomeno che credo risponda agli stessi meccanismi della moda. Lo stilista che progetta per il consumo rapido inserisce il fattore moda nel suo progetto: sollecita il gusto attuale in previsione della sostituzione ciclica, dell'obsolescenza. È un normale calcolo di mercato, che tiene vivo il commercio. Ma se tu pensi a un oggetto che non risponda a questi criteri programmati di obsolescenza, accade che a un certo punto si possa arrivare a una saturazione visiva: queste ventate citazioniste arrivano quando c'è stato un eccesso di rigore nel design o, peggio, nell'architettura, quando le case sono uguali dappertutto, in Groenlandia, a Singapore, qui... Allora arriva l'esigenza della differenziazione.

Ma, pensando al tuo lavoro, ai tuoi prodotti – il posacenere cubico, o la lampada di maglia, tanto per citare quelli di cui abbiamo parlato diffusamente –, qualcuno potrebbe avanzare la stessa accusa di progetto vagamente razionalista, improntato ad un'utopia internazionalista, addirittura extrastorico, visto che l'oggetto “giusto”, per te, è quello che non si può migliorare, che è perfetto e quindi molto duraturo, per non dire eterno. Non pensi qualche volta al pericolo della monotonia?

La casa giapponese tradizionale è fatta con gli stessi elementi monotoni da più di mille anni (si fa ancora, nelle zone rurali, perché è molto economica). Questi elementi sono i *tatami*, delle stuoie il cui modulo quadrato è di 95 cm di lato. Sono uguali per tutti: il palazzo imperiale di Kyoto e le case dei contadini erano costruite sullo stesso modulo. Diversificare è un problema individualista, che non considera il senso della collettività.

Però diversificare è essenziale.

Può essere un bisogno, ma si può anche insegnare che ognuno può avere un proprio pensiero, ma non può imporlo.

Tuttavia in casa propria, per quanto l'architettura possa essere un'arte terroristica, come dice Hans Enzensberger, si dovrebbe poter esprimere il proprio pensiero.

Ci sono modi raffinatissimi di esprimere il proprio pensiero, anche non vistosi: tornando al *tatami*, come esempio, che è un modulo di due quadrati, va ricordato che due quadrati possono essere combinati in mille maniere diverse. Un'altra regola che ho appreso dall'Oriente, e che mi pare valida, recita: “azione senza imposizione di sé”. Così, applicandola alla tua casa, devi ricordare che è la tua, ma che può accogliere anche altra gente, e se tu ricevi questa gente in una casa troppo piena di te – penso al Vittoriale di D'Annunzio, per citare un esempio lampante –, l'ospite è sommerso da una valanga personalista, che si impone e ti schiaccia (l'Occidente è pieno di questi esempi, nei palazzi, nelle chiese, ecc.). Nella casa di tipo giapponese, invece, ci sei tu personalmente, ma in moduli assolutamente neutri, come neutri sono i colori: così, se qualcuno una mattina entra nella stanza con una sciarpa verde, tutto l'ambiente in quel momento diventa verde; un altro giorno potrebbe essere rosso.

Parli sempre con grande entusiasmo del Giappone e della sua civiltà. Ma come è nato e quando, questo amore per l'Oriente e per quel tipo di Oriente?

Credo si debba risalire alla natura che circondava il paesino in cui abitavo da bambino: c'era un grande fiume – l'Adige –, le canne sulla riva, che sono un po' come i bambù, e giocavo sempre con questi elementi, coi legni, con le erbe, coi sassi. Poi ho trovato che in Giappone è molto diffuso questo rapporto con la natura.

Ma come ti sei accorto di questa comunanza di sentimento della natura?

Da libri e da pubblicazioni. Scoprivo che c'era identità di interessi tra quello che pensavo, già da prima della guerra, e quello che spesso trovavo già fatto là, da una cultura artigianale millenaria. Naturalmente, prima della guerra si poteva trovare qualcosa, ma sporadicamente: quel poco però mi ha stimolato a cercare di più, a interessarmi, a volere libri e riviste, finché – mi pare fosse il 1955 – non ci sono andato per la prima volta, in occasione di una mia mostra in un grande magazzino. Lì

mi sono accorto dell'attenzione con cui il pubblico guardava gli oggetti, del fatto, che non volesse immediatamente riferire quel che vedeva a uno stereotipo visivo che possedeva già. Da allora ci sono state sei volte.

