Cultura

A Sanguineti il premio letterario «Val di Comino»

È stato assegnato il premio letterario «Val di Comino» giunto alla 18ª edizione. La giuria formata da Giorgio Bàrberi Squarotti, Elio Filippo Acrocca, Gerardo Vacana e Antonella Renzi ha assegnato il premio per la poesia a Edoardo Sanguineti per «Senza titolo», Ed. Feltrinelli, per la saggistica a Francesco Spera per «La metamorfosi del linguaggio tragico», Ed. Marra.

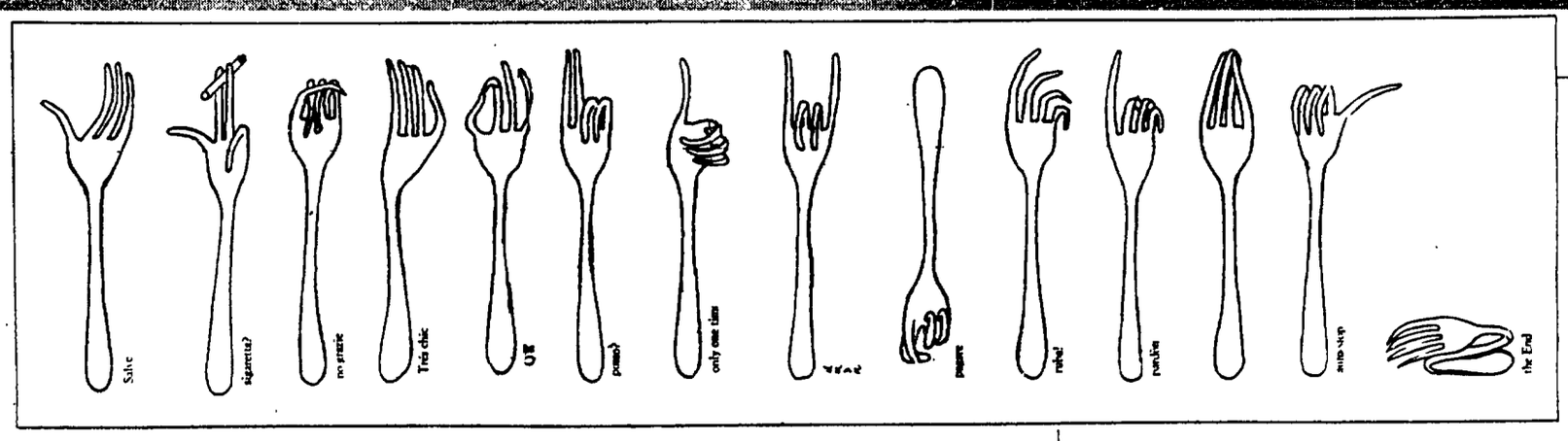
Umberto Eco nel «comitato di saggi» dell'Unesco

Diciotto «saggi» di tutto il mondo, tra i quali Umberto Eco, hanno ricevuto dall'Unesco l'incarico di «identificare e definire le questioni chiave e le nuove sfide che si pongono all'umanità nell'attuale periodo di grandi mutazioni». Ai «saggi», scelti tra una rosa di trecento nomi, si affiancheranno altre tre personalità nominate dal direttore dell'organizzazione dell'Onu, Federico Major.

L'INTERVISTA

MUNARI

Compie 85 anni il padre del design italiano e creatore di giochi. «Immaginazione e società, ecco che ne penso»



Le «forchette parlanti» di Bruno Munari. Al centro il designer italiano con una sua creazione e, sotto, «scritture illegibili di papiri sconosciuti» datate 1975

