

Il futuro ha un cuore antico

viaggio di ieri, oggi e domani a Torrita di Siena

a cura di
Maria Gioia Tavoni

www.insulaeuropea.eu

Tipografia Rossi

2017



Microeditoria di qualità nel borgo di Torrita,
Atti del convegno

Torrita di Siena, 8 Maggio 2016

in occasione della seconda edizione de *Il Borgo dei Libri*

Tipografia Rossi - Sinalunga

ISBN 978-88-99530-11-2

Impaginazione: Fausto Rossi

Pubblicato online sul sito www.insulaeuropea.eu



Sommario

Quando i miracoli nascono da una esperienza terrena: a Torrita di Siena ieri, oggi e domani	
Maria Gioia Tavoni	p. 5
Microeditoria di qualità nel Borgo di Torrita di Siena	
Gian Carlo Torre	p. 23
«Ci vediamo a teatro»	
Deanna Lenzi	p. 27
Progettare un libro di poesia da stampare al torchio	
Alessandro Corubolo	p. 39
Dalla plaquette al libro oggetto: la mia esperienza	
Giordano Perelli	p. 63

Torrita di Siena e Bologna: roccaforti per il libro d'artista?	
Pierluca Nardoni	p. 81
Edizioni d'arte <i>Cinquantunosestanta</i>	
Enrico Pulsoni	p. 99
<i>Scripta Volant</i> , lo spazio verbiconico dell'arte moderna	
Antonello Tolve	p. 109
Riflessioni di un editore di libri d'artista	
Sergio Pandolfini	p. 119
Conclusioni	
Mario De Gregorio	p. 129

Quando i miracoli nascono da una esperienza terrena:
a Torrita di Siena ieri, oggi e domani.

Maria Gioia Tavoni

«Talvolta si pensa che l'eccellenza artigiana sia una scheggia del passato sbalzata nel presente e destinata a futuro incerto. La storia che voglio raccontarvi, invece, profuma di classicità e dunque ci riporta a un mondo sempiterno nel quale passato, presente e futuro hanno un peso relativo», così in un articolo ora anche on line del febbraio 2009, il giornalista Carlo Petrini, dedicava nella pagina 'Torino' di «Repubblica» alla famiglia Tallone e, in particolare ai suoi discendenti, un omaggio al loro 'fatto a mano', all'arte del torchio e dei caratteri di stampa.

Giustissimo riconoscimento a una Casa editrice che ha una storia ricca di tre generazioni, Casa che è sicuramente la più importante nel panorama europeo e non solo, ma non l'unica in quello nazionale a spingersi nel rilancio del passato cogliendovi le radici del futuro, grazie alla scelta di perpetuare la pratica della stampa manuale.

Né io né Barbara Sghiavetta vogliamo arrogarci alcun merito se dalla uscita della nostra *Guida per bibliofili affamati* (2014) le occasioni per ricordare, esibire, tentare di fare decollare stampe di qualità, frutto prevalentemente del torchio, dei caratteri mobili, degli utensili che servono per impreziosirle con grafiche importanti tirate in pochi esemplari, si sono succedute sempre più numerose. Piace tuttavia ricordare che è di pochi giorni fa la notizia che negli *States* c'è chi, per tutt'altri fini, si è impossessato del titolo dato al nostro libretto, regalandogli un'imprevista notorietà al di là dell'Atlantico. *Hungry Bibliophiles* è il titolo infatti del libretto miscelaneo uscito in America recentissimamente.

Durante l'anno appena conclusosi, in Italia, e non più solo all'estero, si sono moltiplicate le occasioni in cui sono state esposte pagine di varia progettualità, espressione di artisti di diversa formazione ma tutti ispirati ad alta creatività, molte delle quali nel solco di una tradizione che data da diversi anni, altre, invece, frutto di un risveglio il quale è sembrato non avere precedenti.

La rinascita auspicata dal nostro libretto era prevalentemente ancorata al connubio 'manuale' testo-immagine e le iniziative che si sono susseguite facendo perno su tale connubio sono state numerose, così come molte altre di più libera ispirazione, tutte improntate a rigore non unicamente formale.

Rilevava quanto fossero importanti rigore tecnico e la «ricerca dell'unicità» nel libro d'artista già Gian Carlo Torre, che fu

pronubo nel 2016 del mio approdo nella città di Torrita di Siena, così come le sue pagine, desunte dal catalogo dell'esperienza dello scorso anno, e poste in apertura a tutti i rimanenti attuali saggi, continuano a illuminare.

Ma non è su ciò che si vuole insistere, bensì su due aspetti a cui vorrei anche solo accennare, ovvero come il rilancio della stampa manuale o la stampa di qualità, dovrebbe coniugarsi al piacere nei giovani di coltivare amore per un certo tipo di libro, a costruirlo e a collezionarlo con "gusto", o meglio con quell'avidità, così tipica della mia generazione e di gran parte di quella immediatamente successiva. È in questa direzione che vorrei spendere qualche parola, ricordando che cosa ha rappresentato per me l'avventura dello scorso anno a Torrita «Borgo dei libri».

Mi siano dunque permesse alcune considerazioni: quando mi fu affidato il compito di organizzare un piccolo convegno da tenersi nel Teatro degli Oscuri del centro toscano, memore di quanto l'importanza della stampa antica di grande qualità fosse radicata in piccole città della medesima regione, ho puntato alto nell'offrire testimonianze di celebri artisti/tipografi/editori di stampa al torchio, facendoli precedere da un intervento di chi aveva tutte le carte in regola per ricordarci pure il luogo antico della *sociabilié* che ci ospitava, seguito da quello di un critico che sapesse coniugare quel luogo alla nostra attuale presenza.

È a tutti noto che a Fivizzano, in Lunigiana, intorno al 1470,

si ebbero i primi libri stampati con caratteri tipografici italiani mobili, con grande anticipo rispetto a molte capitali e grandi città europee, Parigi compresa, nella quale la stampa si impiantò nel medesimo anno, ma diede tuttavia il suo primo frutto nel 1471, un'edizione delle *Elegantiae* del Valla, il grande filologo e umanista italiano.

E si pensi pure a Pontremoli da dove, fin dal Cinquecento i *colporteurs*, antecedenti illustri degli attuali librai, con le gerle in spalla diffondevano non solo in Italia prodotti librari di vario genere.

Si voleva pertanto che il segno lasciato dal libro contemporaneo a Torrita di Siena potesse sia nei suoi risvolti teorici sia pure in quelli esibiti, affidati alla mostra «La microeditoria di qualità», non fosse da meno rispetto alla grande tradizione del passato propria dei piccoli centri toscani.

Non va neppure dimenticato che con il 2016 si chiudeva l'anno manuziano e che pertanto la responsabilità nei confronti della qualità degli interventi e dei prodotti esposti nelle bacheche, doveva risultare consona, sebbene riservata a espressioni diverse, alle iniziative che in tutto il mondo andavano ancora svolgendosi per il celebrato genetliaco del maggiore editore/stampatore di tutti i tempi.

Nel catalogo, già menzionato, a cui si poté dar vita in tempi

brevi grazie soprattutto a Fausto Rossi, più che tipografo e editore, sapiente interprete delle mie numerose esigenze ed istanze, Pierluca Nardoni, il giovane critico chiamato a commentare l'esposizione, autore che ora ritroverete pure in queste pagine, così terminava il suo brillante intervento, dopo aver ricordato la bellezza e la preziosità dei tanti manufatti esposti e di tanti, sempre contemporanei, di cui si ha memoria: «...magari in un felice prosieguo dell'attività artistica contemporanea, ammesso che non sia già avvenuto, potrà anche imporsi un libro degno di quell' *Hypnerotomachia Poliphili*, intorno al quale ha giocato un intero anno di tripudi e di memorie». Non sembri tale asserzione un' iconoclastia: prodotti contemporanei che fanno grande la storia del libro ce ne sono molti. Rimanendo in Italia, eccone alcuni dalla cui notorietà non si può prescindere: Soffici, *BZF chimismi lirici* (1914), il *Bullonato* di Depero (1927) o il *litollatta* di Munari-Marinetti (1933) per non parlare della plaquette astrusa al punto da essere inquietante, e più rara in assoluto, *Contemplazioni* di Arturo Martini (1918).

A Torrita mi aspettavano molte novità: nel convegno erano state aggiunte alle voci da me proposte, quelle di Enrico Pulsoni, di Antonello Tolve, entrambi docenti, di cui il primo pure grande artista, e di Sergio Pandolfini, editore e stampatore d'arte de «Il Bulino», pronto a raccontarci le sue celebri esperienze, oltre a

Mario De Gregorio, storico del libro, il cui valore a me era noto da anni e che rividi con molto piacere; a lui era stata demandata la chiusura del convegno.

Ed anche la mostra da me organizzata non era l'unica ad offrirsi ai numerosi presenti: il padrone di casa dopo il Sindaco, l'assessore alla Cultura del Comune di Torrita di Siena, Paolo Tiezzi Maestri, esponeva parte delle sue meraviglie: cinquecentine fra le quali alcune 'aldine', il cui ricordo ancora sollecita in me, oltre a profonda ammirazione, altrettanta profonda invidia... propria di chi è e rimarrà fino all'ultimo «*bibliofilo affamato*».

Un'ulteriore esposizione suggeriva, infine, percorsi nuovi, inusitati, suggestivi: quella di Enrico Pulsoni con i suoi nove libri d'artista, in un'unica *suite*, e rigorosamente tutti di formato diverso, sui quali potrete leggere nell'intervento dello stesso artista-docente qui proposto, le motivazioni, i risvolti teorici e tecnici, vorrei dire perfino filosofici, che stanno alla loro base.

Ed infine, fra gli ospiti, mi fu concesso di conoscere Carlo Pulsoni, docente ordinario di Filologia romanza incardinato all'Ateneo di Perugia, e nel contempo animatore di una pluralità di iniziative, con il quale si è stretta una incredibile collaborazione, che mi porta a sfiorare il secondo tema.

Ho potuto infatti seguire da allora fino ad oggi, unicamente grazie a Carlo Pulsoni che mi ha stimolato, offerto spazi, incen-

tivato in ogni modo al di là di qualunque mio merito, una inclinazione anche da Carlo profondamente condivisa: stimolare in vari modi soprattutto i giovani e, in particolare, fondere tale prioritaria istanza con l'indirizzarli verso il libro d'artista, mio precipuo obiettivo. Si è cercato, infatti, seguendo molte strade, di sollecitare in loro amore, o meglio risvegliare passione per i manufatti artistici librari sia che essi abbiano a fondamento la loro costruzione sia ancora che portino ad una loro tesaurizzazione nelle forme di un collezionismo accorto e consapevole. Così mi è stato fra l'altro consentito di continuare in parte ad esprimermi in quella didattica per l'arte del libro, didattica, il cui abbandono, dovuto agli anni, è stato il vero dispiacere dell'uscita dai ruoli dell'insegnamento.

