

N.A.C., n. 12, 1971

TAVOLA ROTONDA SU BRUNO MUNARI. TRE OPINIONI di Davide Boriani, Claudio Olivieri, Emilio Tadini (in occasione della mostra alla Galleria S. Fedele, Milano, 1971)

NAC: Cosa ne dite di questa mostra?

BORIANI: È abbastanza importante il fatto che ci sia una mostra antologica di Munari. Perché di sue mostre antologiche non se ne vedono frequentemente. Una caratteristica che salta subito agli occhi è quella che ci sono mescolati oggetti d'arte, multipli e oggetti di design. Questo denuncia immediatamente il personaggio; che non è un artista, non è un designer. È stato detto molte volte che era un illustratore, un grafico, un designer, un vetrinista, ecc. Per me, sono sempre interpretazioni di carattere riduttivo. È chiaro che, personalmente, sono d'accordo su questo modo di fare l'artista. L'unico modo possibile. Diciamo: il modo migliore. Questo da un dato punto di vista. E, cioè, perché si vede subito una prevalenza dell'elemento razionale, di una certa lucidità, che troppo spesso è stata presa per semplicità, per superficialità. Infatti, alla base di qualsiasi oggetto esposto in questa mostra – e ci sono oggetti diversissimi – noi possiamo sempre e comunque trovare un'idea, che non è né nebulosa, né irrazionale. Ma è verificabile ad un punto tale che talvolta l'idea pare persino ovvia. Invece non lo è mai. Cioè, c'è anche un humor sottile che in parte è una contestazione che Munari fa, da anni, nei confronti dell'arte con la A maiuscola. Sempre dalla sua posizione che è sorretta, appunto, da questa lucidità, da questo chiedersi continuamente di fronte ad ogni opera che fa, a cosa serve, perché la faccio. C'è, in fondo, un modo continuo di chiedersi cos'è l'arte, a cosa serve, che è una domanda che noi tradizionalmente siamo abituati a non farci (dicendo: l'arte non si può definire, l'arte serve a se stessa). Quindi mi pare che da ciò salti fuori la figura di Munari, che è poi il rapporto tra artista e designer. Cioè, non tanto tra due figure che oggi sono viste così, come due figure diverse dove l'artista fa il quadro, l'opera d'arte, e il designer gli oggetti industriali. Ma come due metodi, due modi di lavorare. Quindi partendo o da un'idea con una funzione precisa: cioè a cosa serve l'oggetto che si progetta, quindi in base a quali criteri lo si progetta (questo vale per il designer); oppure l'opera d'arte fatta con la prevalenza dell'irrazionale sul controllo razionale e quindi con tutto un altro sistema.

OLIVIERI: Io vedo un tantino ovvia la interpretazione di Munari in questi termini. Io non ho niente in contrario alla definizione di Munari come personaggio caratteristico e positivo. Positivo nel senso che il suo tentativo di smitizzazione è, tutto sommato, onesto e accettabile nei limiti in cui pone la smitizzazione. Cioè, continuando, senza (apparentemente) rasentare nessun tipo di crisi, un certo tipo di atteggiamento che è quello che viene dal Bauhaus e dal primo razionalismo. Cioè, mi sembra che sia passato indenne, in virtù di una specie di candore che lui manifesta, una specie di fiducia nel razionale, attraverso quelle crisi che, invece, hanno messo in questione e in forse delle faccende a livello, credo più importante del suo. Ossia a livello di progettazione totale, di progettazione non di oggetti o di cose, ma progettazione della vita e dell'esistenza in generale. Per quanto riguarda poi la razionalità, che si dice sia la base del suo lavoro, non è che lui sia banale nelle idee. Mi pare che sia scontato il tipo di razionalità. Cioè il rifarsi a una struttura portante che, tutto sommato, è quella della geometria piana, associativamente semplice, che porta ad immagini di associazioni estremamente elementari, che secondo me, non incidono criticamente sul fare, incidono solo in senso didattico. Vale a dire, lui espone molto chiaramente quello che vuol fare, dire, trasmettere. Però lo espone su delle basi che mi sembrano abbastanza semplicistiche. Non sono semplicistiche le idee, né l'elaborazione. Anzi è raffinatissimo. Sa comporre molto bene e sa anche le motivazioni. Però tutto questo rimane nell'ordine di una fiducia in una razionalità che mi pare un po' scontata, un po' bruciata. Questo non per rivendicare fatti irrazionali, mistici o neoromantici. Mi sembra uno strano filo continuo che non ha avuto scosse. Mi sembra di rilevare in Munari questa apparente (forse apparente) assenza di autocritica della propria base di partenza. Tutto il resto, poi, operativamente è ineccepibile. Noi potremmo metterci a discutere sul livello di certe cose, ma sono delle cose che hanno un livello notevolissimo, in tutti i sensi. Però, mi pare che nello stesso

