

## **Su di una serigrafia di Munari per Mostar: l'artista al servizio della ricostruzione**

*di Giovanni Rubino*

Nella primavera del 1996, Bruno Munari venne invitato a Udine per partecipare a una iniziativa ideata e promossa dall'architetto Mauro Bertagnin con l'insegnante Gaetano Vinciguerra, e la supervisione critica dello studioso triestino Carlo Milic.<sup>1</sup> Vinciguerra era in contatto con Mostar e coinvolse Giorgio Valentiniuzzi, pittore, grafico, fondatore dell'associazione culturale "i Contemporanei",<sup>2</sup> e all'epoca giovane collaboratore di Munari. Il fine era raccogliere fondi per aiutare alcune scuole elementari e medie della città bosniaca, in cui non si era ancora ritornati alla vita quotidiana antecedente alla guerra civile del 1991-1995.

L'interesse verso questo episodio si spiega alla luce di tre principali casi di studio. Il primo è legato al ruolo dell'artista contemporaneo nei confronti della guerra, attraverso i canali istituzionali dell'arte. Il secondo riguarda più direttamente la situazione dell'ex Jugoslavia nella seconda metà degli anni Novanta e infine, l'ultimo caso è strettamente correlato alla figura di Munari, da intendersi quale sostenitore della pacificazione tra la cultura croata, serba e bosniaca, i cui ambienti artistici nei decenni precedenti avevano avuto modo di apprezzare le opere dell'artista, particolarmente la sua opera grafica e la sua attività di designer per l'industria. L'attività serigrafica, in particolare, non era da intendersi come una riproduzione a basso costo di opere d'arte tradizionali, ma come una pratica autonoma che ha caratterizzato il ruolo stesso dell'artista contemporaneo, accanto alla quale si può porre come atto artistico la partecipazione ad esperienze di natura extra artistiche, come lo sono l'educazione e la politica.

### **L'arte contro la guerra. Pratiche e modelli**

Nella storia dell'arte moderna e contemporanea<sup>3</sup> non sono stati pochi gli episodi in cui, nei confronti di guerre o particolari repressioni di popolazioni civili, gli artisti sono intervenuti non solo per esprimere la propria idea a riguardo di tragici eventi di cui erano stati diretti o

indiretti testimoni, ma anche nel raccogliere fondi per scopi umanitari con l'ausilio della propria arte.

Se come diceva Charles Baudelaire l'artista doveva diventare «il pittore della vita moderna»,<sup>4</sup> non poteva esimersi dal coinvolgimento con la guerra, che nella sua modernità andava sempre più interessando le popolazioni civili.

Per esempio, ancor prima di Baudelaire, si può ricordare parte dell'opera di Goya che fu tra i primi a rappresentare i disastri delle guerre europee a lui contemporanee. Più tardi, altro caso fu quello di Delacroix che rappresentò il massacro di Scio, durante le guerre per l'indipendenza greca a metà '800.

Nel Novecento, tuttavia, non era più sufficiente la rappresentazione e la partecipazione umana dell'artista, in considerazione del fatto che anche l'arte contemporanea stava subendo profondi mutamenti tecnici e formali. Tra gli esempi più importanti, in cui la scelta dell'artista di essere pacifista era diventato un vero e proprio atto artistico, si ricorda l'antimilitarismo professato dai Dadaisti a cavallo della prima guerra mondiale, di contro all'interventismo, per esempio, dei futuristi italiani. Nel primo dopoguerra, gli esponenti della Nuova oggettività tedesca mostrarono gli effetti della guerra così come pochi anni più tardi Picasso avrebbe realizzato *Guernica*, a testimonianza del dramma della guerra civile spagnola e come anticipazione del secondo conflitto mondiale. Nel 1949, ancora Picasso disegnò la celebre *Colomba della pace* per il manifesto del Congresso Mondiale della Pace a Parigi. Negli anni Sessanta, per concludere questa rapida successione di esempi illustri, molti artisti americani ed europei, tra i quali gli esponenti della Pop art, si opposero alla guerra del Vietnam.<sup>5</sup> Si giunge così alla fine del millennio appena trascorso, in cui la guerra civile jugoslava fu uno degli ultimi esempi di conflitto bellico entro i confini dell'Europa.

Rispetto all'idea di denuncia della guerra o di invocazione alla pace, il sistema dell'arte nel tempo è andato elaborando una strategia di comunicazione che mira a promuovere la ricostruzione culturale e in alcuni casi materiale delle zone di guerra attraverso la donazione di opere d'arte e che di conseguenza non solo fanno dell'artista un operatore culturale ma anche fanno del gesto artistico un esempio pratico di azione politica, nel senso filosofico del termine “politica”.