Quali e quante sono state le iniziative lungo un solo anno è difficile finanche da riassumere. Ne vorrei ricordare una in particolare. Dopo aver intrattenuto il rapporto con l'Accademia Pascoliana di San Mauro Pascoli, la quale, grazie al suo Presidente Andrea Battistini, ha consentito che il Comune di San Mauro approvasse e finanziasse un concorso, con previsto pure un premio "under30", concorso appena conclusosi e di cui si offrono in questa sede spezzoni di pagine a stampa accompagnate dalle relative immagini, nel portale insulaeuropea.eu, si erano raccolti non solo il bando, ma anche varie altre comunicazioni. Va inoltre

precisato che quel concorso, dedicato alla poetica del paesaggio in Giovanni Pascoli, ha potuto avvalersi nella Giuria di Enrico Pulsoni, in qualità di esperto del libro d'artista, la cui presenza, unita a quella degli altri membri giudicanti, ha permesso che le varie fasi concorsuali fossero improntate a grande serietà, e sorrette altresì dalle sue conclamate competenze.

Non voglio indugiare su molte altre occasioni che mi sono state offerte, se non su quella che ha per protagonisti ancora Torrita di Siena e questa volta, in particolare, unicamente i giovani.

Da tempo andavo rimuginando un'idea che ha trovato non solo perfetta *audience* in Carlo Pulsoni, ma in lui anche l'anima che ha consentito di trovare a sua volta perfettamente consentaneo pure il pensiero e l'azione di Paolo Tiezzi Maestri, che se ne è fatto promotore con la sua città.

Avevo detto, scritto più volte, affidato a interviste, che nel libro d'artista avrei voluto vedere implicati a vari livelli solo gli "under30".

E così è avvenuto: come ho avuto modo di esprimermi, dialogando con la giovane, intelligente intervistatrice Martina Pazzi, quando questa sorta di miracolo è andato in porto, ovvero quando il concorso di Torrita esclusivamente riservato ai giovani è stato bandito, che molte strade a mio avviso si sarebbero aperte, e chiusa una sola, ma molto meno importante.

Si sarebbero infatti date ai giovani di tutto il mondo – il concorso è internazionale – possibilità in varie direzioni: impegnarsi in tutte le procedure sia tecniche sia artistiche che competono alla struttura dei particolari libri di cui da tempo vado occupandomi, ma senza minimamente porsi il problema di definirne forme, modalità, e tanto meno esprimersi in definizioni troppo vincolanti. Ciò avrebbe consentito altresì di recuperare l'arte della mano coniugata con quella del pensiero, di fronteggiare e sconfiggere, grazie ai giovani, settori in crisi dell'artigianato artistico del *made in Italy* di cui siamo stati una eccellenza, e aperto altresì uno sbocco nel mercato del lavoro. Il tutto reso possibile con il coinvolgimento di molte istituzioni, puntando in Italia, ma forse anche altrove, sull'insegnamento mirato da parte delle Accademie, delle Università, e dei vari *ateliers* che dalla *Guida* mia e di Barbara sembrano nel nostro Paese, non solo per gli artisti da noi intervistati, essersi moltiplicati e che appaiono sempre più qualificati.

Nella Giuria del concorso di Torrita di Siena, oltre a Enrico Pulsoni che mi sostituirà alla presidenza il prossimo anno, sempre che la piccola città amica riesca a fare un altro grande miracolo, ovvero rendere annuale questa importante iniziativa, chiamando in còrreo pure altri Comuni, è entrata anche la giovane Rebecca Carnevali la quale sta espletando il dottorato in

Inghilterra e che ho il piacere di seguire per la dissertazione con cui concluderà il corso dei suoi attuali studi. È già questo un altro tassello importante di quella tela che con Carlo Pulsoni ci eravamo proposti di ordire.

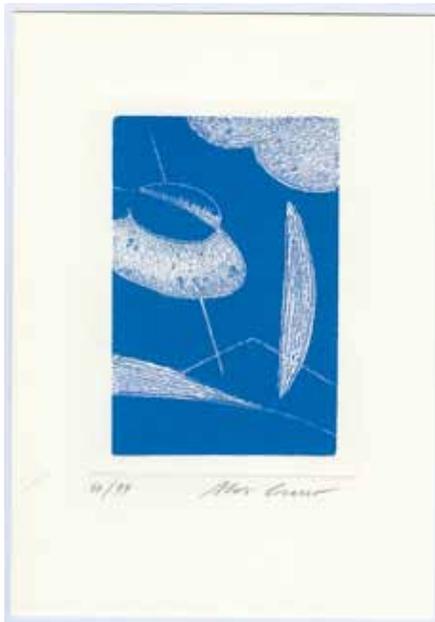
Ma c'è un ultimissimo miracolo che ora vorrei da Torrita, dai suoi amministratori, dagli intellettuali che ne condividono vari percorsi: trovare uno spazio idoneo per un Museo internazionale del libro d'artista dedicato unicamente alle produzioni dei giovani, il quale si porrebbe come unico in Italia e, a quanto mi risulta, unico pure in Europa.

Come più volte ho dichiarato, dal prossimo anno me ne starò dietro le quinte, o meglio davanti al computer dove praticamente sono sempre, pronta tuttavia, salute non solo fisica permettendo, a continuare ad offrire a chi me lo chiederà, in particolare ai giovani e ai colleghi giovani, quel po' di esperienza che ho accumulato strada facendo.

Concorso San Mauro Pascoli
Opere vincitrici o segnalate



Elsa Zaupa



I PUFFINI DELL'ADRIATICO

Tu chiedi e sono (un tipo di carapace
scivola intorno l'acqua mormorano)
parlano. E un'altra corda d'incanto:
non una vela in tutto quel territorio.

Far voti con il collaio del garbato
con salino e trionfo siamo.
Sono i puffini: se le mure cedere
pende quel sbalzo/terreno scottato.

Sembra un vecchio, per la calza, fioca,
di mantici, di'ad ora ad ora giunge
tra 'l fessole scotapolo della stacco;

quando, stagiate dentro l'ave e il fessio,
le paraculle in una riga lunga
dondolano sul mar l'occhio di luna.

Diego Torri

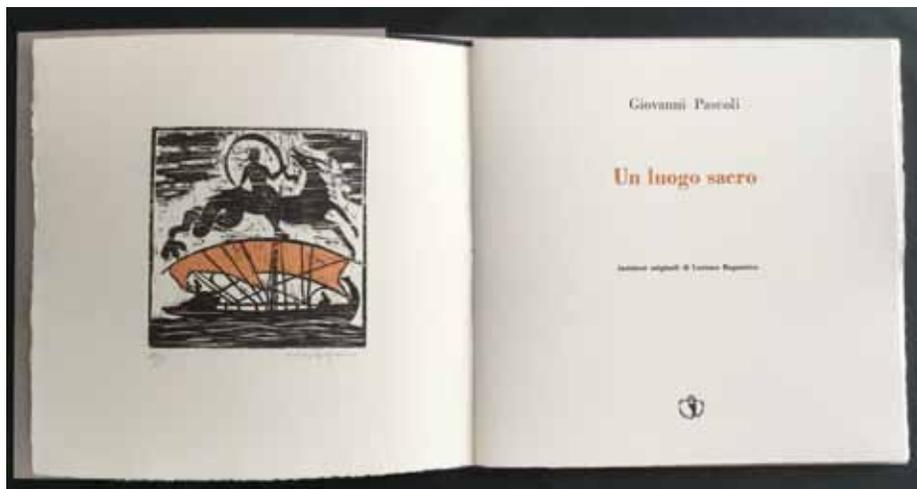
L'ASSIUDOLE

Dev'era la fauna che il cielo
mentra in so'f'alto di paria,
ad aspetta il monchio a E nelle
parrucche a meglio veduto,
Vasivara soll' di lampi
da un coro di note laggiù,
veniva una voce dai campi
chiù...

Le stelle lavorano rare
tra mentre a la melica di lateri
mentra il rullare del mare,
mentra un fra fra in fratei
mentra nel cuore un moncho,
mentra d'una guida che fu,
mentra lontana il streghe
chiù...

Se tutte le lucide venite
tramare un sogno di vento,
mentra a la melica di lateri
mentra a la melica di lateri
(mentra a la melica di lateri
che fare una s'apena più...),
a d'una quell' piano di mente...
chiù...





Luciano Ragozzino

Fides

*Quando brillava il vespero vermiglio,
e il cipresso pareva oro, oro fino,
la madre disse al piccoletto figlio:
Così fatto è lassù tutto un giardino.*

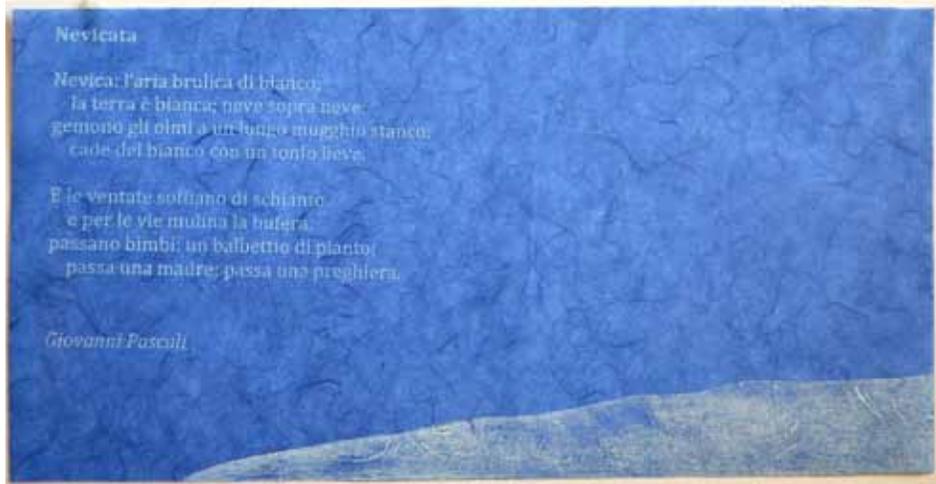
*Il bimbo dorme, e sogna i rami d'oro;
gli alberi d'oro, le foreste d'oro;
mentre il cipresso nella notte nera
scagliasi al vento, piange alla bufera.*



Raffaello Margheri



Graziella Da Gioz



Nevicata

*Nevica: l'aria brulica di bianco;
la terra è bianca; nave sopra nave;
gemono gli olmi a un lungo mugghio stanco;
cade del bianco con un tonfo lieve.*

*E le ventate soffiano di schianto
e per le vie mulina la bufera;
passano bimbi; un balbetto di pianto;
passa una madre; passa una preghiera.*

Giovanni Pascoli

Loretta Cappanera

Microeditoria di qualità nel Borgo di Torrita di Siena

Gian Carlo Torre

Torrita di Siena, “Il Borgo dei libri”, continua a presentarci un denso programma di eventi, incontri, dibattiti, mostre di libri e di cimeli, all’altezza del suo nome. Si coniugano al programma di quest’anno, già di per sé fra i più interessanti legati al libro, le dimostrazioni con torchio e caratteri mobili per la stampa manuale, connubio vivo e *in progress* tra cultura e territorio che vede la presenza di editori, librai, incisori, stampatori, tipografi, docenti e studenti, provenienti da tutta Italia. Gli incontri a tema tecnico e culturale sul libro e sulle idee che ruotano attorno a esso rendono da tempo l’antico comune di Torrita, un punto di riferimento anche per la storia della stampa, grazie alle associazioni di volontariato culturale, alle accademie e alle fondazioni presenti, in sinergia tra di loro e con le giovani generazioni.