momento in cui lui pone come dubitabile la figura dell'artista, non dubiti abbastanza dei fondamenti del suo operare, dei fondamenti veramente profondi, essenziali.

TADINI: Io sono in una posizione abbastanza complicata. Perché da una parte, Munari è proprio uno che sa fare cose che io non so fare. Che mi fa vedere una serie di piccole meraviglie, una dopo l'altra. Ci sono nella mostra cose di cui entusiasinarsi. D'altra parte non mi sembra di poter accettare, interamente, un certo tipo di teoria che Munari dà di se stesso. Che poi, in fondo, è quella che dava Boriani. Cioè come se Munari fosse il tipo di persona che ha scelto questa struttura razionale in cui inquadrare tutto il suo modo di fare. E tutti gli oggetti che fa, derivano esattamente da questo esercizio di razionalità. (A parte il fatto che io penso che il vero valore di Munari, semmai, sia un altro. Le cose che mi emozionano di più in Munari sono infatti quelle in cui lui dimentica certi dati che ha prefissato, dimentica di voler esercitare un linguaggio in un modo perfettamente conscio e razionale e si lascia andare a fare, a piccole invenzioni, completamente libere, che sono le cose che mi interessano di più. Certe sue nevrosi, per cui una forma diventa complicata. Pensiamo alla serie delle facce degli "Antenati". Non è un'operazione di applicazioni razionali: è una specie di piccola follia). D'altra parte mi sembra che il tentare di valutare un'opera come quella di Munari in base a questo concetto di razionalità è un po' pericoloso. Pericolosa direi l'accettazione, pura e semplice, di questo concetto di razionalità. Se c'è una cosa che la nostra cultura più recente, non solo pittorica, ha imparato a sue spese, storicamente in modo molto pesante, è stata quella della illusione della razionalità. Una illusione di razionalità (la ragione strumentale) che ha portato a una contraddizione mostruosa. Voglio dire che la dialettica dell'Illuminismo è qualcosa che, obbiettivamente, significa molto. Il tecnicismo spinto alla ripetizione di se stesso, all'autostrutturazione ha portato alle più mostruose irrazionalità della storia. Obbiettivamente non posso negarlo: è diventata la tecnica del dominio pura e semplice. Per cui, adesso, non è un discorso che io faccio neanche più su Munari, perché, tra l'altro, io non penso che Munari esprima questo tipo di razionalismo; e su questo tipo di razionalismo ho tutte queste riserve da fare. Non che io stia cercando di predicare la ripresa dell'irrazionalismo. Anzi tutt'altro. Io credo che le più grosse voci della cultura europea più recente sono state quelle in cui questo concetto di razionalismo schematico che usciva come eredità riduttiva dal '700 e dall'Illuminismo, sono state proprio quelle che hanno avuto la capacità di assumere il razionalismo come capacità di aprirsi continuamente a quello che era l'altro di sé. Di svuotarsi completamente per accogliere quello che più da sé era lontano. Un nome come quello di Freud è addirittura esemplare in questo senso. Per cui penso che se una persona usa geometrie, come diceva abbastanza bene Olivieri, inferirne questa equivalenza con la razionalità (cui ovviamente dobbiamo rispetto) è una operazione un po' pericolosa.