Riguardo a questa nuova funzione dell'opera d'arte e dell'artista e con riferimento alla guerra civile jugoslava, non mancarono importanti manifestazioni degli ambienti culturali internazionali per aiutare le popolazioni duramente colpite, come nel caso di quella bosniaca. Tra queste si può ricordare la costituzione nel 1997 a Sarajevo del *Museo d'arte contemporanea Sarajevo 2000* che vide la raccolta di opere di una decina di artisti italiani

e stranieri, tra cui Alighiero Boetti, Joseph Kosuth, Mimmo Paladino e Cindy Sherman, con il fine di ridare nuova linfa vitale alla cultura internazionale della capitale bosniaca.<sup>6</sup>

Da tutto ciò si può trarre una prima considerazione, ossia che l'artista contemporaneo non solo abbia avuto, e può avere ancora oggi, una funzione di denuncia ma anche di diretto impegno nel promuovere la pace. In particolar modo quando il suo orientamento politico lo avvicina all'ideologia progressista della sinistra europea ma non necessariamente, come è stato il caso di Munari.

### Jugoslavia in transizione e la rinascita della Bosnia

Prima di osservare più da vicino tale episodio, un breve cenno alla situazione artistico-culturale della Jugoslavia può aiutare a comprendere meglio le relazioni tra le sue repubbliche e l'Europa occidentale, e quindi come la partecipazione di Munari sia stata possibile anche grazie a tale scenario.<sup>7</sup> Durante l'Impero Asburgico, le città di Lubiana, Zagabria e Sarajevo, ma in misura diversa Belgrado, erano al centro di una vasta rete di relazioni artistiche con Vienna, Monaco, Venezia, Roma e Parigi. Queste relazioni continuarono a ridosso del secondo conflitto mondiale anche sotto il regno di Jugoslavia, quando la Serbia diventò la nazione predominante tra le altre, in cui la mobilità degli artisti jugoslavi garantì un costante aggiornamento sulle più avanzate pratiche artistiche occidentali. Dopo il '45, il Governo Comunista centralizzò a Belgrado molti aspetti della vita politica e culturale della Jugoslavia. Nel campo dell'arte, le ricerche dell'avanguardia e in particolare l'astrazione geometrica furono tollerate dal governo centrale, e si poterono sviluppare scuole e circoli artistici con modalità e finalità differenti ma sempre in relazione con una continua rete espositiva di mostre d'arte contemporanea occidentali.

Principalmente in Croazia e in Serbia, considerando che la Bosnia finì per essere assorbita dalle influenze culturali croate da una parte e serbe dall'altra, da sottofondo vi era un diffuso panslavismo culturale, a cui si potevano ascrivere le locali ricerche artistiche.<sup>8</sup> D'altra parte nella stessa Bosnia esistevano, come esistono tuttora, a Sarajevo e a Mostar forti influenze della cultura islamica e differenti movimenti artistici. Tale mescolanza di fattori nel corso degli anni Sessanta e Settanta permise all'arte bosniaca di conoscere autonomi sviluppi artistici.<sup>9</sup> In particolar modo dopo i primi anni Ottanta, in Bosnia l'ambiente artistico di Sarajevo ebbe un ruolo trainante per la divulgazione delle ricerche più innovative. Tra arte del consenso e quella del dissenso molti artisti bosniaci subirono non solo l'autorità del governo comunista di Belgrado, ma anche successivamente le vessazioni a sfondo etnico del regime di Slobodan Milošević. Nel periodo che precedette il

conflitto civile e dopo, l'arte figurativa e le iniziative pubbliche furono tese a ridare identità alla cultura bosniaca.<sup>10</sup>

A Sarajevo nella locale accademia di Belle Arti, tra i protagonisti di questa lotta civile e artistica vi era il pittore bosniaco Jusuf Jusa Niksić. A Mostar Niksić insegnava tecniche pittoriche quando negli anni Novanta divenne il referente culturale per l'operazione umanitaria portata avanti da Vinciguerra e che si intitolava “Solidarietà Docente”.