PIERO LAVATELLI

Gli ottantacinque anni di Bruno Munari. Nato infatti – si legge in un suo libretto fresco di stampa per i tipi dei Melangolo, *Verbale scritto* – senza preavviso alcuno, eccolo a sgambettare completamente nudo in piena città di Milano una mattina del 24 ottobre 1907. E i genitori, chi erano? «Mio padre – ci informa Munari, sempre in *Verbale scritto* – aveva contatti con le più alte personalità della città, essendo stato cameriere al Gambrinus; mia madre si dava delle arie ricamando ventagli». E lui, cos'ha poi fatto da allora, chi é? In un elenco alla Jannacci leggiamo: «Quello delle macchine inutili del 1930. Quello dei nuovi libri per bambini del 1945 (ancor oggi ristampati in varie lingue). Quello dei libri illeggibili del 1949. Quello delle pitture negative-positive del 1950. Quello delle arttmie meccaniche del 1951. Quello del design». E poi, via via, quello dei giochi d'acqua, degli oggetti immaginari, delle forchette parlanti, su su fino alle invenzioni dei fossili del duemila, della grafica editoriale Einaudi, dei messaggi tattili per non-vedenti, dei laboratori creativi per bambini messi su in tanti paesi del mondo, dei colori rotanti e del corso di design alla Harvard University, più volte ristampato da Laterza. Né meno famosi e tradotti ovunque sono anche alcuni suoi libri per bambini come *Nella Notte Buia*, o libri di invenzioni verbali come *Codice ovvio. Verbale scritto* é in questa scia; mima e reinventa aforismi alla Karl Kraus o haiku giapponesi, che vanno dai quipro-quo linguistico-ironici («Aveva rapporti carnali col macellaio») a riflessioni Zen dove l'intreccio dei problemi d'oggi diventa trasparente come cristallo. Strutture verbali simili a quelle, visibili, che alitano lievi qui, a mezz'ana, in questo studio milanese di Munari dove conversiamo. Sono strutture simili a navigli di piccoli legni storti intessuti in una trama di cordicelle invasa da spazi vuoti. O altro e altro ancora, ma tutte strutture che hanno l'aria di paradossi atmosferici e l'ammicco ironico-divertito dello sguardo di Munari.

La prima cosa di cui mi parla, con impeto, tracciandomene anche lo schema sul mio quaderno d'appunti, é l'altro suo libro appena uscito per i tipi di Ghisetti e Corvi Editori, *L'occhio e l'arte*, coautori Gabriella Sacchi, Giuseppe Manzoni e Roberto Pittarello. È un testo di educazione artistica per la scuola media. In reltà, é molto di più. Tutto immagini, esempi, e *come si fa*, ripercorre il grande campo inventivo dell'arte visiva, mostrandone le dimensioni essenziali: i messaggi che convoglia, i materiali – ben oltre i colori – di cui si serve, tecniche usate, le regole di cui si avvale, per finire nelle analisi delle immagini e nella storia dell'arte. Un'ennesima testimonianza di quanto Munari, educatore della creatività di bambini e ragazzi, sia una cosa sola col Munari artista, inventore di nuovi stilemi visivi, di un nuovo design. Me lo dice esplicitamente: «L'artista che vuol solo mostrare quant'é bravo, senza aiutare gli altri a capire e a esprimersi, non serve alla collettività. E anche lui stesso non cresce più. È ormai da appendere alla parete con ciò che ha fatto. Si é dimenticato di una verità elementare: gli altri siamo noi».

Lei pensa che siamo ancora nel guado dell'individualismo brado, o cominciamo a uscirne verso una considerazione più intelligente di ciò che siamo, la consapevolezza – come lei si é espresso – che gli altri siamo noi?

Penso che stiamo vivendo un periodo di passaggio dai valori di un individualismo senza freni – espressosi come corruzione, latrocinio, furberia, egoismo, manipolazione e degrado della vita pubblica – a valori diversi, che mettono l'accento sugli altri, sulla collettività. Comincia a farsi strada l'idea che l'individuo può vivere meglio solo in una comunita prospera, rispettosa di tutti e bene ordinata, che l'individuo può svilupparsi solo nel solco delle tradizioni che la collettività conserva e gli tramanda, che un individuo vale sopratutto – così é nella cultura giapponese – per quello che egli dà alla collettività, non per ciò che vi prende. La crisi porta allo scoperto questi nodi.

Lei é stato più volte in Giappone, anche di recente, chiamato a inaugurare a Tokyo un edificio di 17 piani tutto destinato a laboratorio creativo per i ragazzi. In che forma la civiltà orientale concepisce il rapporto individuo-collettività?