Torniamo però al problema, già accennato, della forte gerarchizzazione di quella società.

C'è un'autorità riconosciuta a tutti i livelli, che non deve essere continuamente ribadita. Imporre il pensiero o la personalità esteriorizzando i segni dell'autorità non è considerato in questi ambienti, per cui si diversifica al minimo quel tanto che basta per non disturbare l'ospite. È perché penso che questo sia un modo giusto di affrontare i problemi, che ho dato quel Compasso d'oro a ignoti: in quei modi, in quegli oggetti non ci sono problemi di moda.

Tuttavia, credo che anche in oggetti o in forme che sembrano dettati da leggi ferree della fisica o della meccanica, le soluzioni formali possibili siano molto varie, dettate anche da problemi culturali eccetto forse che negli oggetti di base, dalle funzioni semplici.

Be', forse anche per le forbici, si potrebbe escogitare un altro modo di tagliare. Voglio dire che gli elementi di novità e di diversificazione ci possono essere e ci sono. Questi elementi però, secondo me, devono scaturire dall'interno del progetto, e non dal sostegno della pubblicità, che spesso si traveste da cultura. Una novità deve essere immediatamente riconoscibile come giusta, intrinseca. E questa affermazione non nega assolutamente non solo la possibilità della differenziazione, ma nemmeno quella della decorazione, a cui attribuisco molta importanza. Solo che la decorazione può anche essere nella materia con cui è fatto un oggetto, o nella *texture* di un vestito o di una parete. Poi, naturalmente, ci vuole la tua sensibilità e la sensibilità di chi guarda.

Così, sei convinto che esista ancora la possibilità di un progetto globale e universale; pensi cioè che il tendere verso questo tipo di valore non sia un'utopia?

Sì, perché penso che ci siano dei progetti di base su cui innestare tutte le varianti – chiamale decorazioni, se vuoi – possibili: ci sono oggetti e pensieri di base su cui si può costruire. Un libro è fatto di tante pagine, legate solo da una parte: puoi fare tutte le varianti che vuoi, ma la base è quella (a parte i rotoli dell'antichità che sono scomodissimi...). A proposito, e per inciso, ora sto pensando di fare un libro intitolato *Un libro*, in cui cerco di spiegare che cos'è un libro, e perché è fatto così, e perché le parole sono una linea nel tempo, per cui il libro è una riga continua: un libro di sedici sedicesimi è una linea di parole lunghe all'incirca un chilometro, solo che non la puoi mettere su un muretto per leggerla.

Anche nel campo più generale della progettazione, ci sono soluzioni globali che risolvono il problema e con questo tutti i sottoproblemi che ci sono nel problema principale. Tant'è vero che spesso io lascio la decorazione al fruitore: l'*Abitacolo* è neutro, volutamente grigio, così se uno vuole rosso, mette una bella coperta rossa ed eccolo rosso... quando poi si stufa, cambia... Il colore neutro, l'essenzialità sono costanti su cui puoi innestare le varianti che vuoi, ma se non ci sono queste costanti, non ci sono nemmeno le varianti.

Dell'Oriente basato sulle costanti abbiamo parlato; ma esistono delle costanti nella progettazione occidentale?

Le costanti dell'Occidente credo che siano delle misure. Esiste un libro famoso – il *Neufert*, edito da Bauwelt Verlag di Berlino, che tutti gli architetti posseggono – che indica tutte le misure di base: è perfino esagerato, visto che ci sono anche le misure delle torte, ma è fondamentale per la progettazione. Certo, tu puoi fare una sedia la cui seduta sia a 30 cm da terra, mentre la misura standard è di 45, ma sarà inevitabilmente scomoda.

Vorrei tornare al problema della saturazione delle forme, e suggerire una considerazione storica. Può darsi che la saturazione espressa a tutti i livelli nei confronti delle forme del moderno, derivi anche dal fatto che questa idea – che spesso si è identificata col razionalismo nella progettazione, sia architettonica che oggettiva –, sia stata realizzata a metà, solo cioè in quella porzione che

poteva coincidere con una logica del profitto o dell'economicità di costruzione. L'esempio di Le Corbusier è chiaro: il rapporto cultura/natura, esemplificato dalla razionalità dell'intervento architettonico immerso nella diversità della natura, si è risolto quasi sempre in una speculazione edilizia che non ha tenuto conto del secondo termine, ma soltanto dei suggerimenti atti a guadagnare spazio abitativo. Così, se la logica di questa società è subordinata al profitto, tanto vale usare una progettazione per così dire "omeopatica", che evidenzia questi fattori di consumo, di ipertrofia simbolica, citazionista, psicologica, dimostrando così di essere paradossalmente realisti, di contro a un'utopia progettuale che sembra aver fatto il suo tempo. Tu, invece, sei convinto di una possibile rigorosa soluzione dei problemi posti dal progetto, in chiave razionale e non razionalista!: ti sei sentito emarginato, o attaccato concettualmente da queste posizioni?

