

*Dattiloscritto*, presente nel fondo Archivio Brustio-La Rinascente – Università Commerciale Luigi Bocconi.

<https://archives.rinascente.it/it/search?utf8=%E2%9C%93&q%5Bgeneric%5D=Munari&button=>

Intervista a Bruno Munari

Stesura da nastro

21 Maggio 1981

*Quali sono/erano le sue caratteristiche salienti e la sua sfera d'azione?*

C'era Bordoli a suo tempo come direttore della pubblicità e Ceriani. Ho avuto l'incarico di rinnovare tutte le vetrine dell'Upim. A quei tempi c'era per ogni Upim un vetrinista e 800 vetrine da rifare ogni 10 giorni.

Ogni vetrinista le faceva tutte diverse l'una dall'altra ma che si confondevano purtroppo con quelle degli altri negozi.

Ho fatto il progetto di massima che è stato approvato così in via Carducci una parte del piano venne allestita per fare il centro vetrine. Venivano raccolti tutti i dati utili alla progettazione e poi veniva fatta. C'era un capo vetrinista, Acchiappati, alcuni aiutanti, cinque o sei, una scuola per vetrinisti inventata apposta; c'erano modelli al vero delle vetrine più difficili da realizzare ed era stato fatto un rilievo per sapere se era possibile identificare un modulo di spazio che potesse andar bene per tutte le vetrine così ogni caratteristica visiva e di supporto che si doveva progettare per la merce bastava ripeterlo tante volte quant'era la dimensione della vetrina per cui si caratterizzava tutto.

*In che modo ha influenzato la sua preparazione precedente su questo lavoro?*

Io conoscevo le esperienze della Bauhaus, che allora erano le più aggiornate, e ho cercato di svilupparle. C'erano anche le esperienze della cultura del momento soprattutto delle avanguardie che tendevano a semplificare l'informazione visiva e non a complicarla salvo i surrealisti.

*Seguiva una corrente particolare: costruttivista, dadaista, ...?*

Io cercavo di raccogliere ciò che era più essenziale in tutti questi movimenti, perché credo di aver capito che ognuno di essi riguarda un settore dell'attività umana e quindi se dovessi occuparmi di uno soltanto limiterei la mia azione.

Certe volte mi servivo del surrealismo certe volte dell'astrattismo per i colori puri: non consideravo il far vetrine una sorta di arte applicata, per me era una forma di comunicazione visiva e non mi interessava affatto se fosse arte o meno, l'importante era fare una certa informazione. Ad esempio quando si esponeva una scarpa o una posata, io suggerivo di farlo in modo ordinato: quasi fosse un catalogo. Non fare una composizione artistica perché quello fa vedere l'abilità del vetrinista non la qualità della merce: tant'è vero che certi oggetti erano esposti visti di fronte, di fianco, di dietro, di sotto, di sopra e se occorreva a volte anche sezionati.

Una vetrina con cucchiari e prezzi è esposta al Museo di Arte Moderna di New York, mi ricordo fatta con dischi.

Erano anche delle invenzioni strutturali perché questi elementi risolvevano anche i costi. A quei tempi fare una vetrina costava 30.000 Lire con questo nuovo progetto costava 1000 Lire perché abbiamo ridotto i tempi morti, cioè le vetrine prima venivano fatte col vetrinista che vi entrava, smontava tutto, riverniciava, sistemava il nuovo colore, aspettava che asciugasse, poi la sistemava: si perdeva un giorno. Col sistema invece di togliere i moduli e rimetterli si perdeva un'ora, non solo ma questi moduli venivano riutilizzati e poi invece del colore a pennello nelle vetrine si ordinavano 600 metri di carta da parati e si metteva giù con la puntatrice.

Tutto era stato semplificato al massimo soprattutto l'esposizione per l'osservatore in modo da facilitargli le sue risposte alle sue domande di fronte agli oggetti: "sarà resistente?", "sarà morbido?", "sarà flessibile?" tutto questo doveva essere spiegato il più possibile.