Fin dalla scuola materna, ogni bambino é stimolato a esporre il proprio pensiero senza imporlo agli altri. L'insegnamento mira, tra l'altro, a risolvere i problemi alla base. Ciò vuol dire che se non si sporca, se si tiene di volta in volta pulita la casa, non occorrono poi gli elettrodomestici. Così per la città, se ognuno ne ha cura, si riducono poi al minimo le spese comunali per tenerla pulita. C'é il senso diffuso che lo spazio pubblico é di ognuno e di tutti. Anche il c'é ricchezza variamente distribuita, ci sono disuguaglianze. Ma non c'é lusso ostentato, non c'é esclusione. E vale il principio della cultura Zen, che l'uomo deve essere nella natura, non dominarla, usarla senza riguardi. I giapponesi non fanno come gli americani, non impongono prodotti e idee. Prima girano tutto il mondo a imparare dagli altri come si fa, ad assimilare le tradizioni altrui.

Mi pare di capire che, per lei, la civiltà americana non è, come la giapponese, un riferimento per il futuro?

La civiltà Usa è quella di barbari conquistatori che hanno diviso il mondo in due parti: una parte che è in loro possesso, che è loro propria, l'altra che è da conquistare, da sfruttare e manipolare. Esaltano l'individuo sopra ogni cosa, ma poi la prima cosa che chiedono di una persona è: quanto guadagna? Gli Usa sono la civiltà del fatturato, sono stati i profeti del consumismo opulento, la cui definizione più pertinente è: Usa & Jet.

In questi giorni, la questione dell'«impegno» degli intellettuali è tornata, dopo anni, alla ribalta. Lei che ne pensa?

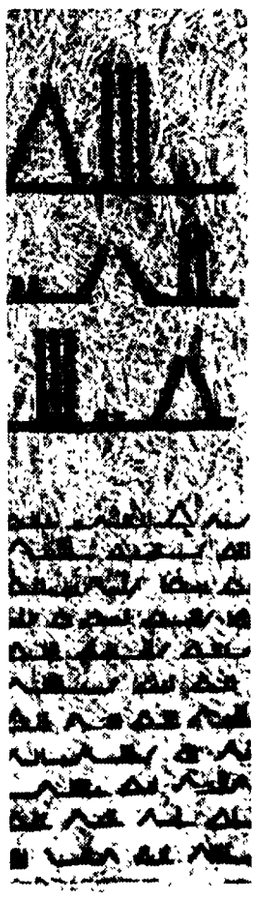
È essenziale nel giudizio che si dà di un artista, di un uomo di cultura di oggi, vedere se la sua opera aiuta o no la crescita culturale della collettività, se prepara o no gli individui – a cominciare dai bambini – a difendersi dalla strumentalizzazione, a smascherare i furbi (invece di ammirarli o invidiarli), se serve per esprimersi con la massima libertà e creatività. Come è essenziale vedere se l'uomo di cultura ripete stancamente la tradizione, o invece la continua, innovandola.

È una riflessione su cui Munari ritorna anche in *Verbale scritto*, dove si legge, a proposito delle « ere e false autorità» di oggi:lo sconvolgimento sociale al quale stiamo assistendo ogni giorno mostra la crescente presa di coscienza della gente sulle vere e false autorità. La gente è stufa di false autorità, inchiodate come mummie alle loro poltrone, è stufa anche di poltrone; vuole invece persone competenti disposte ad aiutarla a risolvere i suoi problemi.

Una civiltà «Usa & Jet»

Un'immagine da sola vale mille parole

BRUNO MUNARI



L'arte visiva comunica con disegni, pitture e plastici, ciò che l'autore ha scoperto nella realtà mediante l'osservazione.Se un individuo non è abituato ad osservare, non è attento alla realtà sia esteriore che interiore, non ha niente da comunicare.Quindi la prima operazione da fare è quella di abituare i bambini, già dalla scuola materna, a osservare bene, con attenzione ai particolari, al colore, alle texture, al peso, alla temperatura, a tutte le qualità possibili del mondo delle sensazioni che nascono dentro di noi. Un bambino abituato a osservare, avrà molte cose da comunicare agli altri attraverso il disegno, la pittura e tutte le altre forme di comunicazione visiva. Si sa che «una immagine vale mille parole».