Momento di attenzione e riflessione è dunque anche questo incontro, il quale verte sulla microeditoria di pregio che testimonia l’intima connessione fra esperienza artigiana e creatività, con

una produzione esclusa dalla grande distribuzione, e persino a rischio di estinzione. Dalle opere esposte, oltre all'alto livello di qualità, si evince un comune denominatore: l'amore e l'interesse per l'immagine e tutto ciò che unisce il mondo della tipografia e quello del libro, sposando con estrema perizia la stampa tipografica con l'editoria d'arte. Si tratta infatti di manufatti costruiti con infinita cura, editi in preziose e piccole edizioni a tiratura limitata, risultanze di un'arte antica, che si inverte pure nella contemporaneità. La severa pratica, la passione, la tenacia nell'esecuzione accurata di ogni passaggio, non disgiunte dalla fatica fisica e dall'abilità tecnica, portano pertanto alla magia della presenza del segno nell'impressione sulla carta, aspetto tattile che ci collega al "corpo" stesso dei libri. Le carte, e i caratteri, si sposano infatti mirabilmente con testi conosciuti, come pure con inediti di scrittori noti e non, e con le grafiche originali di maestri della grafica contemporanea. Il rigore, e la perfezione, la ricerca dell'unicità, unite alla preziosità delle legature a mano, e delle carte pregiate, che si fanno ammirare per la loro purezza e consistenza, atte a conservarsi nel tempo, ci donano manufatti estremamente curati nei minimi dettagli, provenienti da Editori le cui tipografie sono magnifici laboratori sempre attivi che si prestano nel contempo a divenire efficaci centri di documentazione. Il recupero e la salvaguardia, la conservazione e la cura dei caratteri

tipografici storici e degli alfabeti in legno e piombo, oltre alla conservazione e all'adeguamento delle differenti tecniche di incisione, vere e proprie radici della stampa d'arte e dell'incisione originale, sono inoltre la base per la trasmissione di un sapere antico alle nuove generazioni.

L'attenta riflessione che potrà nascere dai molti momenti di incontro e confronto fra tecnici ed artisti permetterà anche futuri approfondimenti sulle conoscenze degli elementi alla base della natura e della storia del libro.

“CI VEDIAMO A TEATRO”

Deanna Lenzi

Ci vediamo a teatro titola la stagione teatrale in corso grazie alla “Compagnia Teatro Giovani Torrita” attiva in questo Teatro Comunale degli Oscuri. Noi, però, non ci vediamo per assistere a uno spettacolo, ma per prendere parte a un evento che questo ambiente ospita quale luogo d’incontro per attività culturali, come l’antica sala accademica dalla quale deriva e della quale conserva il nome. Siamo qui riuniti, infatti, con intenti che non si allontanano sostanzialmente da quelli che animavano i membri della sette-ottocentesca Accademia degli Oscuri alla quale si deve questo spazio come sede delle loro riunioni e per ospitare, almeno una volta l’anno, l’allestimento di commedie che attirassero i giovani alla cultura.

Per notizie riguardanti l’antica Accademia e la fondazione di questo teatro siamo informati dalla pubblicazione edita nel 1983, curata da Maria Boscagli e Loretta Roghi, che ne ricostruisce le vicende dalle origini agli ultimi restauri, compresi fra il



fig. 1 - Teatro degli Oscuri di Torrita



fig. 2 - Teatro
Olimpico di
Vicenza

1982 e il 1983¹. Questo ambiente-teatro nacque come luogo nel quale gli Oscuri, cioè i membri dell'omonima Accademia, potessero riunirsi e riconoscersi come soci del sodalizio che, formatosi nel 1760, nel giugno del 1763 era stato approvato da Francesco I, granduca di Toscana, quindi dai Quattro Conservatori di Siena e che, intendendo porsi come pubblica istituzione cittadina, aveva ottenuto un vano al pianterreno del Palazzo Pretorio².

Dell'epoca in cui questo teatro iniziò la sua attività, ovvero nel 1776, mettendo in scena *Zaira* di Voltaire e *I servi astuti* di Piccini, non si conosce documentazione iconografica o descrittiva. Si sa comunque che si trattava di un interno molto semplice del tipo a 'sala teatrale', con un arredo ligneo di panche collocate secondo un profilo a semicerchio o ad U sul fondo del quale, nel 1823, fu realizzato un grande palco per gli accademici fronteg-

- 1 Cfr. *Il teatro di Torrita, cenni storiografici e di restauro*, a cura di M. Boscagli e L. Roghi, Sinalunga, Comune di Torrita, 1983, testo che è alla base di *Torrita di Siena. Teatro degli Oscuri*, in *I teatri storici della Toscana, Siena e provincia*, a cura di E. Garbero Zorzi e L. Zangheri, Roma, Multigrafica Editrice, 1990, SL 34; a queste pubblicazioni fa ovviamente riferimento *Gli Oscuri 1760-2010*, a cura di XVI Arcioscuro, Torrita di Siena, Accademia degli Oscuri in Torrita di Siena, 2010, volume edito dalla rinata Accademia degli Oscuri, nel 2004, in occasione del suo 250esimo anniversario.
- 2 Sull'Accademia degli Oscuri di Torrita cfr. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1929, IV, pp.167-68.



fig. 3 - Teatro Della Concordia di Montecastello di Vibio



fig. 4 - Teatro di Mondavio



fig. 5 - Teatro Catalani di Vetriano di Lucca, prospetto scenico



fig. 6 - Teatro Catalani di Vetriano di Lucca, cavea e palchetti

gianto lo spazio sopraelevato del palcoscenico. L'assetto attuale, di piccolo teatro 'moderno', a più ordini di palchi sovrapposti, prese forma nel secolo seguente quando fu possibile sfruttare un'area un poco più vasta. Solo nel 1866, infatti, fu allestito dall'accademico, architetto Carlo Mannucci Benincasa secondo la tipologia del 'teatro all'italiana', a palchetti per l'appunto, boc-cascena architettonico e sipario (fig. 1), modello raramente seguito dalle accademie che, si pensi all'Olimpico di Vicenza (fig. 2), preferivano la più classica 'democratica' sistemazione degli accademici su scranni a gradinate.

Il Teatro di Torrita subì poi vari rifacimenti: nel 1887, nel 1904, per il rinnovo della decorazione, quindi durante il regime fascista quando fu ridotto a cinema, sino al 1982, momento in cui il Comune, il quale nel '55 ne aveva acquisito la proprietà, promosse un nuovo e accurato restauro. Grazie a questo ultimo intervento il teatro poté riaprirsi alla città ed essere ancora oggi ammirato in quelle forme, che lo caratterizzano come gioiello storico e gli consentono di essere vissuto e utilizzato esemplarmente.

Con 66 poltrone di platea e 54 nei 23 palchi, cioè per la sua capienza di 120 spettatori, è spesso presentato come il teatro all'italiana più piccolo che a noi sia giunto; ma anche altri teatri italiani si presentano di dimensioni assai ridotte ingenerando pertanto



fig. 7 - Teatro Gori Martini di Serre di Rapolano



fig. 8 - Teatro di Villa Aldrovandi Mazzacurati di Bologna



fig.9 - Teatro Comunale di Sinalunga



fig. 10 - Teatro dei Coraggiosi di Pomarance

la difficoltà di stabilire un primato. Si pensi, per esempio, al bellissimo e molto pubblicizzato Teatro della Concordia di Monte Castello di Vibio (fig. 3), presso Todi, nel perugino, capolavoro del 1808, oppure a quelli di Mondavio (fig. 4) nelle Marche e di Montescudo di Rimini. Forse il primato potrebbe spettare al teatro Catalani di Vetriano di Lucca, di fine Ottocento, oggi proprietà del FAI (figg. 5,6), oppure al Servadio di Abbazia San Salvatore di Siena, o al Gori Martini di Serre di Rapolano (fig.7). Mi fa piacere citare anche quello splendido di villa Aldrovandi Mazzacurati della mia città, Bologna (fig. 8), che può contenere al massimo un centinaio di persone, capienza tuttavia tipica di molte altri teatrini realizzati in residenze private di città o di villa.

Ma se ampliamo un poco il numero delle sedute, fino a 130-150 posti, molte altre piccole sale all'italiana si potrebbero segnalare, soprattutto nelle regioni del nord e del centro Italia; in Emilia, per esempio, quelle di Pieve di Cento e di Civitella; in Toscana, il Comunale di Sinalunga (fig. 9), quello dei Rassicurati di Montecarlo, e i teatrini dell'Accademia dei Coraggiosi di Pomarance (fig. 10), il Leggeri di San Gimignano (fig. 11), e molti altri ancora. Si tratta di piccole, piccolissime architetture alcune delle quali, giunte a noi dopo più o meno lunghi periodi di disuso, ma che spesso vengono purtroppo abbandonate e talvolta sottoposte ad incongrui, disastrosi restauri.



fig. 11 - Teatro Leggeri
di San Gimignano



fig. 12 - Teatro
dell'Accademia
Scientifica di
Mantova

Nella seconda metà dell'Ottocento, se per il teatro dei grandi centri urbani gli architetti propongono anche tipologie diverse elaborando soluzioni innovative, dalle accademie, sia grandi sia piccole, vengono per lo più richieste delle miniaturizzazioni del teatro a palchetti. Pure gli accademici, infatti, durante gli spettacoli da loro organizzati, anziché collocarsi pariteticamente uno accanto all'altro nelle panche o nelle poltrone di platea, preferivano presentarsi alla comunità mostrandosi isolati nei palchetti a loro riservati, assieme alla famiglia, una accanto all'altra, proprio come accadeva negli altri teatri cittadini. Del resto è nota l'intensa attività che in età moderna le accademie promossero nel campo del teatro, soprattutto quelle toscane, in particolare le senesi; gli accademici, oltre che promotori della divulgazione e dello studio delle varie discipline del sapere, comprese le scienze - si pensi agli adepti dell'Accademia Scientifica di Mantova (fig. 12) - furono però principalmente i letterati, sempre amanti e praticanti le attività del teatro, che in età moderna lo resero momento centrale della cultura e della vita cittadina. Agli accademici si devono infatti numerose sale teatrali e la relativa programmazione anche in centri molto piccoli, come Torrita, per l'appunto. Sin dagli spettacoli inaugurali del 1776 - si citava la *Zaira* di Voltaire - gli Oscuri allestirono soprattutto commedie 'erudite', per esempio francesi, da loro tradotte e talvolta recitate.