BORIANI: Io non ho parlato di geometria come sintomo di razionalismo. Ho parlato di metodo e questo è molto diverso. È chiaro che mi trovo, in questo momento, a fare l'avvocato difensore di Munari e, ovviamente, di una mia posizione. Con un po' d'esperienza ho constatato che, tutto sommato, esistono due filoni: quello con prevalenza razionale e quello con prevalenza irrazionale; ovviamente con varie influenze, osmosi e varie prevalenze delle due componenti. Da una parte abbiamo la componente più razionalistica, dal costruttivismo storico attraverso la esperienza astratta, l'esperienza concreta, Munari, l'arte programmata, ecc.. Dall'altra abbiamo quella a prevalenza più irrazionale e difatti, una cosa che mi piace far rilevare è questa continuità alla quale accennava pure Olivieri. Dice: "Munari è passato indenne attraverso una serie di crisi". E lo considera come un fatto negativo. Ora questo, per me, è un fatto positivo. Non tanto perché lui queste crisi non le ha sentite, cioè si è messo i paraocchi e non se n'è accorto. Vuol dire che il suo metodo gli permetteva di passare al di sopra di queste crisi, che tutto sommato, forse erano le crisi dovute a fenomeni storici, crisi comprensibili con altri metodi, crisi all'interno delle quali l'artista non può nemmeno operare, forse può solo registrare passivamente. Forse l'unico modo – questo per Munari e anche per me – è quello di non soggiacere a queste crisi, ma di passargli al di sopra; tenerne conto, però cercare sempre di riassorbirle in un metodo operativo.

TADINI: Non capisco: quando parli di queste crisi: sono degli eventi esterni cui tu poi...

BORIANI: Quando tu facevi l'esempio di una certa tecnologia che, portata all'assurdo, diventa il

dominio assoluto del male...

TADINI: Non dominio del male, diventava lo strumento...

BORIANI: Confondiamo lo strumento con il fine. Il solito discorso della paura della macchina. La macchina che ci schiaccia non è colpa imputabile alla macchina o al tecnico; è imputabile a chi fa un cattivo uso della macchina. Quindi noi non torniamo alla carrozza a cavalli perché siamo pieni di automobili, caso mai troviamo un sistema urbanistico o dei nuovi mezzi per cui l'automobile non ci schiacci.

TADINI: Non è quello il punto, non è l'uso della tecnica in questo senso. È proprio il fatto – che mi sembra obbiettivamente riscontrabile in quella che è stata la storia degli ultimi cento anni del mondo occidentale – in cui un certo tipo di eredità positiva dell'Illuminismo, come capacità di affrontare razionalmente la realtà, come capacità di usare un certo linguaggio nel quale il testo del reale veniva ritradotto con una chiarezza assoluta, senza ombre, questa eredità portata avanti in un certo modo e per certe ragioni storiche abbastanza evidenti, per certe ragioni sociali pure abbastanza evidenti, ha finito per far sì che questo razionalismo si capovolgesse in una mostruosa contraddizione, la più assoluta irrazionalità. Quando Adorno scrive quelle pagine sull'uso della tecnica dei campi di concentramento nazisti, è un'indicazione, mi sembra, abbastanza precisa.

OLIVIERI: Diciamo che si deve trattare di un tipo di razionalità più profonda, che non riguardi solo gli strumenti, ma riguardi l'adeguamento delle coscienze a questi strumenti. Questo è il vecchio discorso del livello di coscienza che non cresce, che non diventa consapevole a sufficienza per registrare e per tener conto delle conseguenze degli atti strumentalizzanti e strumentalizzati che compiamo. Come seconda indicazione io dicevo che la carenza di crisi di Munari mi sembra un dato di stasi: tu dici che proprio non aver registrato crisi può essere indicativo di una capacità di superarle. Ora però superarle, per me significa prima di tutto viverle, e poi, eventualmente, superarle. Cioè registrare i dati, vedere di verificarli all'interno. Da qui il mio atteggiamento vagamente sospettoso, comunque in genere non favorevole alle operazioni che hanno questa pulizia, che ha un'origine, diciamo così, aprioristica. Aprioristica nel senso di una postulazione della ragione e della chiarezza. Insomma dipende proprio dal fatto che queste ragioni sono, appunto, postulate.

BORIANI: Ma questo credo forse che nasca dal fatto di riconoscere i limiti propri all'operazione che un artista, un designer oggi può fare. Penso che Munari, dal momento che si chiede continuamente a cosa serve questo oggetto, che limiti ha la mia operazione, possa agire all'interno dei limiti che riconosce all'operato dell'artista o del designer. Cioè non bara. Non truca le cose. Dà l'essenziale, ma, al di qua e al di là di quello, non vuole far di più. Infatti lui è estremamente contrario alla figura dell'artista come demiurgo, come illuminato, perché constata che l'artista, oggi, ha perso quasi tutta la sua capacità di influire attraverso il grosso calderone della cultura. In questo modo può limitarsi a fare azioni pulite, limitate, chiare.