Vuoi dire dalle idee *post-modern*? Semplicemente le considero delle varianti che avranno il loro tempo, e faranno il loro tempo. Io mi interesso degli oggetti senza tempo.

Consideri cioè queste idee delle varianti del moderno?

In un certo senso sì, delle varianti talora inevitabili, ma molto simili alla moda. Quando c'è la moda del giallo, tutti si vestono di giallo, finché non giungi alla saturazione e allora non lo puoi più vedere, e cerchi il suo complementare. È fisiologico. Se fissi il rosso, poi chiudi gli occhi, vedi il verde. Perché le case dei contadini sono tutte rosa o rosse? Perché sono saturi di verde. È un fatto fisiologico: dopo un eccesso di tecnigrafo, di riga e di squadra, vuoi una bella curva. È innata nell'individuo la presenza degli opposti, ed è inevitabile: in Oriente gli opposti si chiamano Yin e Yang – e non ne può esistere l'uno senza l'altro –, in Occidente le più antiche filosofie parlano di guerra degli opposti. Se consideri soltanto una parte, che nel nostro caso, del progetto o dell'architettura, potremmo chiamare geometrico/dinamico, poi ti manca il resto. La decorazione allora – e questo fenomeno recente è molto legato a questo valore – nasce dal rifiuto della decorazione, e in questo caso è inevitabile. La soluzione – ed è ciò che cerco in ogni progetto – è prevedere la possibilità della decorazione, in modo che non se ne senta la mancanza.

Quindi la colpa – se così si può chiamare – di certi evidenti eccessi decorativi, potrebbe essere di un'idea di progetto, anche di progetto del mondo, oltre che di oggetti, che non ha previsto la possibilità delle varianti. O non è forse che si è arrivati a un'essenzialità tale che rasenta l'imposizione della norma e che quindi doveva essere superata, o per motivi economici – per vendere –, o davvero per problemi di saturazione?

La Coca-Cola non è stata cambiata, eppure vende, così i tessuti scozzesi, certi prodotti industriali. I conservatori comprenderanno questi, i rivoluzionari invece si comprenderanno una bella tela di juta e si faranno un bell'impermeabile assorbente! A parte gli scherzi, bisogna anche valutare quando un sistema del gusto è una variante di un più ampio sistema, e quando invece è una vera e propria sostituzione: se io faccio – come ho fatto – dei *Negativi-positivi* in cui il contrasto è dato da due materie differenti, questa è una variante dei più noti *Negativi-positivi* in cui il contrasto è dato dal colore, ma se al posto di questi faccio un segno gestuale, be', questa è una vera sostituzione.

Vorrei ora arrivare al tuo interesse nei confronti dell'apprendimento dei bambini, alla tua specialissima didattica: innanzi tutto, ti piace la definizione di didattica? O non contiene già nell'etimo un qualcosa di imposto?

Ogni termine può funzionare. Se ci soffermiamo troppo sui termini, avremo molte difficoltà nella vita: se pensi ai *profiterol*, potrebbero essere un lubrificante! Certo, nel termine didattica c'è qualcosa di impositivo, e forse sarebbe meglio usare la parola educazione, che comunque ha, anch'essa, quasi lo stesso significato etimologico.

Mi pare che, guardando allo sviluppo dei tuoi interessi progettuali, l'interesse per il campo educativo venga immediatamente a ridosso, cronologicamente e concettualmente, dei tuoi progetti di libri per bambini: qual'è stato allora lo stimolo, il passaggio mentale tra il progetto del libro e questa più vasta sperimentazione didattica?