L'influenza surrealista oppure dadaista dell'"*objet trouvé*" veniva usata quando c'era da esporre all'interno della Rinascente, non all'Upim, il settore casalinghi che è di per sé stesso piuttosto arido

dove ci sono le scope, scopettoni, piumini ecc.

Queste venivano esposte, allora, come se fossero dei trofei, panoplie di cose come si vedevano nei musei. Una scopa voltata in sù con baffi diventava una cosa importante.

Il collegamento che doveva fare l'osservatore era quello di vedere questa cosa come aveva visto le armi nel museo, e invece era una scopa. La scopa acquistava un altro senso e tale era l'aspetto surrealista.

### *Gli accostamenti?*

Quello degli accostamenti era stato un periodo antecedente al 50 mi pare, una mostra nella villa Borletti in via XX Settembre, del Micio Borletti. Giò Ponti aveva proposto di fare una mostra molto fantasiosa dentro questa villa per gli ospiti stranieri che la venivano a visitare la Rinascente: una piccola fiera campionaria, con fantasia. Allora io ho fatto questa mostra mettendo tutte le cose italiane più belle, facendo uso del surrealismo, per esempio mettendo in un piatto di Ginori delle collane di coralli che sembravano pastasciutta. Siccome c'era stato qualche straniero che aveva detto: "Gli italiani sanno suonare solo il mandolino!", presi una motocicletta molto bella, allora eravamo noi al posto dei giapponesi nelle moto, e misi al posto del motore un rotolo di musica dove si leggeva "O sole mio". Foulard fatti da Toninelli, setaiolo di Como che poi ha aperto una galleria d'arte a Milano, erano esposti appesi con 4 fili e sotto c'era un ventilatore che li faceva volare, però nello stesso tempo erano trattenuti. Cose che poi ho visto fatte da artisti in America. C'erano invenzioni di questo tipo perché l'informazione veniva da molte ricerche che si facevano nel campo artistico.

Un progettista fa delle ricerche perché l'azienda per cui lavora non vuole mai lo stesso prodotto ma idee nuove, mentre nel campo dell'arte i collezionisti vogliono sempre la stessa cosa perché se no non la riconoscono. Ad esempio il povero Capogrossi è stato costretto per tutta la vita a fare quei segni perché il mercato chiedeva quello.

Succedeva che nel campo dell'arte si fermava tutto per ragioni di mercato nel campo invece della progettazione e del design si era costretti ad inventare tanto più che non avevamo nessun preconcetto se fare dell'arte o meno.

Mentre nel campo dell'arte una scultura di alluminio viene rifiutata perché non è arte, dev'essere bronzo o marmo, nel design un plastico fatto con fogli piegati di quel materiale era bellissimo. Noi sappiamo che già Pevsner, Gabo, Archipenko avevano fatto cose di questo tipo. C'era una maggiore invenzione nel campo dell'arte applicata e invece una stasi nell'arte pura dove ognuno cercava di farsi una formula visiva per produrre in modo ripetitivo ed accontentare i clienti.

Allora è successo, ed è un momento storico importante per l'arte italiana, che si è avuto un capovolgimento: prima erano gli artisti scenografi i grafici, ecc. a prendere spunti dall'arte pura, adesso invece era l'arte pura che prendeva da questi degli spunti perché costretti ad inventare. In effetti si sono viste tante di quelle cose che noi avevamo già fatto, ce le vedevamo nelle gallerie d'arte come delle novità, ad esempio il manifesto dello spazialismo: i buchi di Fontana.

Questo ed altro non dicevano di più di quello che noi avevamo già fatto. Allora io, in quel periodo, ho fatto una pubblicazione che conteneva una serie di manifesti alla moda futurista dove io spiego come se fossero degli altri "ismi": il "macchinismo", tra l'altro per questo manifesto è venuto in Italia Tinguely il quale mi ha detto "Io faccio questo" le 'macchine' che si muovono, allora gli ho fatto la prima mostra qui a Milano. "Arte totale" che deve interessare tutti i sensi anche, non solo la vista come la pittura, il tatto, l'udito.