Se nella seconda metà del secolo scorso le avanguardie, sia teatrali sia architettoniche, sembrarono negare il teatro all'italiana ritenendolo non più adatto al moderno modo di fare e vivere lo spettacolo, nei decenni seguenti la pratica e altresì la critica ne hanno rivalutato la funzionalità, sottolineandone le valenze di "luogo della memoria", sempre e comunque confacente alle riunioni organizzate per prendere parte o per assistere agli spettacoli. Acclarato, dopo oltre due secoli di ricerche, che non esiste una tipologia di spazio teatrale sala-palcoscenico in assoluto preferibile rispetto alle altre, oggi il regista che organizza uno spettacolo deve 'drammaturgicamente' sempre coordinare testo, attori e spazi; spesso quello del teatro all'italiana, ovviamente. A Marco de Marinis si devono in proposito importanti pagine sulla "drammaturgia dello spazio", cioè dello spazio scenico e architettonico anche antico, tradizionale, valido pure per esperienze moderne³.

L'attuale locandina *Ci vediamo a teatro* non presenta testi antichi, classici, ma canovacci moderni, proposti e interpretati da una compagnia che in questo salotto, sentito appunto come "luogo della memoria", felicemente si presenta ad un pubblico

3 Cfr. M. De Marinis, *La drammaturgia dello spazio nel teatro del Novecento*, in *Le stagioni del teatro. Le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, Bologna, Grafis, 1996, pp. 73-88; e ID., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 29-51.

che analogamente li segue, li ammira. Oltre a monologhi, concerti e semplici commedie, questo teatro ha di recente presentato qualche *musical* - il *The Wedding Singer*, per esempio - ma ha pure accolto piccoli laboratori, conferenze e incontri culturali, come si diceva. L'occasione che oggi ci riunisce, legata alle belle mostre sia di unità bibliografiche antiche sia di espressioni contemporanee di grande impatto emozionale, organizzate per valorizzare l'occasione di "Torrìta Borgo dei libri", non può non richiamarsi agli intenti culturali della storica Accademia degli Oscuri. Sono cambiati i committenti, l'organizzazione, originale è l'argomento di questo incontro: tuttavia, non solo è lo stesso Teatro degli Oscuri ad accoglierci, ma è anche a tutti noi ben presente, e cogente, la memoria dell'antica Accademia sempre attenta e fattivamente interessata ai problemi artistici.

Non abbiamo dubbi che gli Oscuri dello storico sodalizio avrebbero molto apprezzato e amato discutere del "Libro d'artista", e di "Microeditoria di qualità nel borgo di Torrìta", in una cittadina che come Bologna - ne parlerà tra poco Pierluca Nardoni - può essere considerata anch'essa una importante, sebbene piccola roccaforte. Ed è ovvio che i membri dell'Accademia, rinata con lo stesso nome nel 2004, e che oggi ha sede in via San Martino, siano presenti e partecipino a questa iniziativa, in uno spazio che rimanendo importante gioiello storico, ora appartiene a tutta la comunità: esso è divenuto, infatti, Teatro Comunale.



Fig. 1 - Torchio tipografico Amos Dell'Orto, Monza 1855.
Officina Chimerea, Verona

Progettare un libro di poesia da stampare con il torchio a mano

Alessandro Corubolo

Solo occasionalmente vediamo una pagina di un libro alla volta; la vera unità del libro sono le due pagine sulle quali lo apriamo.

William Morris, *The ideal book*, (1893)¹

Premetto che al titolo del mio intervento non corrisponderà un discorso tecnico sulla impaginazione e stampa di libri di versi, ma che, dopo aver anticipato alcune osservazioni generali, mi riferirò all'esperienza di "stampatore privato" nell'Officina Chimèrea, condotta assieme all'amico e sodale da una vita Gino Castiglioni, e in particolare alla vicenda della stampa di un nostro libro di poesia, scelto come esempio.

1 Il testo è tradotto dall'edizione di Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1982, p. 70.

Ho detto “stampatore privato”, versione italiana dell’inglese *private printer*, termine poco comune, ed è quindi forse il caso di precisare che per “stampatore privato” si intende (ovvero intendo) la persona che sceglie testo e immagini di un libro da pubblicare, ne decide le forme, compone il testo ed effettua la stampa, magari con il torchio, essendo attento regista di ciò che non esegue in prima persona.

In quanto al torchio – in questo caso tipografico – ci si può ragionevolmente chiedere che senso abbia fare un salto all’indietro di tre tecnologie di stampa, viste anche le limitazioni e difficoltà intrinseche del mezzo, macchina bizzarra, tutt’altro che facile da governare. Il fatto è che il torchio permette, anzi richiede, una straordinaria vicinanza ai materiali, maneggiati di persona: carta, inchiostri, caratteri, con coinvolgimento dei sensi, dell’attenzione. La stampa con il torchio tipografico è un’attività che privilegia la lentezza, la riflessione, e, con la composizione manuale di caratteri in piombo e l’uso di carta a mano inumidita può dar modo di produrre libri di qualità materiale del tutto particolare (fig. 1).

La scelta di parlare di libri di poesia deriva dal fatto che la stessa, per sua implicita natura (musicalità, concentrazione di senso, ricchezza semantica, forma mossa delle righe), richiede un maggior lavoro di lettura/interpretazione testuale e grafica.

Poiché «una pagina è un'immagine»², il tipografo che “mette in pagina” il testo di un autore fa sempre un'operazione di interpretazione, non solo visiva. Le scelte che egli dovrà fare sono molte, ma è sempre l'attenta, appassionata lettura del testo poetico che stimola la creatività, suggerisce il formato, il carattere da impiegare, l'interlinea, i margini, la carta, la legatura; ogni dettaglio è (o dovrebbe essere) il risultato di una conoscenza profonda del testo, da cui sorge l'idea globale del libro.

Quando poi ai versi si accompagnano incisioni c'è un'ulteriore interpretazione dell'artista, e bisogna che l'insieme risulti coerente, armonioso. Anche la posizione del testo e delle immagini nelle pagine, il ritmo dato dalla sequenza delle stesse, le caratteristiche della carta (superficie, spessore, tono), eventuali colori, dovrebbero essere il risultato dell'approfondita lettura e della sensibilità del tipografo.

Nel progettare il libro, lo “stampatore privato” deve aver sempre rispetto dello scritto, quindi dell'autore e del lettore, fra i quali egli è posto: la sua “grafica” e l'intero aspetto materiale del libro non devono avere l'arroganza di prevaricare il testo. Ricordo di aver ascoltato, quando ero ragazzo, un'intervista radiofonica a Eugenio Montale nella quale il poeta sosteneva che

2 Paul Valéry, *Les deux vertus d'un livre*, Maestricht, Stols, 1926.

i versi non si devono recitare, ma leggere, (in quegli anni erano popolari le recite di poesia da parte di attori famosi, trasmesse per radio o incise su dischi). Seguendo l'indicazione di Montale il tipografo non dovrà graficamente "recitare", il testo, ma offrirlo in lettura.

Mi si può chiedere cosa intendo per mancanza di coerenza, a cosa alludo per poco rispetto del testo. Esprimo, è ovvio, opinioni e preferenze personali, ma per comodità faccio due esempi: non sceglierei un formato grande, che so, 35x25 cm, stampa su carattere di grosso corpo su carta da 300/500 gr, per versi delicati, di carattere intimo, né trovo adatto l'uso smaccato di una tipografia allusiva, per cui un testo vada necessariamente composto con caratteri, ornamenti, impaginazione riferentesi al periodo in cui è stato scritto il testo. In ogni caso è opportuno provare più ipotesi di realizzazione, tenendo presente che inevitabilmente ci si imbatte in limitazioni pratiche, limitazioni che, comunque, lungi dal mortificarla, stimolano l'inventiva.

Come prima accennato non mi dilungherò sui problemi tecnico-grafici, che possono esser posti, in relazione al formato del libro, dal verso più lungo e dal numero di versi per pagina, oppure dalla scelta tra margine fisso o centratura ottica e la posizione dei numeri di pagina... : con pazienza e applicazione si impara ad affrontarli di volta in volta, come pure si impara l'indi-

spensabile pensare e “disegnare” il libro per pagine raffrontate, insegnamento che parte dall’antico per essere ripreso da William Morris.

Con tutto lo spirito di servizio e il rispetto per l’autore le scelte del tipografo sono sempre e comunque un’interpretazione. Vediamone un esempio dei più semplici: nel caso che non vi sia l’autore vivente che segue la stampa si potrebbe pensare che poco o nulla esista da variare quando si ripropone una nuova edizione di versi già pubblicati, se non seguire la forma più autorevole e accettata, ove vi sia corrispondenza tra veste grafica e forma poetica; ma non è sempre così scontato.

L’esempio che propongo è quello dei *Sepolcri* foscoliani, il «carne» che due grandi stampatori privati del Novecento hanno riproposto, Giovanni Mardersteig nel 1924³ e Franco Riva nel 1966⁴. Non esistendo una fonte manoscritta foscoliana, entram-

- 3 Impresso a Montagnola di Lugano in 225 esemplari, vedi Giovanni Mardersteig, *L’Officina Bodoni. I libri e il mondo di un torchio 1923-1977*, Verona, Stamperia Valdonega 1980, p. 23.
- 4 Nello stesso anno, con la medesima composizione, Franco Riva stampò *Dei sepolcri* in 36 copie in versione solo tipografica, quella di cui qui si parla, ed un’altra per la collana dei “Poeti illustrati”, in 150 esemplari, con due litografie di Achille Funi. Si veda *Privato ac dominico more. Il torchio e i libri di Franco Riva*, Milano Biblioteca di Via Senato - Electa, 1997, pp. 76-77.