È derivato dalla voglia di farsi comprendere bene. Per farsi capire bene, bisogna subito mettersi in contatto con gli stereotipi di chi ti ascolta, altrimenti non capisce. Se non si stabilisce questo contatto, il ricevente non sa cosa pensare delle tue affermazioni, perché non sa riferirle a qualcosa che già conosce. Naturalmente esistono stereotipi dannosi e stereotipi necessari: quelli dannosi sono quelli che ti impediscono di capire perché ti impongono una sola soluzione, quelli necessari – che forse si possono chiamare convenzioni – sono quelli che un intero popolo, un'intera cultura dichiara basilari. Probabilmente anche l'alfabeto potrebbe essere considerato uno stereotipo, ma non certo dannoso.

Quindi tu ritieni che la comunicazione non stereotipata sia quella coi bambini, pensi che la loro mente sia quasi come un terreno vergine?

Non proprio. Svilupperemo più avanti questo argomento. Adesso vorrei solo ricordare che tengo presente gli stereotipi quando parlo con gli adulti, anche, o quando scrivo testi che devono comunicare non banalmente: sembra paradossale, ma devi partire dallo stereotipo, far ragionare sulla nascita di questo, per arrivare a nuovi concetti.

Mi pare che questo sia perfettamente coerente con tutto il tuo metodo progettuale: basta pensare, come esempio, al tuo uso della fotocopiatrice come macchina produttrice di immagini uniche, per capire che parti dal dato normale, conosciuto e riconosciuto – in questo caso l'uso della macchina come riproduttore –, per giungere a qualcosa di completamente diverso.

Certo, anche se quella è più sperimentazione che comunicazione. O, se vuoi, è una comunicazione a me stesso: mi domando cosa può fare di più una macchina, una tecnica, oltre a quello per cui è stata fatta.

Consideri allora una sorta di sperimentazione anche quella sui bambini?

Certo, lo è. Io devo prima conoscere quello che può pensare un bambino di una certa età, e per questo mi riferisco ai testi e ai dati di Piaget, che ritengo essere lo studioso più acuto dell'infanzia. Se io voglio aiutare a costruire un individuo libero e creativo, oltre a capire il suo modo di pensare, devo poi anche aiutarlo a liberarsi dei preconcetti e degli stereotipi dannosi.

Proprio in questo vedo delle forti analogie col tuo metodo progettuale, che parte dall'informazione, dalla tecnica per arrivare alla liberazione: tuttavia non pensi che questo sia anche una specie di forzatura nei confronti di quegli stereotipi che pure aiutano a codificare la realtà? E poi, da dove vengono questi stereotipi dannosi, questi preconcetti?

Vengono dalla comunità e dalla famiglia, e si ritrovano scoperti e sedimentati per esempio nei proverbi, nei modi di dire: conoscevo un anarchico che ripeteva sempre “sarò sempre ateo, grazie a Dio!”. Ecco, usava lo stereotipo senza capire.

E questi preconcetti esistono già, ben forti, in età prescolare?

Sì, sono tutti quei preconcetti che i genitori comunicano al bambino: devi fare questo, non devi fare quello...

Tuttavia non dobbiamo neppure identificare lo stereotipo con la regola: la regola è utile, come si diceva, alla codificazione della realtà, del mondo, e soprattutto per un bambino sono necessarie regole precise.

Certo: i bambini amano le regole. Senza regole non si può giocare. Un giorno parlavo con un pedagogo che mi chiedeva come facevo a spiegare a un bambino che cos'è una regola. Io procedevo sempre per esempi. Lì c'era un bambino, a cui ho chiesto se conosceva quel gioco che si fa coi gessetti, dove si disegna per terra una specie di portone con dei numeri. È il gioco del “mondo” e il bambino lo conosceva bene: così gli chiedevo come si giocava e cosa succedeva se si tirava il sasso tra due caselle. La risposta era che quello non si poteva fare, ed era uno sbaglio. Ecco la regola del gioco. Entro così in contatto col pensiero stereotipato, e ne tento uno sviluppo. È un

modo di far ragionare sullo stereotipo, perché non si deve strappare il bambino lo stereotipo, che lui vede come regola, altrimenti resta un vuoto. Lo stereotipo deve essere moltiplicato, sostituito attraverso l'ampliamento: se esiste una regola del due, esisterà anche una regola del tre, ... e una regola del tre e ventuno?... Tutto, per il bambino, deriva dal gioco, e il gioco è il modo più facile di memorizzazione, perché il gioco richiede la partecipazione globale plurisensoriale dell'individuo.

Non temi di sostituire stereotipo a stereotipo?