"Il disintegrisimo" che erano opere d'arte sparse: supponiamo di prendere un dipinto di Seurat, lo tagliamo a pezzi e li mettiamo sparsi in una sala e poi troviamo il centro nel quale si possono individuare tutti questi punti per cui l'opera è distribuita in un ambiente ma riconoscibile come unità.

### *Una specie di "Guernica"?*

Non proprio, Guernica è un'opera ingrandita. Questa è tagliata e sparsa perché nel fare allestimenti per la Rinascente ad esempio per la mostra sul Giappone bisognava che si fosse capito dove

cominciava e dove finiva, che cosa la caratterizzava: un elemento, un colore, un materiale. La gente veniva e capiva che da quel momento era lì.

Questi problemi noi li avevamo già inventati, ma gli artisti no.

Infine nel manifesto c'era l'arte "organica" era una cosa che cominciava in un modo e finiva in un altro.

Tutte queste cose venivano fuori automaticamente dato che noi avevamo la richiesta di inventare continuamente.

Ritornando all'Upim tutti i nuovi materiali venivano utilizzati, nel centro vetrine, si facevano esperimenti per vederne le possibilità d'uso. Era un centro di visual design tipo Bauhaus.

*Giudizio sugli uomini con i quali ha avuto contatti.*

Dal signor Ceriani che si occupava delle pubbliche relazioni io ho imparato la chiarezza di linguaggio per comunicare coi vetrinisti, chiarezza di linguaggio imparata anche dai testi di Luigi Einaudi quando parlava di economia in particolare di Piazza del Mercato.

Col Ceriani ho sempre avuto rapporti chiari e cordiali. Giusti insomma. Bordoli aveva un carattere difficile, ma quando aveva da fare con me riuscivo a farlo sorridere, forse per il mio carattere o per quello che dico o faccio. Non solo lui ma anche altre persone che ho incontrato e di solito dicono che sono difficili invece con me sono allegri. Ricordo il capo dei vetrinisti di allora, i vetrinisti, i dirigenti molto cordiali, ma in effetti avevo contatti con poche persone, avevo un lavoro abbastanza autonomo: venivo chiamato per risolvere il problema e dovevo rispondere a questa persona per cui io andavo dal Brustio o dal Borletti.

*Che cosa ha rappresentato per Lei la Rinascente-Upim?*

Un lavoro molto interessante e soprattutto un campo di possibilità di sperimentazione. Secondo me la sperimentazione è molto importante e se uno dovesse farla per conto suo gli costerebbe molto. Abbiamo fatto delle vetrine bellissime perché andavamo a cercare tutti i materiali meno costosi per fare gli esperimenti che dovevano poi servire per gli allestimenti.

*Che cosa rappresenta secondo Lei La Rinascente negli anni 50/60 per l'Italia?*

Un centro culturale oltre che un centro mercantile. Noi operatori avevamo come punti di riferimento dove si lavorava bene e si potevano fare cose nuove: l'Olivetti, la Pirelli e la Rinascente perché c'erano dei dirigenti che erano culturalmente aggiornati. In altre aziende dove prevaleva la cultura classica ma non moderna non si potevano fare queste operazioni.

*Che cosa ricorda con piacere?*

L'apertura delle grandi mostre, oppure certi allestimenti di Natale che andavano anche sulla Piazza. Cose che non si fanno più perché erano gli ultimi tempi delle vetrine, ora la vetrina diventa il pubblico che compera.

*Cosa vorrebbe dimenticare?*

Niente.

*Quale era sempre negli anni 50/60 l'immagine della Rinascente nel consesso dei grandi magazzini esteri?*

Questo non lo so.