DEI
SEPOLCRI
CARME
DI
UGO FOSCOLO

BRESCIA
PER NICOLA BETTONI
MDCCLXXXIII

6 DEI SEPOLCRI

Udite aprire a mia vita sepolcro,
Qual fu il nome e il padre in nome
Che distingue le mie dalle infante
Ora che in terra e in mar amata morte?
Veni a lei, Placidamente! Anche la Speme,
Umana Dio, fuggi i sepolcri, e l'infante
Tanto come l'infante nella sua culla,
E non forse oppressa lo afflitta
Di nome in nome, e l'uomo e la sua tomba
Il costume ambizioso e lo sviluppo
Della terra e del ciel successe il tempo.
Ma perchè pria del tempo a sé il mondo
Sconfida l'illusiva che spero
Per lo soffrire al limite di Dio?
Non vna di fare anche ardere, quando
Gli non sono l'aroma del giorno,
Se può domare non sono con
Nella mente del mio? Colore è questa
Compendiosa d'aroma sono,
Colore dato è negli uomini, e questo
Per lei si vive non l'aroma ardere
E l'aroma con noi, se più la terra
Che lo succorre infante e la morte,

DEI SEPOLCRI 7

Nel suo grande materno silenzio sulla
Fregiate, sotto le reliquie morte
Dell'architetto del secolo e del padre
Fede del padre, e arde in nome il nome,
E di fasto ardente ardere sono
Le cose di molti ardere sono.
Ma che non hanno ardere di altri
Fate glipe ha dell'aroma; e se per nome
Dopo l'aroma, non solo il suo ardere
Per l'aroma del tempo ardere sono,
O succorre sono le grandi che
Del padre d'illuminare: ma la sua padre
L'aroma alle ardere di ardere glipe
Che si detto succorre glipe,
Noi per glipe ardere solo il padre
Che gli ardere a noi succorre Matera.
Per avere legge ardere oggi i sepolcri
Fate del grande ardere, e il nome d'aroma
Carnale. Il nome ardere glipe il suo
Succorre, e l'aroma, che a se succorre
Nel suo ardere sono ardere in nome
Con tempo ardere, e il ardere ardere,
E in gli ardere del suo ardere i ardere

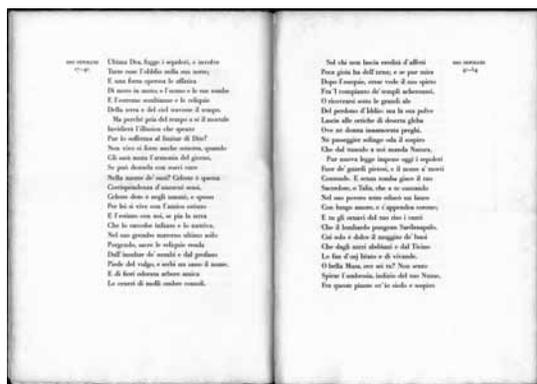
Fig. 2-3 - Frontespizio e doppia pagina di versi della prima edizione de
Dei Sepolcri Carme di Ugo Foscolo, Brescia, Bettoni, 1807

bi ricorsero al testo dell'*editio princeps*, (Brescia, Bettoni, 1807), com'è noto attentamente sorvegliata dal poeta in stamperia⁵, e dalla quale non si poteva prescindere, anche come tipo dei caratteri e di impaginazione (figg. 2-3). I versi, a suo tempo «stampati con tutte le lascivie bodoniane», come segnalò il poeta a Isabella Teotochi Albrizzi nella sua lettera del 24 novembre 1806, furono composti da Mardersteig con caratteri fusi sulle matrici originali bodoniane, e da Franco Riva con quella che egli considerava la più coerente interpretazione moderna del carattere Bodoni, ovvero quella disegnata da Heinrich Jost per la Bauersche Giesserei di Francoforte nel 1926.

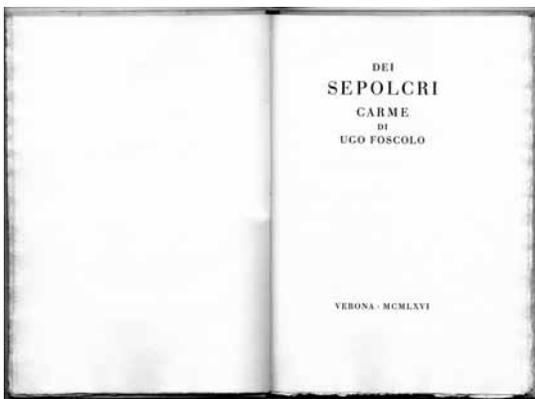
C'era poco da cambiare e infatti in entrambi i libri i versi neoclassici di Foscolo trovavano corrispondenza nell'aspetto neoclassico delle pagine dell'Officina Bodoni (figg. 4-5) e delle Editiones Dominicae (figg. 6-7), ma se guardiamo con attenzione vediamo come Mardersteig e Riva abbiano dato nei loro libri una non uniforme interpretazione dei *Sepolcri*.

L'omaggio di Mardersteig al testo foscoliano è assolutamente rigoroso, vi si trova puntuale la corrispondenza allo "spirito"

5 Sulle vicende della *princeps* si veda Giovanni Biancardi, *Dalla composizione alla prima edizione*, in Ugo Foscolo, *Dei Sepolcri Carme*, Edizione critica a cura di Giovanni Biancardi e Alberto Cadioli, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura - Il muro di Tessa, 2012, pp. XXI-LIX.



Figg. 4-5 - Frontespizio e doppia pagina di versi di *Dei Sepolcri Carme* di Ugo Foscolo, Montagnola di Lugano, Officina Bodoni (Hans Mardersteig), 1924



Figg. 6-7 - Frontespizio e doppia pagina di versi di *Dei Sepolcri Carme* di Ugo Foscolo, Verona, Editiones Dominicae (Franco Riva), 1966

dell'edizione originale: nell'uguale formato, nell'intensità del 'colore' del carattere, pur quando si distanzia dall'impaginazione della *princeps* (come ad esempio nella numerazione dei versi, anziché delle pagine).

La rilettura che Riva propone ai contemporanei, pur nel rispetto delle *munditiae* bodoniane che lusingarono Foscolo, è diversa, in un certo senso più lieve, a mio modo di vedere; è una interpretazione di Foscolo, e anche di Bodoni, meno rigorosamente neoclassica. Anzitutto vi è il formato, meno impegnativo, più agevole, ridotto nelle misure, ma anche lievemente variato nel rapporto tra altezza e base rispetto alla *princeps*, variazione minima, ma non impercettibile. Riva poi, per segnalare gli stacchi nella poesia, optò a far sporgere di qualche spazio, anziché farlo rientrare, il verso che inizia la nuova parte del carne, operazione che dà miglior visibilità alla suddivisione. Egli omise inoltre le note foscoliane al testo, meno coerenti con la sua snella riproposta, ma offrì al lettore una sua breve intensa postilla, per dar conto delle scelte filologiche che avevano dato luogo ai pochi ritocchi grafici.

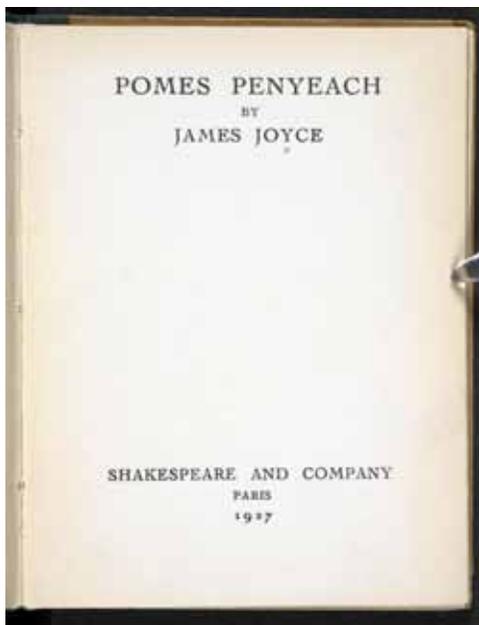


Fig. 8 - Frontespizio della prima edizione dei *Pomes penyeach*, Paris 1927

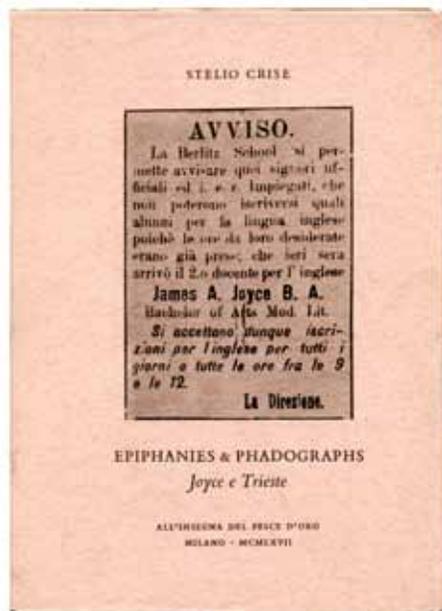


Fig. 9 - Copertina di *Epiphanyes & phadographs*, Milano 1967

I Poemes penyeach

Per passare a un esempio concreto di progettazione di un libro di poesia, ho pensato che la cosa migliore fosse narrarne una storia, una storia vissuta in prima persona, quella dell'edizione dei *Poemes penyeach* di Joyce del 1991.

Da tempo Gino Castiglioni ed io pensavamo di stampare un testo di Joyce. Scartata l'ipotesi di una prosa (troppo impegnativa per i sabati e domeniche che potevamo dedicare alla stampa), fu la lettura di un volumetto di Stelio Crise su Joyce e Trieste⁶ che ci fece orientare ai *Pomes Penyeach*, tredici poesie scritte nel corso di un periodo di venti anni dal 1904 al 1924, di cui otto composte durante la permanenza a Trieste dello scrittore dublinese.

Dei *Pomes Penyeach* ci avvinceva appunto il forte legame con l'Italia, il profumo da cui emana il fascino della Trieste che fu di Svevo, di Saba, di Joyce. E, dei versi, ci attraeva il linguaggio poetico, difficile e suggestivo, dall'intrinseca musicalità che aveva ispirato diversi compositori. A ciò si aggiunga – come sempre per noi – la sollecitazione a saperne di più, di Joyce, della sua poesia, approfondire, imparare; quindi stampare quell'operina

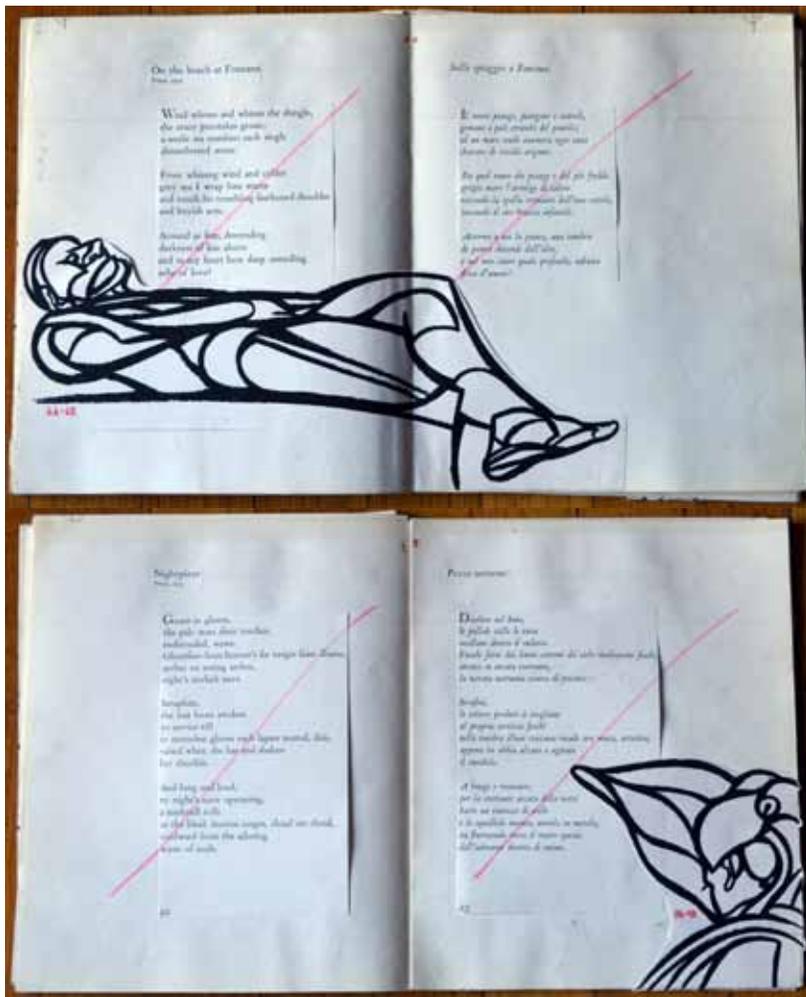
6 Stelio Crise, *Epiphanies & phadographs . Joyce e Trieste : con un album joyciano*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967 (fig. 9).

sarebbe stata l'occasione giusta per dar seguito a questi stimoli.