La seconda operazione quindi sarà quella di far conoscere, attraverso la sperimentazione, tutte le tecniche possibili della comunicazione visiva, di cui l'arte è la massima espressione. Questa conoscenza verrà fatta dal bambino attraverso il gioco della sperimentazione, come fa quando gioca con la palla, dalla quale impara che cosa è l'elasticità, che una sfera rotola, che una sfera non si può «rovesciare», che ha un certo peso, una certa temperatura, uno o più colori, che ha un tatto, un odore, che quando è piccola la si può prendere con una mano, quando è grande ci vogliono due mani. L'adulto non deve far altro che lasciar giocare un bambino con una materia, con una tecnica di comunicazione visiva, con dei materiali da costruzione, con degli strumenti diversi e aiutarlo a disegnare, a colorare, a costruire per comunicare con chiarezza, con proprietà di linguaggio visivo, o, se vuole, col massimo di ambiguità. Quando un bambino farà, giocando, qualcosa che potrà essere utile a lui per la comunicazione visiva, allora l'adulto gli dirà il nome esatto di quello che ha fatto e gli farà notare come lo ha fatto. Così il bambino memorizzerà tutti i dati necessari al suo bisogno di comunicazione. La nostra educazione di tipo letterario ci ha condizionati a spiegare tutto con le parole, a «raccontare» le opere d'arte visiva quando si conducono i bambini ai musei, a cercare sempre la letteratura nella pittura, nella scultura, in ogni altra comunicazione visiva artistica e non.

Il messaggio di un'opera d'arte visiva può anche essere contenuto nell'uso armonico o coerente di forme e colori, nel modo coi quale l'autore ha organizzato lo spazio della superficie dipinta o i volumi di un plastico, nel gioco dei materiali, nel trattamento delle superfici, nelle relazioni tra le parti e il tutto. Qui è l'arte visiva, il resto è letteratura o filosofia o sociologia o altro. Altri messaggi, comunicabili anche con le immagini, ma certamente, meglio con le parole.

L'artista è la persona che, più di ogni altra, è sensibile a tutto ciò che può migliorare la qualità della vita, ed è questa sensibilità che si cerca di sviluppare nei bambini. Una sensibilità che permetta, utilizzando la curiosità e l'osservazione attenta dei fenomeni, di scoprire nella natura esteriore e in quella interiore all'individuo, che cosa c'è di interessante e di comunicabile. Un dipinto può anche rappresentare un passaggio, un altro dipinto può comunicare una sensazione con forme e colori. Abituare i bambini a osservare bene tutto ciò che li circonda oppure ad analizzare le sensazioni, è come raccontare le favole. Solo che invece di essere storie astratte di avvenimenti inesistenti, sono fatti reali, toccabili e verificabili sensorialmente. Un cucciolo di gatto è la favola più straordinaria per un bambino, una favola visibile con tutti i sensi, sempre nuova e diversa, da raccontare, volendo, con immagini e parole agli amici e parenti.

In questo caso le tecniche e le regole di comunicazione visiva, imparate giocando, renderanno più facile la costruzione del messaggio visivo, dato che si può disegnare quello che si sa e non quello che non si sa. Un bambino che impara ad esprimersi con proprietà di linguaggio anche visivo, non avrà problemi di comunicazione da grande. L' insegnante, o l'adulto, non dovrebbero mai dare al bambino informazioni già fatte, ma fare in modo che il bambino arrivi da solo alla scoperta di un fenomeno, di un fatto, di qualcosa di interessante. In quel momento l'adulto comunicherà al bambino il nome esatto di ciò che ha scoperto o fatto e, con la scusa di farsi spiegare come ha fatto la sua scoperta, potrà correggere con naturalezza eventuali errori del processo di sperimentazione. In questo modo la memorizzazione del fenomeno col suo preciso nome sarà facilissima per il bambino. Non bisogna costringere il bambino a fare qualcosa, basta incuriosirlo su certi problemi e lasciarlo sperimentare. Piaget disse: quando si insegna qualcosa a un bambino gli si impedisce di capirla da solo. Chi ha insegnato ai bambini a manipolare il famoso cubo di Rubik, che molti adulti non sanno usare?