No, perché ogni bambino ha poi una sua propria personalità e può scegliere la vita che più gli piace. L'importante è che tu lo ponga di fronte a varie possibilità per ottenere un certo risultato: la sua personalità sceglierà quella che più gli aggrada, così, lentamente, attraverso le varianti e le possibilità, si forma l'individuo.

Quindi, il tuo metodo educativo esalta le capacità individuali: non pensi – e qui so di fare l'avvocato del diavolo –, che questo possa andare a detrimento della società?

No, perché la capacità è la somma delle migliori capacità individuali.

Così si sposta il problema sulla definizione di “migliore”...

Il migliore è quando ti rendi conto che utilizzando un metodo, un'attività al posto di un'altra, hai maggiori possibilità di conoscere, di capire, di fare.

Pensi che anche un bambino possa riconoscere l'autorità in questo modo? Hai già, cioè, un concetto così articolato di autorità?

Questa è appunto l'autorità riconosciuta, mentre l'autorità imposta è quella dei capi con molti segni di riconoscimento, con molti nastri sulla giacca: l'autorità riconosciuta è quella, ad esempio, della Levi Montalcini, che le deriva dal sapere e non da segni esteriori di riconoscimento. L'operaio riconosce l'autorità del suo capo operaio, solo se questo ne sa più di lui, se invece accade il contrario, quell'autorità è fittizia.

Torniamo alla sorgente di questo tuo interesse per il bambino. Quando hai cominciato a pensare a questo progetto?

Quando è nato mio figlio nel 1940. così, dal '43/45 ho cercato di capire la sua natura, senza imporre quel che io credevo dovesse fare. È per questo che ora è contento e ha successo. È a questa sperimentazione in famiglia che devo anche i progetti e le idee dei libri per bambini. C'era tutta una zona inesplorata, nella quale ci sarebbe stato bene un libro, un libro anche per bambini che ancora non sanno leggere – come i *Prelibri* che poi ho fatto –: vedevo i tipici libri per l'infanzia, tutto testo, con poche illustrazioni “al tratto”, perché costava meno... e poi gli editori, che sono industriali come gli altri, sanno che i libri per bambini sono comprati dai genitori e che i genitori comprano i libri per i propri figli pensando a quando loro erano bambini, così c'era sempre lo stesso libro in ballo! Invece, con tutte le possibilità che offre l'industria tipografica – pieghe, carte, tagli, fori, fustelle... – c'erano tanti altri modi per comunicare. Ecco, il libro è fatto anche di comunicazione visiva, di comunicazione attraverso i sensi, oltre che con la parola e con la vista. Un altro accorgimento che ho ritengo fondamentale in questo settore, è che nei libri per bambini non ci deve essere il protagonista, perché il protagonista “plagia” il bambino. Nei miei libri il protagonista è il bambino stesso che guarda, che entra nella nebbia, che guarda la giraffa attraverso il buco nella pagina – nel libro *Chi è? Apri la porta* –, che apre la porta: dentro il libro ci sono molti personaggi e molte storie semplici, ma curiose, però nessun protagonista. È il bambino che si deve sentire protagonista.

Per quale motivo hai scelto la forma libro per questa comunicazione col bambino?

La forma è un supporto. Il libro è un supporto, la cui forma è la più manipolabile, la più comoda.

Tuttavia, hai operato un radicale passaggio tra oggetto-libro e sperimentazione globale per l'infanzia. Quando e come è avvenuto?

Il libro ha le sue possibilità, che sono molte, ma non infinite. C'erano altre possibilità che andavo sperimentando, che mi venivano in mente nel corso degli anni. I primi laboratori per bambini, un po' casalinghi, credo siano del 1975, poi, due anni dopo, c'è stato l'interesse di Franco Russoli, allora Sovrintendente a Brera, che mi ha chiamato a fare una sperimentazione per bambini alla pinacoteca. Si trattava di far capire ai bambini le tecniche e i modi di comunicare con le immagini, di cui i quadri di Brera erano gli esempi. Quindi si trattava di costruire immagini comunicanti attraverso le tecniche delle arti visive. Per ogni argomento abbiamo costituito un gruppo di lavoro; per ogni gruppo di ricerca ho voluto ci fosse un pedagogista e uno psicologo, oltre naturalmente ad altri operatori, tra cui io. Così, alla fine, abbiamo progettato un programma aperto, che veniva e viene costantemente rinnovato, e che segue tutti i casi particolari e interessanti man mano che si presentano.