NAC: Come qualcuno di voi ha detto, si potrebbe allora parlare di una prevalente azione didattica.

BORIANI: Munari non è solamente didattico. È anche artista, suo malgrado. Io so che lui non vorrebbe essere definito artista. C'è quell'ironia che serpeggia sempre nelle sue cose che, in fondo, lo fa anche diffidare delle cose che fa. Che lo fa stare in polemica costante con il mondo dell'arte, della pittura.

OLIVIERI: Io in questo momento mi sto chiedendo proprio questo. Com'è possibile oggi recuperare una posizione razionale in una accezione più integrale di quella che può presentarci Munari. Cioè una razionalità che riesca a superare le contraddizioni tra razionale e irrazionale, che tutto sommato sono dicotomie che mi sembra appartengano agli anni trenta, più che a oggi. Fra quello che è ancora non misurato nell'uomo o nelle cose. E proprio questo rapporto con la tecnologia; non i sentimenti, l'emozione, la capacità di commuoversi. Ma proprio la capacità di registrare gli eventi con chiarezza, anche i più complessi. Non quelli che, aprioristicamente, si definiscono come semplici, semplificati da un metodo che li ha già depurati. Ma come si presentano ibridi, carichi di possibilità, contraddittori, ambigui alla nostra attenzione, alla nostra capacità di operarci sopra. Tutto lo sforzo, mi pare, dovrebbe essere indirizzato proprio nel superare questo tipo di didattica, nel superarlo nei termini in cui era già superato in Klee, per esempio. Che si limitava,

invece che a dare dei metodi diciamo operativi, a dare vari suggerimenti che possono suonare poetici ma poi, una volta letti, in effetti sono dei veri suggerimenti operativi. Che però naturalmente, hanno bisogno di operatori di primissimo ordine per essere svolti, quasi altri Klee. Questo è senz'altro il difetto, la impossibilità, l'utopia. Però è un'utopia che qualche frutto l'ha dato e lo darà, molto probabilmente.

BORIANI: Però, a questo punto, il discorso si sposta immediatamente, ancora una volta, sulla possibilità, sui limiti, sulla reale incidenza sulla realtà, che ha l'operazione dell'artista, fatta in senso poetico. Cioè se sia preferibile un'operazione abbastanza chiara, se pur limitata e incontrovertibile, inequivocabile, torno a dire, se pur limitata, che ha la coscienza dei suoi limiti, piuttosto di un'operazione allusiva – è chiaro che non voglio fare un confronto fra Klee e Munari – che tiene conto di tutte le componenti razionali e irrazionali del mondo ma che finisce per essere, troppo spesso, equivocata, alienata, tirata da tutte le parti e, quindi, con il non avere nessuna incidenza.

TADINI: Io sono un po' in dubbio proprio quando tu usi la parola incontrovertibile. Non capisco: incontrovertibile in relazione a che cosa, se non alla struttura linguistica di cui ci si serve per esprimersi?

BORIANI: In confronto alla funzione denunciata dall'oggetto.

TADINI: Ma Munari è pieno di cose la cui funzione non è altro che quella di piacere. E allora entriamo in un terreno minato. Prendiamo una “scultura da viaggio”, prendiamo le proiezioni. Voglio dire: che cos'hanno se non la funzione di piacere? A questo punto io credo che sia necessario fare una piccola distinzione tra quello che realmente è Munari e un certo tipo di ideologia che si ristrutturava sopra un tipo di operazione di questo genere. Perché su chi è veramente Munari io ho dei dubbi: che lui, cioè, risponda a quest'immagine di macchina che funziona perfettamente, senza che un cigolio ne tradisca le durezze interne. Munari è uno che opera con una totale libertà, una libertà che, in certi casi, smentisce questa incontrovertibilità. Perché sono delle ipotesi così labili, così controvertibili...