Una cultura artistica basata su elementi costitutivi basilari dei messaggi visivi di qualunque arte di epoche e popoli diversi, preparerà la persona ad una maggior sicurezza nella vita. Mentre la conoscenza parziale o limitata nel tempo e nello spazio, delle opere d'arte, crea squilibri nelle personalità. Una persona della nostra epoca di facili viaggi e di culture varie, deve poter capire ogni forma di arte visiva, classica o primitiva, figurativa o astratta, statica o cinetica. Ci sono forme d'arte che si collegano direttamente al vero visibile, altre che rendono visibili realtà interne a noi stessi. Una persona così preparata non sarà più facile bersaglio di speculatori in questo campo e di falsari. Qualcuno ha detto: se non ci fossero falsi conoscitori d'arte, non ci sarebbero falsari.

Anche quei Marx facevano paura al fascismo

Italia 1938, così uscì nei cinema e fu precipitosamente ritirato «Una notte all'opera»: storie di censura e odio antisemita contro i geniali comici americani

MICHELE SARFATTI

È una storia vera, ma sembra un film e potrebbe essere intitolato *La guerra lampo contro i fratelli Marx*. Cinquantaquattro anni or sono, per l'appunto sul finire di ottobre, i fratelli Marx furono i protagonisti, a loro insaputa, di un film girato proprio qui in Italia. Quella che segue è una sintesi della sceneggiatura, rimasta fino ad oggi inedita e custodita dall'Archivio centrale dello Stato.

«La guida espertissima del regista Sam Wood sfruttando le capacità sceniche e l'inesauribile personalissima vis comica delle tre maschere ha realizzato lo spettacolissimo dell'allegria che farà di Groucho, Chico e Harpo Marx i veri dominatori della moderna cinematografia comica». Così si chiudeva una gioiosa pubblicità de *Una notte all'Opera*, uscita sul «Corriere adriatico» del 25 ottobre 1938 in occasione della proiezione del film nel cinema Teatro Vittorio Emanuele di Ancona.

Ma in quei giorni i «veri dominatori» dell'Italia, del cinema e della cinematografia erano ben altri. E così in un'altra pagina di quel giornale un combattivo rappresentante del fascismo da poco ufficialmente antisemita e delle forze della depressione dava il via ad una guerra lampo contro i fratelli Marx destinata a concludersi con la sconfitta dello «spettacolissimo dell'allegria» e dei più elementari sentimenti umani.

Scriveva dunque quel 25 ottobre un non meglio identificato «K. 41». *Una notte all'Opera* è un «film giudaico e per di più brutto». Esso è «prodotto dai giudei Samuele Goldwyn e Luigi B. Mayer, è diretto dal giudeo Samuele Wood, è interpretato dai tre fratelli giudei Marx. Questi tre ultimi maiali sono quelli stessi che nei circhi equestri e nei palcoscenici americani accaparrano il dileggio sull'Italia e sul Fascismo». L'articolista suinomane e depressore non faceva alcun cenno all'imminente proiezione del film in Ancona e se la prendeva con quella in corso a Roma, protestando perché la Commissione della Censura Cinematografica (con tre maiuscole) l'aveva consentita. Concludeva chiedendosi «se, per caso, tra questi signori della Cen sura, non si nasconda qualche Samuele o filo-Samuele sapientemente camuffato». La prosa è ributtante, ma tutt'altro che inusuale all'epoca.

Va detto che la pubblicità del film aveva la forma di un normale articolo. E così la contraddittoria accoppiata dei due articoli ad una pagina di distanza finì per costituire un'eccellente gag, degna forse di figurare negli stessi film dei Marx. E non pochi sfottò dovettero piovere sul capo del repressore K. 41.