Pur condividendo la considerazione di Robert Frost, che «poetry is what is lost in translation», non potevamo prescindere da una versione italiana a fronte del testo inglese, avendo tra l'altro verificato che la forma e lunghezza delle poesie avrebbero consentito che ognuna di esse potesse stare su una pagina, ovvero, con la sua traduzione a fronte, in blocchi simmetrici nelle due pagine raffrontate. Poiché le traduzioni disponibili, di Alberto Rossi e Aldo Camerino, risalivano agli anni quaranta-cinquanta, proponemmo a Roberto Sanesi, impareggiabile traduttore di poeti anglosassoni – di cui avevamo a suo tempo pubblicato la versione di una scelta di epigrammi di Marziale (1967) e un suo testo poetico (1970) – di farne una nuova versione italiana.

Nel frattempo, poiché, «nella scelta del carattere sta la prima operazione di intelligenza fra lo stampatore e il suo autore»⁷, iniziammo subito a pensare a come comporre il testo, in particolare alla scelta del carattere da usare. Provammo due corsivi per la versione italiana: un elegante, stretto e poco inclinato «Bembo Narrow», (questo il nome, ma basato su modelli calligrafici rinascimentali), al quale però preferimmo il «Van Dijck», ispirato ai tipi dell'omonimo incisore olandese della seconda metà del

7 Franco Riva, *Il mio dimestico Torchio*, Trieste, s.n.t., 1958, p. 57.



Figg. 13-14 - Esecutivo per la stampa di alcune pagine con montate bozze dei testi e litografie di Adami

Seicento, carattere meno “regolare” nei tratti, complessivamente più vivace (fig. 10).

Le prime bozze servirono per provare diverse spaziature fra le righe (operazione non futile: rispetto alla prosa la lettura della poesia richiede più tempo e attenzione), e ad accorgerci subito che non avremmo avuto sufficienti “h” per tutto il testo inglese! Sanesi corresse e intervenne più volte nella sua traduzione (fig. 11). Non mi dilungo in questi particolari, del resto comuni ad ogni edizione, per giungere a quello che chiamerò il “problema del titolo” della raccolta. In inglese è *Pomes Penyeach*, che letteralmente si traduce «Poesie da un soldo l’una», ma contiene un gioco di parole tra *poems*, poesie e *pommes*, mele, offerte ad un penny ciascuna.

La breve raccolta (Parigi, Shakespeare and Company, 1927, in 12°, 20 pagine non numerate) (fig. 8), uscì infatti al prezzo di uno scellino, ovvero dodici pence, un penny ogni poesia. È ben vero che le poesie sono tredici, ma, come in Italia alle librerie che acquistano dodici copie di un libro c’è la prassi di dare gratis la “tredicesima”, anche nel commercio irlandese c’era la consuetudine di offrire ai propri clienti una *tilly*, ovvero una porzione in più a chi acquistava dodici pezzi di un prodotto. Il primo poemetto è infatti intitolato *Tilly* e rappresenta la poesia “omaggio” della raccolta.

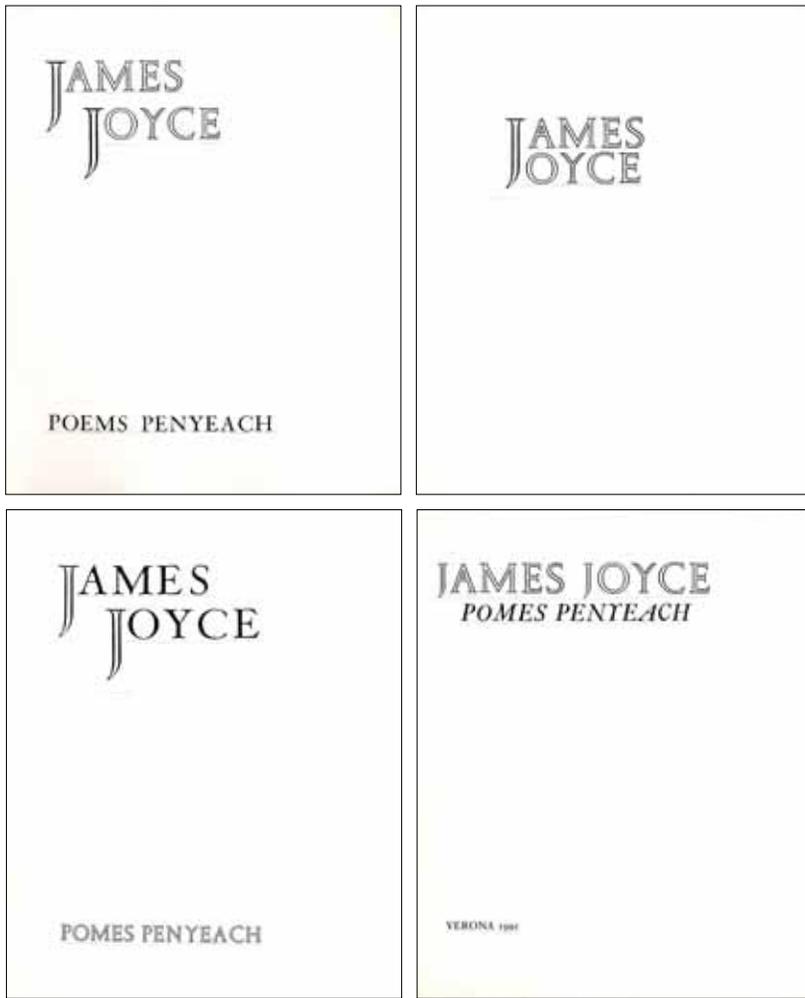


Fig. 15 - Prove di impaginazione del frontespizio.
Fu scelta quello in basso a destra

Ci si poneva il problema di come tradurre il titolo in italiano, riproponendo in qualche modo il gioco di parole e preservandone la sintesi. Sanesi provò PO(E)METTI e anche POeMETTI, che trovammo poco convincenti ... si arrivò a “osare” POMETTI, che non è POESIE e non è POMI, ma ci parve un bel diminutivo (fig. 12).

Il progetto grafico

Pensammo sin dall’inizio che i versi di Joyce si sarebbero potuti adattare a una edizione interpretata visivamente da un artista. Proponemmo la cosa a Valerio Adami, straordinario disegnatore, sensibile, colto, profondo, capace di cogliere e tradurre visivamente le intime essenze e sfumature dei testi, con «quel tratto di associazioni, di intenzioni, di presente & passato, di ricordi etc. [...] processo [che] mette il pensiero in movimento e, a sua volta, la mente mette in movimento la mano»⁸. Assieme a lui avevamo già impresso un libro, *Recita. Dall’età dell’ansia* di Auden⁹ ed eravamo rimasti in amichevole contatto. L’apporto

8 Valerio Adami, *Sinòpie*, Milano, SE, 2000, p. 11.

9 Wystan Hugh Auden, *Recita. Dall’età dell’ansia: egloga barocca*. Versione di Lina Dessi e Antonio Rinaldi, litografie di Valerio Adami, Verona, Corubolo e Castiglioni, 1969, edizione di 70 esemplari numerati



Fig. 16 - Valerio Adami prova alcuni colori scelti dalla sua «tavolozza» per le litografie dei Pomes penyeach

figurativo di Adami, ricco di suggestioni e associazioni, sarebbe stato certamente assai significativo (figg. 13-14).

I testi composti permettevano di proseguire con il progetto del libro che avevamo in mente e che, passo dopo passo, si andava precisando. Volevamo costruire blocchi tipografici simmetrici che si opponessero nelle pagine, spinti verso l'alto e verso la piega centrale del foglio, in modo che fossero lasciati all'artista ampi spazi bianchi per intervenire nelle doppie pagine con il suo commento figurativo. La brevità delle poesie permise, anzi impose, che si optasse per un formato diverso da quello da noi comunemente più usato, di misura più adatta, meno verticale (25 centimetri d'altezza per un doppio foglio di 40 centimetri).

Preparata una *maquette* di solo testo, incollato nelle opportune posizioni, su fogli del formato scelto, ci avviammo a Meina sul Lago Maggiore, da Valerio Adami. L'artista comprese subito il da farsi e, nel giro di una decina di giorni, intervenne con sue litografie su tutte le tredici doppie pagine "legando" il testo originale e la versione italiana. Ne risultò un ritmo complesso, dato dalle diversità in ogni pagina, e una suggestiva ri-lettura dei versi.

Valerio Adami entrò a suo modo nel mondo joyciano: i riferimenti ai versi sono mediati dalle sue associazioni mentali e visive, raramente l'interpretazione è letterale, mai scontata. Anche



Fig. 17 - Giorgio Upiglio durante la stampa delle litografie;
il testo fu stampato successivamente con il torchio tipografico

nell'impiego delle pagine l'artista non accoglie i suggerimenti più ovvi dati dagli spazi vuoti lasciati dai versi nelle due pagine a fronte, inserisce le sue figure dove uno non se lo aspetta, commenta a margine o a tutta pagina, occupa o lascia libero, perché anche il bianco comunichi.

In un successivo incontro fu deciso il colore, (s'era stabilito che le litografie fossero monocrome), scelto dall'incredibilmente ampia tavolozza di Adami (fig. 16) in modo che le sue litografie dai tratti spessi avessero una tinta che non sopraffacesse il più esile testo tipografico, ma, al contrario, che dei versi evocasse l'armonia.