OLIVIERI: Secondo me, son proprio le cose – su questo sono abbastanza d'accordo con Tadini – che manifestano la sua organizzazione mentale, che è ispirata ad un metodo che, invece di essere deduttivo da una oggettività, in realtà parte da un postulato dal quale discende tutto. Da qui il suo poter fare operazioni di tipo applicato o meditazioni di tipo astratto o cose destinate semplicemente al piacere. In certi casi gli riconosco un notevole dose d'ironia, come nelle “sculture da viaggio”, però io mi domando se questo suo intendere l'esteticità come qualcosa che deve piacere non sia un'altra delle sue tipiche imitazioni. Cioè per lui la esteticità è qualcosa che deve soddisfare un bisogno, come se fosse la fame, un bisogno che c'è sempre. Mi sembra, invece, che il bisogno di esteticità sia qualcosa che debba essere provocato. E mi riferisco a quel tipo di esteticità che prolunga – magari a livello personale e non a livello generale, non a livello di massa, quindi con incidenza, se vogliamo, di tipo privato – che prolunga attivamente il livello di coscienza. Vale a dire l'estetica non è una cosa per cui si appronta qualcosa a cui essa corrisponda. Una specie di bisogno ripetibile, con una specie di indagine di mercato o stabilendo le percentuali che deve avere una cosa per corrispondere al bisogno di esteticità. Quello che mi interessa, come bisogno di esteticità, è qualcosa che debba essere provocato. In questo senso mi sembra che un'operazione, dev'essere meno sicura delle finalità.

BORIANI: Ho un esempio abbastanza fresco perché parlavo con Munari esattamente qualche ora fa. Si parlava in un ristorante che lui ha arredato. Ad un certo momento lui diceva che nell'arredamento, in genere gli oggetti sono sempre fatti con un criterio visivo: la poltrona è bella da vedere, poi, magari, è sgradevole al tatto; il locale è molto bello da vedere, però non assorbe rumori, ecc. Lui considerava questa componente estetica, come una delle funzioni. Cioè, tra tante funzioni – qui parlo naturalmente non di opere d'arte ma di ambiente dell'uomo, di qualsiasi spazio che cada sotto l'attività del designer o dell'artista – anche quella dell'estetica diventa una funzione da affrontare razionalmente, senza pensare con ciò di dover trasformare il mondo. Solamente di fare una cosa giusta.

TADINI: Non credo che si tratti di trasformare il mondo. Però penso che impostare tutto quest'uso

del linguaggio a un livello esclusivo, mi sembra impostare una metodologia dell'espressione a livello dell'ego, senza che sotto ci possa essere la minima radice, tagliando, cioè, tutto quello che possa esserci sotto. Stabilisce, cioè, tutta una serie di cose, per cui quello che agisce è assolutamente l'ego in grado di organizzare, giudicare, stabilire dei rapporti con molta chiarezza. Senza niente altro che possa dare adito a una lettura, che lungi dall'essere incontrovertibile (che a me non sembra una virtù), sia una lettura totalmente aperta, totalmente disposta a non essere mai quella definitiva. È l'unica possibilità, secondo me, che si ha, di rimettere in movimento tutta la faccenda. Questa specie di dimensione tutta esteriore, dell'ego puro, francamente, mi fa un po' paura.

NAC: Vale forse la pena dire ancora qualche parola sul rapporto arte-società, come è visto da Munari.

BORIANI: La risposta l'abbiamo in Munari stesso quando affronta il problema artista-designer. In effetti lui nega una serie di attribuzioni dell'artista e il suo metodo di operare. E poi – e qui non so fino a che punto si può sottoscrivere – come esempio migliore di metodo, di rapporto con la società, quella del designer. Torno a dire: il designer è quello che limita, isola determinate funzioni e le assolve nella maniera più lucida possibile. Questo poi lo porta a una serie di conseguenze che non vanno trascurate. Per esempio Munari, non a caso, è il primo che parla di multipli, in Italia. Questo è già tutto un discorso che va contro il pezzo unico, contro il mercato, contro una certa mitologia dell'impronta dell'artista, ecc. che pian piano stiamo assorbendo, sia pure con qualche resistenza. Non dimentichiamo che Munari ci ha messo sopra l'accento immediatamente.