Ormai sono passati quindici anni da quella prima esperienza sul campo. Cosa è cambiato nel metodo, e cosa è cambiato nel bambino?

In quel laboratorio abbiamo commesso degli errori, che abbiamo poi esaminato collettivamente. Ad esempio, le “gabbie”, cioè le strutture geometriche entro cui l'artista ha costruito e racchiuso le figure dell'opera, del quadro, sono risultate troppo difficili per la comprensione dei bambini che frequentano la scuola elementare, mentre funzionavano bene per gli alunni delle medie. Ecco, gli errori tipici sono di questo tipo: il programma è “troppo in su” o “troppo in giù”: le sensazioni tattili vanno sviluppate per le scuole materne, mentre risultano un po' noiose per le altre. Ma si tratta comunque di correzioni minime, e più che altro riguardanti il comportamento degli operatori.

Come agisce l'operatore? Esiste una procedura, un metodo standard per trattare coi bambini?

Essenzialmente, non bisogna porre il bambino di fronte all'argomento scelto, come se questi fosse un adulto. Non esiste quindi una descrizione astratta, ma tutto va sperimentato. Uno degli esempi più lampanti è quello sul “segno”. Ognuno ha di fronte a sé un foglio, e moltissimi strumenti traccianti – penne a sfera, matite, pennarelli, carboncini, ecc. –: con questi strumenti il bambino, tracciando sul foglio solo segni, e non disegni, impara le diverse possibilità che questi strumenti gli forniscono. Poi tutti insieme, con la presenza dell'operatore che si limita a fare qualche domanda, si guarda cosa suggerisce il segno. Segni tremolanti, decisi, spezzati, ecc. Cosa suggerisce il segno della biro? È pesante o leggero, è sottile, uniforme, rigido? Cosa c'è di simile nella realtà? Che tipo di strumento dovrò usare per disegnare la rete di un pollaio? A questo punto il bambino ha già le risposte, e ci è arrivato da solo, o quasi.

Qual'è la fascia d'età che ti interessa maggiormente?

Mi interesso di bambini fino alla scuola media, ma poi naturalmente faccio anche laboratori per adulti, e per la formazione di operatori per bambini. In ogni fascia, mi baso sui dati che ha riscontrato Piaget sulla possibilità di conoscenza dei bambini, naturalmente tenendo conto che si tratta di dati abbastanza elastici e tutt'altro che rigidi: è inutile infatti dire certe cose a bambini di una certa età, se non hanno ancora memorizzato i dati per poter capire ciò che tu stai dicendo.

Non hai mai pensato di contestare questi dati? O, meglio, dai tuoi laboratori hai ricavato dati diversi da quelli di partenza?

Dalla mia esperienza ti posso dire che i dati sono sostanzialmente giusti. Uno degli esempi più curiosi è quello del senso della conservazione della quantità, che il bambino non possiede almeno sino ai quattro/cinque anni, mentre già quando frequenta le scuole elementari assimila. Se tu prendi un po' d'argilla e ne fai una pallina, mescolandola con acqua, e se fai un'altra pallina con la stessa quantità d'argilla, e le mostri a un bambino di quell'età prescolare, questo riconosce che c'è la stessa quantità d'argilla nell'una e nell'altra. Ma se poi prendi proprio una di queste palline e, sfregandola tra le mani, ne fai un lucignolo allungato – che sembra più grande della pallina –, il bambino ti dirà, pur avendoti visto fare tutte le operazioni, che in questa seconda forma c'è più argilla che nella pallina. Egli, cioè, considera una sola delle misure che costituiscono l'oggetto, e di solito la più

evidente. Ecco, è con questi problemi percettivi e concettuali che ci misuriamo nei nostri laboratori.

Tu hai allestito laboratori per bambini praticamente in tutti i Paesi del mondo: dopo il successo a Brera, sei stato a Parigi, negli Stati Uniti, in Canada e, naturalmente, in Giappone. Hai notato delle rilevanti differenze di comportamento tra i bambini dei vari paesi, e, se l'hai fatto, a cosa attribuisce queste differenze?