*Quali sono state le debolezze della Rinascente-Upim e i suoi punti forti?*

A me sembra che la Rinascente o l'Olivetti si occupasse di tutti gli aspetti dell'azienda e come considerava la grafica considerava tutto il resto. Il Corriere della Sera a tutt'oggi non la conosce.

Questo prestigio, sia derivato dal fatto che occupandosi di tutti i settori con lo stesso impegno potevano sopperire alle deficienze di molte aziende che non curano determinati settori, avvantaggiandosene.

*Come mai il primato del volume di vendita è passato negli anni 60 alla Standa?*

Possono essere fattori commerciali comunque ho sentito dire che la Standa per battere la concorrenza dell'Upim aveva posto in vendita una rete metallica a 900 lire il cui costo era Lire 1.000.

*Qual era il rapporto azienda – personale?*

Non lo so.

*Come ha influito la politica commerciale dell'azienda sul design in Italia?*

Indubbiamente quello che si faceva era un esempio di come si risolvevano certi problemi in ogni campo: nella vetrinistica, nella grafica, nell'allestimento e nella presentazione della merce. Avevamo una posizione di leadership.

*Secondo Lei il design industriale è da considerarsi arte o meno?*

Chi può decidere? Nessuno! È come chiedere che cos'è l'arte, ha tanti aspetti. Non si può decidere, non è paragonabile. Ed è la stessa cosa del bello e del brutto. Il bello è relativo ai codici che lo formano: il bello cinese è diverso da un bello messicano, poi non sono, ripeto, paragonabili le estetiche e quindi l'arte. Vanno accettate come sono perché non siamo noi a decidere e neanche il tempo.

*Qualcuno ha parlato della morte dell'arte...*

Argan, e prima di lui qualche filosofo ma forse intendono dire la morte di un certo tipo di arte più che altro di un certo mezzo tecnico. Finché c'è la persona umana e con gli organi funzionanti penso che ci sarà sempre qualcosa che si potrà definire arte.

*Lei pensa che si potrà costruire un'estetica che vale per tutti, normativa, oppure rimarranno solo estetiche individuali, diverse e magari inconciliabili tra di loro che possiamo chiamare empiriche?*

Se mettiamo insieme le Veneri o gli Apolli di diversi popoli ne esce una famiglia di mostri, quindi non si può dire che la bellezza greca valga per tutti, poi per esempio la bellezza giapponese non la conosciamo neanche. Se uno non paragona le culture diverse può affermare che nell'ambito di una di esse o di molte a seconda cosa ci si riferisca si possa dire che ci sia un consenso quasi unanime su ciò che è considerato bello. Di solito però il bello è sempre relativo poiché uno può sempre dire per me questo bello infatti alla rospa piace il rospo perché è costruito secondo il suo codice. Al tempo di Leonardo Seurat non sarebbe stato considerato arte, mentre oggi lo è.

Non si sa mai bene cosa si possa considerare arte.

Quello che si può cercare è la coerenza formale, strutturale, materica, cromatica di una cosa che comunemente viene chiamata arte.

Di ogni opera andrebbe considerato il motivo per cui è stata fatta in quel modo mentre che cosa vuole comunicare non bisognerebbe mai domandarselo perché quando si ascolta la musica non si usa la ragione ma qualcosa che gli orientali chiamano “zen”. Per cui uno si mette lì e aspetta di ricevere qualche cosa. Se uno non riceve niente vuol dire che non era il momento, oppure che non fa per lui. Ma il problema che sia arte o non arte lo escluderei.

*Dicendo così non crede di considerare o meglio mettere la musica sotto un'unica etichetta?*

Oggi tutto è musica, come tutto è arte: se pensiamo a quel quadro fatto con i biglietti del tram stracciati e buttati lì che adesso è anche al museo, oppure alla musica di Cage fatta di rumori con qualunque cosa si vuole. L'importante è che ci sia una regola. L'arte potrebbe essere definita come l'equilibrio tra il caso e la regola.