OLIVIERI: Io continuo a fare una differenza tra ricerca estetica e operare autonomo, spinto a limiti un pochino meno garantiti. Cioè, la ricerca estetica può operare nell'ambito del linguaggio codificato e vedere quali sono le sperimentazioni, quali sono le attuazioni possibili con quegli strumenti, con quelle premesse. Ma ma pare che ci sia una differenza sostanziale. Il designer deve lavorare con quantità. Cioè quantità di estetica, di necessità funzionali, di comodità; le quantità devono essere, in qualche modo, calcolate, predeterminate. Ora, per me, qui non si attua un criterio di razionalità. Si attua un criterio di pianificazione, di certe accezioni particolari della razionalità. La razionalità, per me, vuol dire mettere ordine dove non c'era ordine, cioè cercare di capire dove le cose non sono chiare, chiarire, fare un lavoro forzante. Che, quindi, in qualche modo può anche riuscire torbido, può anche apparire legato a vecchie mitologie, lo riconosco, lo so; però può anche chiarirsi, poi, ad altri livelli. Perché è sempre accaduto che operazioni apparentemente confuse, poi, tutto sommato, riuscissero a registrarsi, a definirsi come operazioni importanti, proprio a livello di una razionalità nuova. Ripeto che continuo ad avvertire una differenza sostanziale tra quello che è pianificazione dell'operare in base a criteri razionalistici e la razionalità, come dovrebbe essere, continuamente arricchita di attributi nuovi e fatta di ricerca pura, veramente sperimentale. Cioè, per me, sperimentale non è quello che si garantisce un risultato, ciò che si raggiunge con un metodo che precede l'operare. Ma quello che tenta dove non si conosce, dove non si sa. Ora se anche questo rimane nel vago, nel torbido, credo ci siano prove storiche che queste cose poi, alla fine, hanno operato una trasformazione veramente profonda, veramente eccezionale.

TADINI: Per tornare al tema della didattica, questa è un'altra di quelle generosissime illusioni tardo-illuministiche. L'illuminista pone come verità incontrovertibile – per usare una parola che ti è cara – che esiste la possibilità di educare una massa di persone che vivono in condizioni, diciamo, non ideali. Educarli con la forza dell'esempio, insegnandogli quali siano le strutture atte a recepire la realtà come si vede, ecc... Questo per un certo periodo poteva anche funzionare, ma oggi mi sembra la più colossale delle illusioni socialdemocratiche (come, secondo me, piccola illusione socialdemocratica è il multiplo; sicuramente senza che lo si voglia anzi, questa è esattamente una operazione mistificante). La didattica è, secondo me, illusoria in questo senso. Illudersi che, ad un certo punto, ci sia una persona la quale, per gli studi fatti o per talenti naturali, sia in grado di elaborare, in un certo modo, un linguaggio visuale tale da educare, da portare la gente comune dal loro livello di mediocrità a un grado superiore, è una mitologia che non so quanto regge il colpo – se non soverchia, addirittura, quella del pittore come demiurgo, che è talmente odiosa e che non voglio certo difendere. Voglio difendere invece un individuo che, in altro piccolo ambito,

sperimenta questo linguaggio che ha in mano e cerca di farlo agire a una serie di livelli molto più complicati che non quelli di questo ego assoluto.

BORIANI: Allora mi chiedo se il modo corretto di fare della didattica o comunque di riuscire a comunicare alle masse più vaste (che hanno diritto anche loro di fruire l'estetica), sia quello di fare dei quadri a pezzi unici, disporli in galleria, mandarli a prezzo abbastanza alto presso alcuni collezionisti, sperando poi, attraverso le riviste specializzate, che questa cultura ricada sopra le folle e le informi.

TADINI: Io penso che l'unica possibilità che hanno le folle di fare cultura sia quella di fare politica. Non quella di avere il multiplino in casa.

BORIANI: Lo so benissimo anch'io. Il multiplino non risolve niente.

TADINI: E neanche il pezzo unico. Ma, adesso, fare lo scontro tra il multiplo e il pezzo unico, senza considerare una certa situazione storica, non ha alcun interesse. Sono due concetti che diventano completamente astratti.

BORIANI: Ma in questa situazione storica voglio vedere qual'è la prospettiva che vien fuori.