Munari. Fortuna jugoslava, pratiche concettuali ed educative

Munari è stato tra i pochi artisti italiani, per l'attività di grafico e designer, ad aver esposto con successo in molte città jugoslave e a ricevere una discreta considerazione da parte dell'establishment culturale locale. Per esempio nel 1963 una mostra sul design italiano fu itinerante tra le capitali della federazione e per l'occasione il suo *posacenere*, prodotto da Danese, venne esposto riscuotendo importanti riconoscimenti anche dalla stampa locale. L'attività grafica di Munari nei primi anni Settanta fu al centro di una sua esposizione personale prima a Zagabria e poi a Belgrado.<sup>11</sup> Considerando Munari e la sua formazione negli anni Trenta, tra Futurismo, astrattismo e influssi dadaisti,<sup>12</sup> egli ebbe sempre un atteggiamento critico nei confronti del potere e delle ideologie, non rifiutandosi però di esporre anche in paesi a regime socialista. Tuttavia, nonostante Munari non abbia mai mostrato apertamente la propria posizione politica, durante il Ventennio fascista e dopo nella fase di ricostruzione e di sviluppo economico dell'Italia democratica, la sua attenzione fu costante verso i cambiamenti non solo artistici ma anche sociali. Attraverso un'intensa produzione scritta, Munari sviluppò il proprio impegno teoretico e polemico nei confronti dell'arte musealizzata e fine a se stessa. Munari, difatti, non si era fermato al solo atto pratico del fare arte. La sua scrittura<sup>13</sup> aveva una finalità educativa, in modo semplice e diretto, contro i malcostumi del sistema dell'arte e delle abitudini sociali. Impiegava un linguaggio chiaro e comprensibile per un vasto pubblico, e non solo quello impiegato da artisti, critici e studiosi d'arte. Tra i suoi molti scritti, si ricordano *Arte come mestiere*, *Artista e designer*, *Fantasia* e da *Cosa nasce cosa*,<sup>14</sup> tutti pubblicati tra la seconda metà degli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta.

È interessante notare che questi libri non furono tradotti in Jugoslavia, dove solo nel 1981 si ebbe la pubblicazione di un testo, composto a più mani e intitolato *Guida ai lavori in legno* del 1978.<sup>15</sup> Si spiegava in modo elementare come costruire strutture e forme in legno anche per sviluppare un legame tra il pensiero e la manualità. Il testo si allineava ad altre esperienze che, dagli anni Settanta in poi, avevano arricchito la sua scrittura, come in *Un fiore con amore*,<sup>16</sup> grazie i laboratori con i bambini e i ragazzi, ponendo alla base delle

proprie riflessioni la ragione equilibrata dalla fantasia, e una profonda fiducia in un futuro migliore per l'umanità.

1996. La serigrafia di Udine

Dal punto di vista artistico, l'impegno di Munari si è sempre attuato attraverso lo studio di forme astratte, impiegate per spiegare determinate idee, come nel caso in questione: la serigrafia *Unire è sempre meglio che dividere* [fig. 1]. È un vero e proprio motto che a sua volta, in modo quasi didascalico, è illustrato da tre quadrati uguali ma di colori diversi. Agli estremi, un quadrato blu e uno giallo e al centro il terzo quadrato è bianco, campito dal reticolo di diagonali blu e gialle, che sovrapponendosi danno il verde.

Quasi fosse una rielaborazione della bandiera dell'allora neonata Repubblica di Bosnia e Herzegovina, che divenne ufficiale nel 1998, con quest'opera Munari forse intendeva evidenziare non solo la vicinanza delle tre etnie, croati-cattolici, serbi-ortodossi e bosniaci-musulmani, ma anche il loro intreccio così come storicamente era andato attuandosi dall'Impero austroungarico fino alla dissoluzione della Jugoslavia comunista.

Munari nel bozzetto [fig. 2] inviato a Valentinuzzi, secondo la modalità di cooperazione avviate dalla fine degli anni Settanta - quando il pittore friulano viveva a Varese - e consolidata grazie ad una frequentazione amicale e professionale, con una lettera del 28 giugno 1996 puntualizzava: «ti mando un bozzetto del simbolo. Tu lo potrai far eseguire "in bella" da un esecutore pignolo. Io non farei in tempo a farti il bozzetto definitivo. Comunque il principio è: l'unione dei due colori, genera un terzo colore (verde) che sarà il segno dell'unione avvenuta. Unire è sempre meglio che dividere.»<sup>17</sup>

Da quanto riportato, emergeva che la serigrafia era stata il risultato di un lavoro di gruppo, pianificato a tavolino da Valentinuzzi e Munari, sulla base delle finalità proposte da Vinciguerra. Quest'ultimo, insegnante a Udine e studioso della storia locale del Friuli, aveva iniziato già anni prima a costruire una rete umanitaria tra alcuni comuni friulani e la città di Mostar. La mediazione di Valentinuzzi fu importante per la realizzazione dello stesso progetto e per garantire l'alta qualità tecnica.