Le prove di stampa litografica con i diversi colori ipotizzati portarono alla soluzione più convincente. Contemporaneamente ci esercitammo in varie prove di composizione del frontespizio da mettere a fianco del ritratto di Joyce disegnato in litografia da Adami (fig. 15).

L'idea del libro nasce con la lettura, le letture del testo, ma si precisa man mano che il progetto si realizza e si devono affrontare e risolvere piccoli o grandi problemi. La stretta collaborazione con Giorgio Upiglio (fig. 17), lo stampatore delle litografie, fu essenziale.

Per scegliere la legatura, che chiude e aggiunge colore contribuendo a definire l'opera, ci rivolgemmo a un altro artigiano/

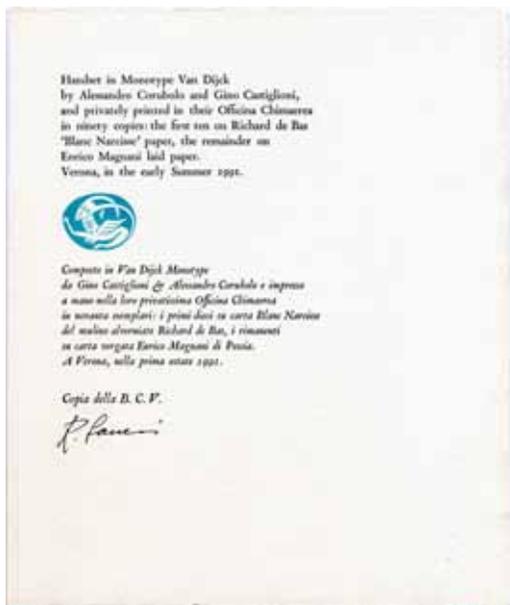


Fig. 18 - Pagina di colophon

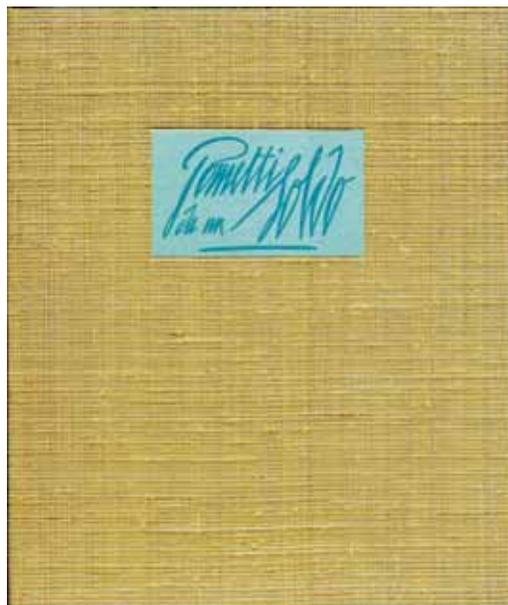


Fig. 19 - Piatto della legatura

artista, Mario Rigoldi. Con lui girammo un sabato da vari fornitori nell'area milanese per trovare il materiale idoneo con cui ricoprire il libro. Fu scelta, dopo varie prove, una ottomana di seta gialla, completata da fogli di guardia che colorammo a mano in turchese chiaro e che servì anche per stamparvi il titolo applicato nel piatto e nel dorso (fig. 19).

Il progetto si è così concluso, e con emozione abbiamo potuto tener fra le mani quella che da un'idea in fieri è diventato un libro, un oggetto amato, un "figlio", nel quale abbiamo cercato di congiungere passione artigianale, poesia ed arte.



Fig. 1 - Nuove Carte: alcune plaquette

Dalla plaquette al libro oggetto: la mia esperienza

Giordano Perelli

La plaquette

Ho dedicato buona parte del mio tempo di incisore alla plaquette, una piccola creazione editoriale composta da un contenitore a mo' di cartellina con all'interno alcuni fogli liberi o piegati in due in cui vi sono stampati testi tipografici e acqueforti, una simbiosi fra immagini e parole, fra arte visiva e poesia (fig.1).

L'idea di fare queste piccole edizioni d'artista parte da molto lontano, praticamente dagli anni della *scuola del libro*, i settanta del secolo scorso, quando frequentavo in Urbino il Magistero di Belle Arti (così si chiamava allora il biennio di perfezionamento dell'istituto d'arte per la decorazione e illustrazione del libro, ma conosciuto in tutto il mondo come *scuola del libro*) per la tanta voglia di fare... fare libri. Un luogo da favola la cui sede era il palazzo ducale con compagni di scuola provenienti da paesi lontani come Egitto, USA Germania... e con maestri che al solo pensare alle lezioni di Leonardo Castellani e Renato Brusaglia lacrimano gli occhi.



Fig. 2 – *IL SUNTO DELLA VITA*, poesia di Gryzko Mascioni, nota di Vincenzo Guarracino, acquaforte di Giordano Perelli. Nuove Carte, 20

Tra noi studenti c'era la consuetudine di scambiarsi a fine corso o nell'estate o nelle festività natalizie attraverso *segni del nostro lavoro*, saluti e auguri e altri vari pensieri, mantenere vivi i contatti anche dopo gli studi, piccole stampe realizzate anche in maniera fantastica e libera. Scambi che talvolta avvenivano anche con i nostri insegnanti (conservo ancora alcuni di questi foglietti dei miei maestri incisori: vedi Carlo Ceci, Leonardo Castellani, Renato Brusaglia, Walter Piacesi ...).

Nel mio caso saluti e auguri son passati dal semplice foglio da inserire in busta o incollare in una cartolina a una piccola edizione d'arte, a una plaquette, sempre con lo stesso intento dello scambio dei saluti e degli auguri fra amici, artisti, poeti ed editori di tutto il globo. Consuetudine che tutt'ora conservo.

Chiaramente, seppur piccola, una edizione deve essere pur riconosciuta con un suo logo marca ed è così che son nate le NUOVE CARTE, arricchite poi dalla presenza di un draghetto preso a prestito da una stampa giapponese.

Le mie plaquette hanno un formato verticale assai accentuato, grossomodo due quadrati sovrapposti, di 12.5x25 cm (determinato un po' dal recupero degli scarti di tipografia) poi in un secondo momento subiranno una sostanziale trasformazione pur mantenendo lo stile allungato che è dovuta al tipo di carta usato, un formato detto "francese" il cui ventiquattresimo mi dà un formato

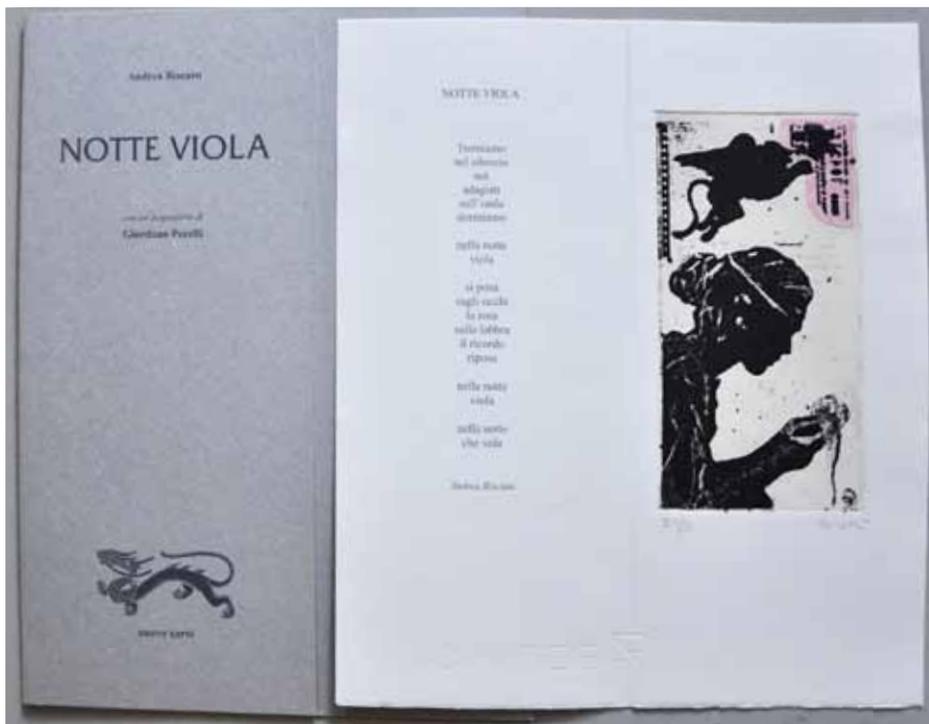


Fig. 3 - *NOTTE VIOLA*, poesia di Andrea Biscaro,
acquaforte di Giordano Perelli , Nuove Carte 2012

di 12,5x28 cm che mi da la possibilità di poter stampare anche testi o immagini di maggior ampiezza rispetto al primo (fig.2).

La cartellina/contenitore è realizzata con materiale “povero”, cartoncino riciclato generalmente usato per “sottoblocchi” commerciali, mentre i fogli interni singoli e liberi, quindi anche variabili di numero in base ai testi che si vuol stampare sono di carta pregiata tipo “Umbria”, “Rosaspina” o “Tiepolo” delle cartiere Miliani di Fabriano.

L’idea della scelta dei due materiali molto diversi fra loro aveva per me un significato ben preciso, un riferimento ideale all’arte del passato, all’arte dei battisteri preromanici, in particolare modo alle architetture ravennati, povere all’esterno (semplice laterizio) e ricche di mosaici policromi all’interno (fig.3).

Successivamente questo secondo formato ha subito una “necessaria” trasformazione, non più fogli singoli e liberi ma uno unico piegato in due ove in una parte inserisco i testi e nell’altra l’immagine: la cartellina con fogli liberi si presta ad essere facilmente smembrata, spesso chi la riceveva buttava il testo e incorniciava la stampa, in poche parole l’edizione veniva violentata.

Fin dove posso realizzo tutto da solo, confezionamento e rilegature dove previsto, incido matrici all’acquaforte e le stampo personalmente con torchio a stella sia quando son mie che quando le incisioni sono di altri artisti inseriti in queste edizioni.