Ci sono grandi differenze tra Oriente e Occidente. In Giappone i bambini sono molto educati, molto osservatori e non possessivi, mentre in Italia il bambino è generalmente superficiale, distratto, possessivo e violento, e così i bambini in Francia, mentre negli Stati Uniti sono ancor più attenti all'idea di possesso, addirittura di denaro. Tutto deriva dal fatto che, ancora secondo Piaget, tutto quello che un bambino impara sino ai cinque anni, non gli uscirà mai più dalla testa. Allora avviene che in certi paesi – come il Giappone, appunto – nelle scuole materne si insegna come prima cosa un comportamento, cioè il modo di stare con gli altri, dove ognuno deve esprimere il proprio pensiero senza imporlo.

Non potrebbe essere considerato anche questo insegnamento una specie di imposizione sul bambino? In altre parole, qual'è il comportamento naturale del bambino, quel comportamento che non gli viene insegnato, ma che possiede istintivamente?

Il comportamento naturale non c'è. Ce ne sono piuttosto vari, a seconda dell'ambiente in cui il bambino si forma, e a seconda della memoria genetica che possiede.

Se parli di memoria genetica, vien da chiedersi – e da chiederti – se esista una differenza ormai biologica tra Oriente e Occidente, se cioè l'ambiente abbia influito a tal punto sulla formazione dell'individuo, da entrare nella sua memoria biologica.

Forse è così, ma lo vedremo tra qualche generazione. Certo è che i bambini giapponesi sono educati così da sempre, perché probabilmente hanno sentito questi problemi prima, e hanno sviluppato il senso della collettività, che è fortissimo. Ti faccio l'ennesimo esempio. Se in Occidente, tra una casa e l'altra resta uno spazio ristretto, non occupato da nulla, sei sicuro che in poco tempo diventerà l'immondezzaio del quartiere; in Giappone invece, lo stesso spazio diventerebbe un giardinetto: questo perché in Occidente quello spazio “è di nessuno”, mentre in Oriente, e soprattutto in Giappone, “è di tutti”. Questo è il senso della collettività, che è la cosa più importante per l'uomo: l'individuo, infatti, finisce, muore, la collettività no.

Quindi tu pensi che queste differenze di comportamento si manifestino sin dall'età prescolare, e che siano l'indice evidente di una differenza culturale abissale, e tutta a favore di una concezione orientale, e giapponese in particolare, del comportamento sociale. Tuttavia mi pare che oggi il modello giapponese di espansione ricalchi un po' quello occidentale, e soprattutto quello americano.

Ci sono però moltissime differenze. Innanzitutto, il modello americano, considerandosi padrone del mondo, impone la propria lingua, il proprio mercato, le proprie merci, con un fare da conquistatore. Pochissimi americani conoscono il giapponese, ma molti giapponesi, viceversa, comprendono l'angloamericano: così, in Giappone si conosce la cultura anglosassone, e puoi imparare il meglio di quella cultura, che è uno dei metodi vincenti del Giappone. Il contrario però non avviene, così lo scambio culturale è unilaterale, a tutto vantaggio di chi vuole apprendere, imparare dagli altri. In più, se imponi la civiltà del fatturato – che è quella nordamericana –, tutto è subordinato al profitto, ed “è solo questione di prezzo”, puoi anche uccidere... Invece lo spirito orientale è diverso: il principio è quello del vuoto, mentre per l'Occidente è il pieno. Tutta la loro cultura è impostata su questo, anche l'idea stessa di cultura: se infatti tu usi la tua cultura come deposito di informazioni e non come filtro attraverso cui vedere il mondo, allora sarai in grado di capire di più, perché hai creato dentro di te il vuoto per ricevere. Quel che ricevi, poi, lo potrai inserire, a seconda della tua scelta non preconcepita, nel deposito di informazioni che è la tua cultura. È per questa differenza di concezione che molti occidentali non capiscono la musica orientale: non rispondendo a canoni

conosciuti, “non può” essere musica, e così viene rifiutata...

...John Cage, però...

...certo non è un orientale, ma, come diceva lui stesso, è molto Zen...

Quel che intendevo dire, con l'esempio di Cage, è che forse l'idea di mutamento è quella che ha permesso all'Occidente di imporsi sul mondo, almeno sino ad ora. Del resto, non soltanto la filosofia contemporanea fa del divenire la base dell'essere, ma l'arte occidentale già da molti secoli ha fatto del mutamento, della variante, della novità espressiva e linguistica, uno dei fattori del proprio riconosciuto successo.