Tirata in circa 700 copie, questa serigrafia [fig. 3] - di cui ancora oggi si possono trovare alcune copie superstiti - venne venduta all'epoca al prezzo di circa 100.000 lire (circa 200 euro attuali). Un prezzo non eccessivo che in parte garantiva una più facile raccolta fondi a favore dei professori di Mostar, dall'altra rientrava nella poetica dello stesso Munari. Fin dagli anni Cinquanta, Munari intendeva la serigrafia come una pratica artistica contemporanea mirata alla democratizzazione dell'opera d'arte e che ebbe un particolare successo anche nell'ex Jugoslavia, basti pensare alla Biennale Internazionale di Arti

Grafiche di Lubiana. Tale fortuna storicamente si univa anche a una visione dell'arte in cui la riproduzione di multipli e serigrafie poteva essere una via per allargare a un vasto pubblico anche le ricerche più innovative.

Lo stesso processo di realizzazione si basava su passaggi calcolati e con metodi pur se ancora artigianali, spesso codificati secondo una logica industriale. Valentinuzzi, infatti, all'interno della cartella che custodisce la serigrafia, in qualità di esecutore ne sottolinea i dettagli tecnici :«Che cos'è la serigrafia? [...] Prendiamo il telaio, lo capovolgiamo, e al di sotto di esso mettiamo il materiale su cui abbiamo intenzione di serigrafare il nostro segno [...]. Il colore attraverserà il telaio [...]. Più impianti uguale più telai. Più telai e più colori danno luogo a risultati più complessi. Questa è la tecnica serigrafica.»<sup>18</sup>

Inoltre la promozione di questa serigrafia si avvale di importanti patrocini culturali come le università di Udine e Firenze. In effetti, da una parte le università avrebbero offerto il loro supporto accademico, dall'altra la serigrafia non sarebbe stata la conclusione del progetto ma il primo passo verso la costituzione a Mostar di un laboratorio per bambini.<sup>19</sup>

Dal punto di vista concettuale Vinciguerra, su di un pieghevole stampato per l'occasione della presentazione pubblica del 13 settembre 1996,<sup>20</sup> spiegava: «Ho cercato, con oltre dieci viaggi in Bosnia, di costruire un vero ponte ideale tra la nostra comunità e quella di Mostar[...]. Ho progettato e concordato con Bruno Munari, grazie alla mediazione del Centro Culturale “i Contemporanei”, la creazione a Mostar per 6 mesi almeno di un laboratorio artistico multietnico per 400 bambini in età compresa tra i 5 e 10 anni perché essi possano ritrovare se stessi e a propria infanzia nel gioco della creatività e della comunicazione artistica.»<sup>21</sup>

Su di un altro stampato pieghevole, Munari, poiché per motivi di salute non poté intervenire alla presentazione pubblica dell'iniziativa, così confermava la finalità del progetto: istituire un laboratorio che avrebbe aiutato «i bambini a crescere bene, sani e creativi [...] Il fare, il costruire qualcosa di personale li soddisfa e gli dà una sicurezza di saper risolvere certi problemi.»<sup>22</sup>

Traendo le dovute considerazioni, questo episodio spinge a riflettere sia sulla particolare situazione culturale e artistica udinese, grazie a Vinciguerra e Valentinuzzi, sia sulla situazione artistica di Mostar che, nonostante oggi la città sia stata parzialmente ricostruita, in Italia è ancora molto poco conosciuta. Entrambi gli aspetti andrebbero indagati anche in riferimento ai molti contatti che Munari ebbe con il Friuli e la Jugoslavia nell'arco della sua carriera.

Nello specifico del caso in questione, si può sostenere che la serigrafia in esame sia un esempio, forse l'unico, dell'impegno umanitario di Munari; inoltre l'opera essendo nata da

un'idea originale è da considerarsi come un'opera autonoma nel *corpus* dell'artista. La si può situare sia all'interno della lunga serie di serigrafie stampate in quasi ottant'anni di attività sia riferire indirettamente ai laboratori per bambini degli ultimi anni di vita. Se le prime erano la trasposizione in chiave astratta della capacità tecnica di Munari, i laboratori erano parte di quell'"atto" artistico che consisteva nel considerare l'arte come educazione alla vita. La serigrafia *Unire è sempre meglio che dividere* quindi è un particolare episodio che a sua volta unisce diversi aspetti della ricerca munariana. Munari morì due anni dopo, nel 1998. Questa serigrafia, per concludere, è una delle ultime opere dell'artista [fig. 4], tra i pochi esempi della sua arte applicata alla pace.