Il caso attraverso l'intuizione: non si sa come, quando e perché; la regola è quella che gli dà corpo, non il soggetto però, infatti se noi pensiamo a un quadro famoso ad esempio lo Sposalizio della Vergine di Raffaello e pensiamo che il soggetto sia importante e diamo lo stesso soggetto e il

medesimo formato e con tecnica uguale ad un altro, che non è un artista e gli diciamo di rifarlo. Avremo così due opere uguali come formato, uguali come soggetto, tecnica, impostazione: una però è un'opera d'arte e l'altra no, allora l'arte non è il soggetto è il modo di presentare il soggetto. Quindi se io sono Seurat e trovo il modo di fare dei puntini per cui il colore invece di vederlo lì lo vedo dentro nell'occhio seguo un principio molto chiaro e preciso: osservo questa cosa e ho questa sensazione, se voglio dare altri effetti sono sempre effetti di percezioni visive che hanno in sé il loro messaggio, che non è letterario. Un messaggio letterario dentro un'opera pittorica è un pasticcio tant'è vero che poi nel tempo si perde: quanti quadri che si vanno a vedere perché sono belli ma non si sa più quale sia il loro significato.

*Viene un po' a mancare la tecnica dell'esecuzione?*

No, perché anche Seurat è esecuzione!

*Non c'è una certa riduzione dei tempi? Per fare un quadro Picasso ci metteva meno tempo di Leonardo!*

Sì, però ci sono anche quadri orribili fatti in molto tempo. Ci sono invece dei pittori giapponesi che stanno un anno a guardare una foglia di bambù e dopo riescono a disegnarla con un tratto: questo è lo zen. Nel pensiero zen non si confronta mai niente. Loro hanno quel famoso simbolo yin e yang che significa l'equilibrio instabile di due forze opposte il bene e il male, considerando che nella realtà ci sono molti aspetti diversi che vanno considerati ognuno per conto loro. Resta il fatto che se uno ha avuto un'educazione tale per cui l'arte è solo quella di Leonardo e Raffaello di fronte a Picasso dirà: "Questa è una porcheria! Vuoi mettere Leonardo!". Per molti la musica cinese e indiana è una roba che non si sa come prenderla perché cercano di capirla con la ragione. Poi non è detto che certe forme dell'arte siano fatte per tutti, ognuno poi nella vita sceglie quello che più gli interessa, che considererà molto bello il resto brutto.

*Cosa ne pensa dell'estetica funzionalista?*

Che la forma deve seguire la funzione per essere bella, era un altro principio del Bauhaus, che non considerava però l'aspetto psicologico. Ora noi, nel campo del design non diciamo che una cosa è bella o brutta ma che una cosa è giusta o sbagliata secondo un principio formatore e secondo quello che deve fare; comunicare, secondo il suo perché. Allora possiamo dire è giusta come funzione ma sbagliata come materia: fatta in questo materiale non resiste oppure non so. Poi è la coerenza formale che dà l'estetica per esempio quella famosa poltrona di Breuer perfettamente coerente: un'idea che è costruita molto bene perché tutte le curve sono uguali ed è quello in modo particolare che le dà l'armonia, poi quando uno si siede tocca solo il cuoio e niente il metallo. Sono cose ben studiate e che fanno la coerenza poi sono anche belle.

Se però ad uno piacciono gli spigoli e non le curve dirà che è brutta, il che non esclude affatto che funzioni bene e non sia ingombrante.

*C'è uno stretto rapporto tra arte e scienza?*

Sì, perché quello che usavano una volta per fare le opere d'arte era un metodo scientifico: la prospettiva era una scienza che facendo parte della geometria veniva usata per le strutture delle opere. Al giorno d'oggi gli artisti sembra che alla scienza vi si richiamino di meno poiché essendoci una varietà di ispirazione verso qualsiasi cosa, e non essendoci una regola li possiamo vedere dai risultati, alcuni rifiutano in tutto la scienza rifacendosi a civiltà che non la conoscevano esempio l'arte africana primitiva.