Tanto che questi il giorno dopo – siamo così al 26 – tornò sulla questione precisando che «il corsivo rispecchiava e rispecchia l'opinione del nostro giornale» mentre l'altro scritto era «un'inserzione pubblicitaria che noi purtroppo non possiamo esimerci dal pubblicare, essendo la pubblicità del giornale appaltata». Ricordava poi che appena sei giorni prima il «Corriere adriatico» aveva pubblicato un duro pezzo contro gli attori americani impegnati nella solidarietà alla Spagna antifranchista

Corsivo che conteneva un bello (il giudizio è mio) elenco aperto per l'appunto dai fratelli Marx e ricco della presenza di Buster Keaton, Erroll Flynn, Clark Gable e altri. Concludendo K. 41 scriveva: «Non ci resta dunque che darci appuntamento al cinema per fischiare solennemente questi sporchi pagliacci».

Con questo progetto dal sapore antico – la scoperta di un potentissimo cattivissimo nemico interno fu allo stesso tempo frutto e causa di un ritorno alle origini squadriste o perlomeno a una militanza attiva – il fascista antisemita repressore del «Corriere adriatico» terminò il suo ruolo. Il comando della guerra lampo venne prontamente preso da tale Marcellini, alto funzionario (nientepopodimeno) della prefettura di Ancona. Questi, letto il giornale, all'ora di pranzo di quel 26 ottobre decise di telegrafare al ministero della Cultura popolare e, per conoscenza, alla Direzione generale della Pubblica sicurezza del ministero dell'Interno (perbacco! l'affare si faceva grosso). Riepilogati gli avvenimenti e mostrata la propria diligenza (tramite la citazione del numero e della data del nulla osta concesso al film), Marcellini assicurava di «aver disposto opportuno servizio di vigilanza» nel cinema e pregava «telegrafarmi urgenza se eventualmente per detto film sia intervenuta revoca autorizzazione». Quest'ultima preghiera fuoriusciva nettamente dall'ambito della diligenza e si caratterizzava a tutto tondo come un vero e proprio programma di azione. È una perfetta esemplificazione di come in quei tempi, al contrario di quanto alcuni oggi preferiscono affermare, centinaia di funzionari statali animati da sacro zelo non solo applicarono diligentemente quanto ordinato da Mussolini e dai vari gerarchi, ma fecero giungere a Roma infiniti suggerimenti operativi, innumerevoli proposte di indurimento persecutorio. Tale fu ed è il significato di quell'*eventualmente*.

Nel pomeriggio del 26 l'*eventualmente* cominciò a fare il giro delle scrivanie del Min culpop e ben presto fu portato su quella del ministro in persona, Dino Alfieri, perfetto ufficiale dell'esercito fascista antisemita e repressore. Dapprima probabilmente egli fece un balzo sulla sedia (quando mai spettava alla provincia insegnare a Roma il da farsi!), subito però si ricompose e concentrò la sua attenzione su come eventualizzare quell'*eventualmente*. Ci pensò un po' (non molto, ma più di ventiquattro ore), si pentì di non aver ancora emanato un provvedimento generale di espulsione degli ebrei dallo spettacolo, si consultò con l'ufficio addetto alla censura e la mattina del 28 ottobre, distogliendosi dalle fondamentali celebrazioni della marcia su Roma, telegrafò a *tutti* i prefetti e alla Ps la soluzione della questione: *Una notte all'Opera* «est richiamato in appello. Proiezione detto film è per conseguenza vietata fino a nuovo ordine».

Con ciò fascismo, antisemitismo e repressione avevano vinto la loro guerra lampo contro i fratelli Marx.

E la popolazione anconetana? Essa esce da questa vicenda con dignità: nei due giorni di proiezione si recò al Vittorio Emanuele in quantità tale da non consentire di definire deserta la platea, gustò il film e non raccolse l'invito fischiaiolo di K. 41. Questo perlomeno è ciò che si deduce da quanto afferma e da quanto tace la relazione inviata (nientepopodimeno) dal prefetto in persona La Via ai due ministeri interessati («... non si sono avuti a deplorare incidenti di sorta, né alcuna manifestazione ostile o a favore»).

Sulla copia della relazione pervenuta al ministero dell'Interno venne apposto nientepopodimeno che il timbro «Visto da S.E. il Capo della polizia», tutte le carte vennero poi archiviate e lo Stato fascista, antisemita e repressore passò ad arianizzare un altro comparto della società.