### IMMAGINI:

1. Dettaglio della serigrafia *Unire è sempre meglio che dividere*.
2. Bozzetto preparatorio.
3. Cartella contenente la serigrafia.
4. Bruno Munari firma la serigrafia, fotogramma tratto da un film conservato nell'Archivio Valentinuzzi, Udine.

---

<sup>1</sup> Il presente articolo è stato sviluppato in parte grazie alle interviste rilasciate da Giorgio Valentinuzzi e Gaetano Vinciguerra nei primi mesi del 2016.

<sup>2</sup> [www.icontemporanei.it](http://www.icontemporanei.it)

<sup>3</sup> Antonio Del Guercio, *Parigi 1750-1950. Arte e critica d'arte nel centro della modernità*, Editori Riuniti, Roma, 1997.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, "Le Peintre de la vie moderne" (1863), in *Charles Baudelaire. Opere*, Mondadori, Milano, 1996, pp. 1272-1319.

<sup>5</sup> Donald Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts. A Cultural History from the French Revolution to 1968*, Alfred A. Knopf, New York, 1970.

<sup>6</sup> Chiara Bertola (a cura di), *Sarajevo. Progetto culturale internazionale museo d'arte contemporanea Sarajevo 2000*, catalogo della mostra (Venezia, Fondazione Querini Stampalia, 13 giugno - 7 settembre 1997), Arsenale Editrice, Venezia, 1997.

<sup>7</sup> Andrew Baruch Wachtel, *Making a Nation, Breaking a Nation. Literature and Cultural Politics in Yugoslavia*, Stanford University Press, Stanford, California, 1998.

<sup>8</sup> Dubravka Djurić e Miško Šuvaković, *Impossible Histories. Historical Avant-Gards, Neo-avant-gards, and Post-avant-gards in Yugoslavia, 1918-1991*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, 2003.

<sup>9</sup> *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1945-1974*, (catalogo della mostra, Sarajevo, Umjetnička Galerija, 27 novembre 1974-15 gennaio 1975), Bosanskohercegovački Sabor Kulture, Sarajevo, 1974-75.

<sup>10</sup> Nermina Zildžo, "Burying the Past and Exhuming Mass Graves", in *East Art Map. Contemporary Art and Eastern Europe*, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts, London, 2006, pp. 141-152.

<sup>11</sup> Zvonko Maković, "Bruno Munari", *Umetnost*, n.37, gennaio-marzo, 1974, p. 122.

<sup>12</sup> Miroslava Hájek e Luca Zaffarano (a cura di), *Bruno Munari: My Futurist Past*, (catalogo della mostra, Londra, Estorick Collection, 19 settembre-23 dicembre 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2012.

<sup>13</sup> Margherita Zanoletti, "Scrittore", in Marco Sammiceli e Giovanni Rubino (a cura di), *Munari Politecnico*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio, 2015, pp.120-125.

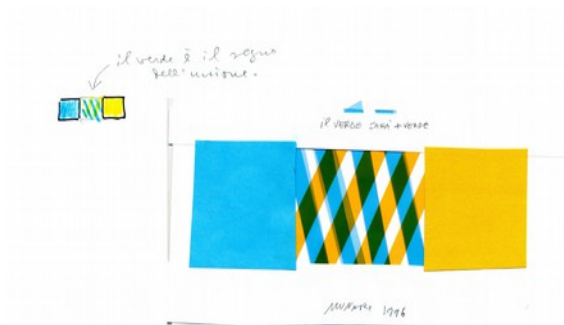
<sup>14</sup> Bruno Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari-Roma, 1966; *Artista e Designer*, Laterza, Bari-Roma, 1971; *Fantasia*, Laterza, Bari-Roma, 1977; *Da cosa nasce cosa*, Laterza, Bari-Roma, 1981.

- 
- 15 *Guida ai lavori in legno*, Mondadori, Milano, 1978.  
16 Bruno Munari, *Un fiore con amore*, Emme Edizioni, Milano, 1973.  
17 Archivio privato Valentinuzzi, Udine. Lettera del 28 giugno 1996.  
18 *Ibidem*. Facciata interna della cartella che custodisce la serigrafia.  
19 “Munari per Mostar pensando ai bambini”, *Messaggero Veneto*, 26 agosto 1996.  
20 “A Mostar la serigrafia che unisce”, *Messaggero Veneto*, 14 settembre 1996.  
21 Archivio privato Vinciguerra, Udine.  
22 *Ibidem*.





1. Dettaglio della serigrafia Unire è sempre meglio che dividere.



2. Bozzetto preparatorio.



3. Cartella contenente la serigrafia.



4. Bruno Munari firma la serigrafia, fotogramma tratto da un film conservato nell'Archivio Valentinuzzi, Udine.