C'è un principio cinese che dice che l'unica costante della realtà è la mutazione, quindi solo se sei in continua mutazione sei nella realtà. È un po' la stessa cosa che hai detto tu.

Torniamo allo sviluppo del bambino e alla sua educazione. Sembra quasi che a guardare i tuoi dati empirici, si riconosca un ineluttabile declino dell'Occidente, visto che l'educazione delle generazioni future in questa parte del mondo, rispecchia i peggiori atteggiamenti e comportamenti della società del profitto. Non c'è proprio alcun vantaggio in un'educazione – se così la vogliamo chiamare –, possessiva o aggressiva?

Il bambino quando nasce deve accettare le regole del suo ambiente. Non ha le capacità critiche per discernere, e nemmeno la conoscenza che ci possono essere altre realtà al di fuori da quella minima in cui vive. La realtà è solo quella per lui, e non ce ne sono altre. Così, un bambino che cresca tra gente litigiosa e ladra, avrà grandi probabilità di essere litigioso e ladro. Se invece cresce in una casa dove non si litiga, dove puoi fare quello che vuoi, se vuoi essere violento va in palestra e fai cose violentissime e ti sfoghi... Se poi, come già abbiamo detto in un'altra parte, la tua casa è in grado di accogliere ospiti, e questi si sentono a loro agio perché nessuno impone loro la personalità del padrone di casa (che non la impone neppure ai figli), si svilupperà al massimo grado il senso della collettività, che ti conduce a un comportamento produttivo, senza forzare e senza imporre. L'esempio più lampante di questo metodo è il successo dell'auto giapponese, che non si è imposta né per questioni di supremazia militare culturale, né per il convincimento della pubblicità, ma solo perché è un prodotto oggettivamente migliore degli altri, dove il rapporto tecnologia/prezzo parla da solo, e riesce a convincere l'acquirente più sciovinista solo in virtù del proprio contenuto. Si arriva cioè a un punto dello sviluppo storico, in cui si deve riconoscere che un metodo, che un atteggiamento è migliore di un altro. È lo stesso di quando parlavamo di autorità riconosciuta e di autorità imposta.

Questa tua convinzione sembra stringere in un angolo le mie argomentazioni a favore del vecchio continente. Forse per questo, chiamo a soccorrermi un sofisma, che però derivò dalle tue affermazioni. Se infatti, come affermi, le culture dei popoli sono addirittura entrate nelle memorie biologiche degli individui, allora come può risultare utile e produttiva l'attività dei tuoi laboratori per bambini? Come, cioè, combattere contro fattori tanto potenti quanto la memoria radicata nelle cellule?

Mi devo riportare alle mie convinzioni di base. Io credo infatti che alla base della natura umana ci sia il desiderio di vivere meglio, di capire di più, di essere creativi. Così, mi rivolgo più ai bambini che agli adulti, cosciente come sono che non si può cambiare la mentalità degli adulti. Invece, se ti rivolgi ai bambini, che sono il futuro già nel presente, e li spingi, li educi, li porti alla creatività, può darsi che tra mille anni la vita sia diversa.

Il tuo è dunque un progetto a lungo termine...

A lunghissimo termine. Tuttavia, se non cominciamo, non facciamo altro che spostare il problema più in là nel tempo. Non pretendo certo di cambiare la società dall'oggi al domani, sarebbe ridicolo. Però, pensa a quante cose non riusciamo a capire perché siamo travolti da un modo sbagliato di vivere, da pensieri effimeri, futili, da mode. È questo che cerco di contrastare nei miei laboratori per

bambini: infatti non importa quello che si produce materialmente nel laboratorio – che spesso si può tranquillamente buttare, perché ha solo il valore di un esempio, di un passaggio acquisito –, ma come lo si fa, il processo che si usa per arrivarci, l'atteggiamento che si usa, e che è una cosa che non si dimentica più.

Nelle tue parole mi pare di riconoscere un'eco di quella grande tradizione illuminata, che ha avuto uno dei suoi precedenti più articolati nell'esperienza della Bauhaus, che forse non ha prodotto grandi oggetti, ma ha indicato la propria volontà di riformare la vita, di progettare globalmente il mondo.

Certo, in quell'idea mi ci ritrovo. Credo infatti che la coerenza con se stessi sia molto importante: non puoi staccare, non puoi sdoppiarti, eccellere in un campo, ma non essere completo nella tua personalità, nella tua visione della realtà.