TADINI: Secondo me, quella di una persona che opera a livello del linguaggio che ha in mano e che faticosamente cerca di farlo funzionare in un certo modo, in modo anche molto personale. Perché spesso volte si dà il caso che un uomo che fa un discorso rigorosamente per sé, poi, in fondo, fa un discorso anche per gli altri. Ma senza l'illusione che quello che fa, diventi la face che illumina la folla. A questo non credo nel modo più assoluto. Perché questa è la grossa mitizzazione che cerchiamo di buttar fuori dalla porta e che rientra dalla finestra.

BORIANI: Se consideriamo l'attività artistica, non come mezzo di comunicazione, quindi fatto da qualcuno per altri – e non dico per molti o per pochi – ma come masturbazione dell'artista, allora va benissimo. Ognuno è padrone di fare quello che vuole. Però dal momento che questo lo fa come atto pubblico, ha, se non altro, il dovere che divenga comunicabile e non solamente a quelli che hanno i soldi. Cioè il dilemma è questo. Se noi dobbiamo continuare, con i mezzi dell'arte, a fare dei quadri di denuncia o degli oggetti che finiscono per diventare, comunque, merce di lusso, che cade in mano a pochi. Oppure se dobbiamo cominciare a progettare in senso urbanistico – giochi di bambini o libri di scuola, è la stessa cosa – progettare lo spazio dell'uomo in una maniera più umana, non confinando l'estetica nello spazio tradizionalmente specifico dell'estetica (cioè nel quadro, nel museo, nella galleria d'arte) ma progettando per lo spazio dell'uomo, inteso come spazio globale, cioè ritrovare l'estetica nell'attività di tutti i giorni, non confinarla in quella che è l'attività specifica, che fa parte di categorie che mi sembrano abbastanza superate.

OLIVIERI: A proposito dell'urbanistica c'è una obiezione che io muovo al designer. Sono convinto che il designer si fondi su qualcosa che ha tutti gli aspetti della razionalità, semplicemente perché è metodologicamente indenne da certe scosse, da certe questioni. Anche se è diventato un designer di tipo più libero e se si sono fatte certe operazioni. Per quanto riguarda l'urbanistica – che potremmo, diciamo così, considerare un aspetto di designer in scala maggiore – direi che il contributo che può dare la massa, anche se non è informata esteticamente, può essere fondamentale. Perché se la gente chiede che i bambini giochino in un posto dove possano giocare liberamente, che ci sia sicurezza nel quartiere ecc..., fanno tutto sommato un'operazione che poi costringe quello che farà il quartiere ad operare esteticamente. Cioè li condiziona, pone delle condizioni umane che non potranno dare altro che un risultato estetico. Senza bisogno di conoscere la didattica o aver fatto le scuole serali. Voglio dire che, a un certo punto, la presa di coscienza, prima che estetica, è politica, di una esigenza vitale. Purtroppo, invece in un certo tipo di comunicazione che si serve molto spesso di un certo tipo di razionalità – lo vediamo nella pubblicità, nel mercato degli strumenti di comunicazione – c'è proprio una continua tendenza a disabituare l'uomo a queste esigenze. Che sono esigenze primarie e che una volta sviluppate, potrebbero benissimo recepire con molta rapidità e superare con altrettanta rapidità, tutta quanta la formazione estetica. E chiedere altre cose. Ma non quadri o pezzi unici. Chiedere altre cose come tipo di vita, come tipo di esistenza. Tipo di esistenza che potrebbe poi benissimo recuperare, non dico il quadro, ma le forme d'arte in generale. Tutta una serie di fruibilità e di dati che, invece, oggi sono mutati per forza. È chiaro che è assurdo che un

uomo, che abita a Quarto Oggiano o a Gratosoglio, abbia il multiplo o il pezzo unico. Quando non ha una casa, non ha una comunicazione con la società, quando no ha i mezzi elementari per giudicare la propria vita, siamo al di qua dell'utopia, siamo al mezzo di comunicazione più elementare. Oggi questi strumenti che si appellano a questa razionalità, in realtà sono serviti – al di là delle tecnologie aberranti, proprio, semplicemente, nella loro pratica usuale di comunicazione – a dare, a eufemizzare un sistema di vita, a renderlo accettabile, quando invece avrebbero dovuto funzionare all'opposto, cioè fare esplodere nelle mani della gente certe cose.

NAC: E con questo chiudiamo, vi ringraziamo e ai lettori farsi una propria opinione, su Munari e sugli altri argomenti che sono emersi.