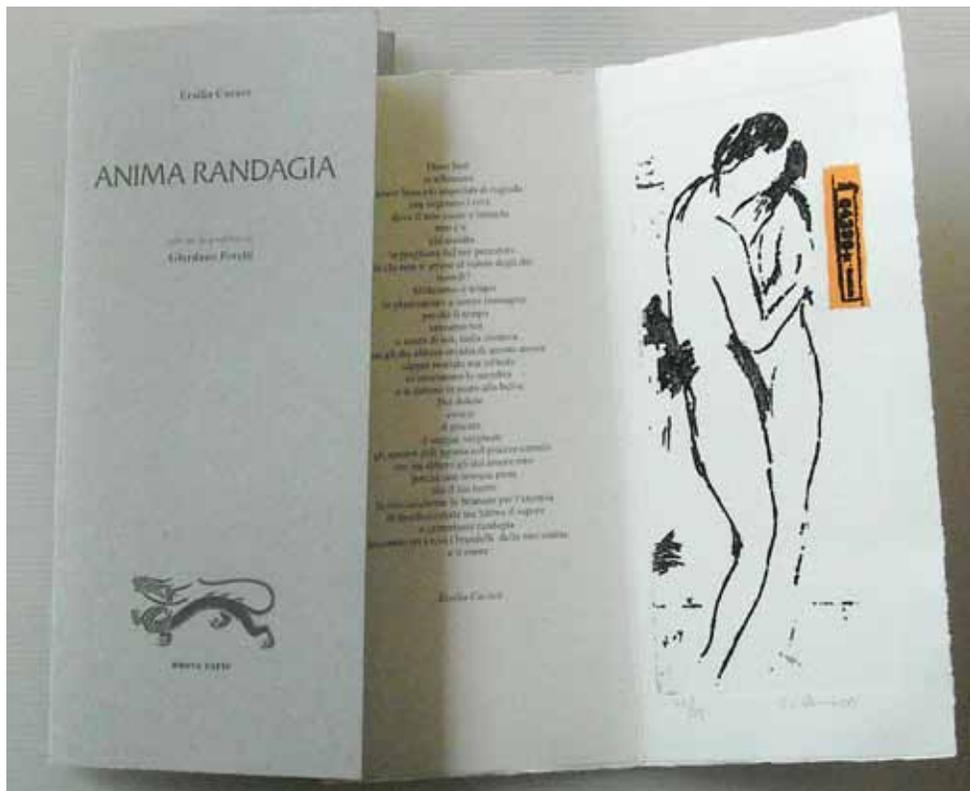


Fig. 4 – ANIMA RANDAGIA – poesia di Ersilia Cacace,
acquaforte di Giordano Perelli, Nuove Carte 2015

Per la stampa dei testi, non avendo torchi tipografici, mi son dovuto adattare ricorrendo ad altri laboratori: un anziano tipografo che aveva due platine Heidelberg poiché il suo lavoro si limitava a stampare biglietti da visita o qualche piccolo foglio, mi permetteva di usare una delle sue macchine. I testi brevi li componevo con caratteri mobili in piombo, mentre per i testi più lunghi c'era la fortuna di potersi rivolgere a un signore che di mestiere faceva l'infermiere ma che nel tempo libero si prestava a fare il linotipista (fig.4).

Attualmente non sono più in grado di utilizzare la stampa tipografica, le officine di questi signori non esistono più e sono costretto all'utilizzo della stampa offset o serigrafica.

Comunque non mi do per vinto e spero proprio di ritornare ai piombi in tempi molto brevi.

Chi sono gli autori presenti nei miei libretti? Queste mie piccole creazioni hanno un carattere molto personale, sono molto legate ad un rapporto di amicizia o di incontri fra l'artista, il poeta e l'editore: "hai qualche piccolo inedito per questo Natale? È quel che domando", oppure mi si chiede: "quando rifacciamo un'altra assieme?" Oppure alcuni dopo aver ricevuto il *dono* mi mandano nuovi scritti dicendomi "fanne quello che vuoi". Ecco questo è un po' il rapporto che c'è fra incisori e autori delle *Nuove Carte*. (fig.5)

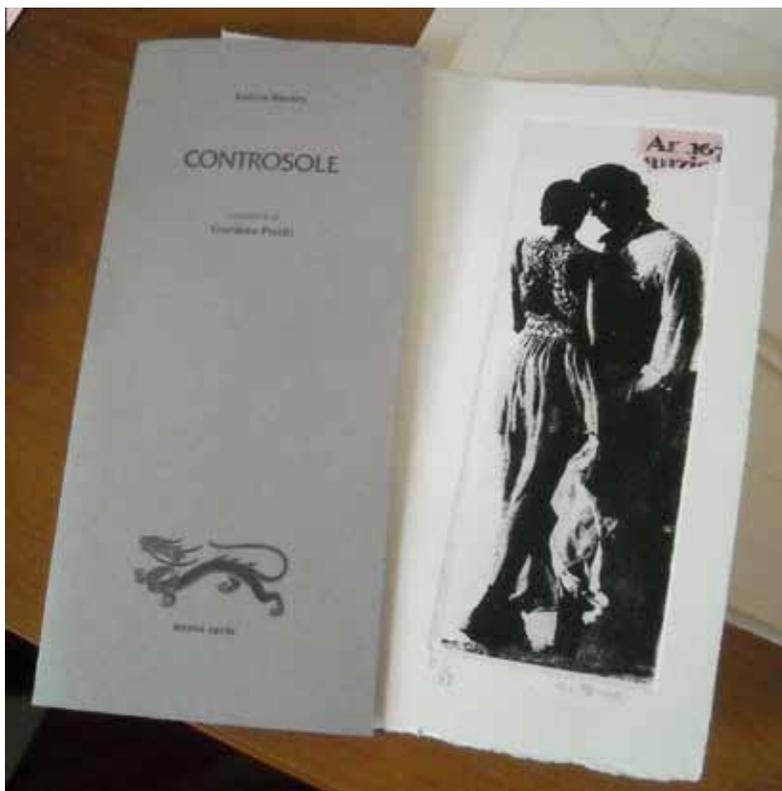


Fig. 5 - *CONTROSOLE* – poesia di Andrea Biscaro, calcografia di Giordano Perelli, Nuove carte, 2016

Insomma ho in cantiere una bella lista di progetti.

Queste opere non sono in vendita, perciò tra noi non si parla mai di denaro, la tiratura che in genere va dalle 60 alle 90 copie e viene divisa in parti uguali fra editore/incisore/scrittore.

Qualche nome:

Marco Ferri, Katia Migliori, Massimo Raffaeli, Francesco Scarabicchi, Gian Ruggero Manzoni, Eugenio de Signoribus, Naguib Mahfouz, Luciano Menetto, Vincenzo Guarracino, Franco Scataglini, Franca Mancinelli, Alessandro Trasciatti, Gritzko Mascioni, Maria Lenti, Feliciano Paoli, Enrico Capodaglio, Adelmo Ruggieri, Luciano Cecchinel, Nicola Dal Falco, Francesco d' Alessandro, Domenico Vuoto, Ersilia Cacace, Mario Luzi, Umberto Piersanti, Guido Ceronetti, Luigi Paglia, Andrea Biscaro, Graziano Ripanti...



Fig. 6 - Giordano Perelli, *senza titolo*, tempera e collage su carta, 1999

Il libro oggetto

Il *libro oggetto* è un'opera finita a sé stante, che ha la forma del libro ma non è più un libro nel senso più stretto della parola: non si girano le pagine, non si apre, non si chiude, non ha più l'odore della carta, non si sente al tatto l'impronta del piombo... in somma perde la sua originaria funzione libro.

A volte un volume diventa *scultura*, diventa pure *pittura* poiché le sue pagine possono essere dipinte, diventa *quadro* in quanto questi libri li incornicio e li appendo alla parete. *Diventano mistero*: cosa contenevano all'interno, cosa ho distrutto, cosa nascondono? Perché si chiudono nel loro silenzio? (fig.6)

Sono l'amore per il libro e la curiosità che mi hanno portato ad indagarlo in tutti i suoi aspetti e creare questi "oggetti" estetici. Molto spesso quando si progetta un libro lo si pensa già come oggetto finito, la simulazione del libro è già per se stesso un libro oggetto. Poi il piacere di osservare registri antichi, i *libri d'anime*, la visione di codici miniati, il piacere di toccare un libro miniato, la visione del *codice purpureo* di Rossano Calabro mi ha veramente scioccato... Tutte queste conoscenze mi hanno portato inevitabilmente a sentire il libro come un qualcosa che va al di là del suo contenuto e della sua normale funzione. E poi i diari, gli appunti, i collage (fig. 7).

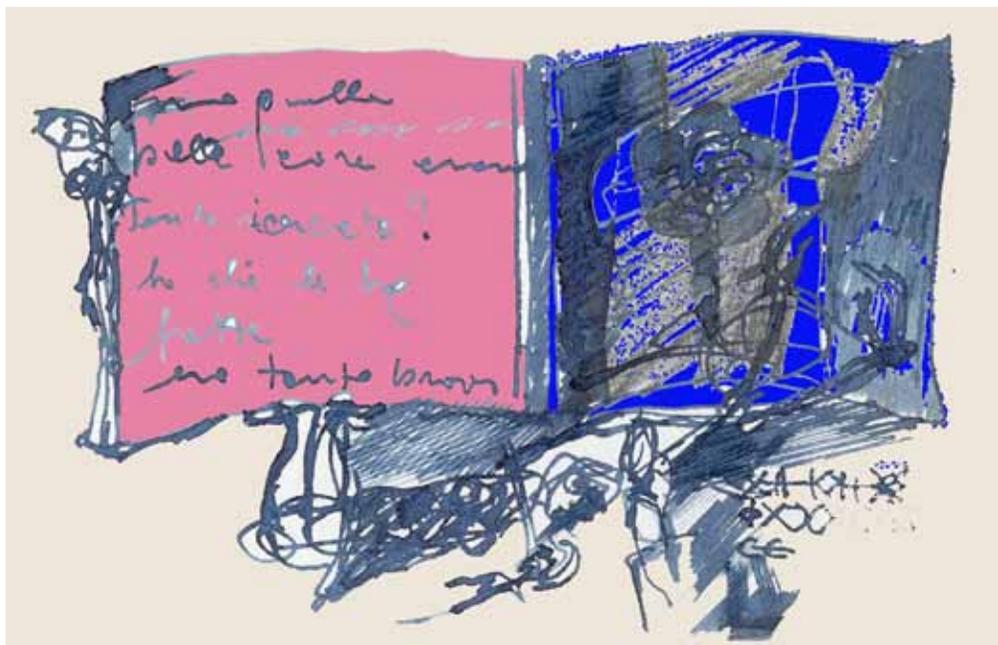


Fig. 7 - Giordano Perelli, *studio per libro oggetto*, inchiostro su carta, 1972

Ho raccolto per anni immagini di ogni sorta, biglietti d'ingresso al cinema, biglietti di ingresso a musei, del treno, degli autobus, caricature della gente osservata, scarabocchi, appunti... oggi apro questi diari e mi trovo davanti a libri oggetto fatti che mi regalano tante idee.

La forma è molto casuale, non è condizionata dalla macchina da stampa o dal formato della carta, ma è più legata a quel che trovo e che mi aggrada. Sono libri acquistati nei mercatini d'antiquariato e possono avere tante forme e materie diverse: il piatto in pergamena, in cartone o non averlo... (fig. 8), altri li costruisco di sana pianta con fogli di carta e li rilego come normalmente si rilega un libro. Altri li costruisco in legno o addirittura in metallo incidendoli poi con la tecnica dell'acquaforte (fig.9)

Possono essere aperti o chiusi, con andamento verticale o orizzontale... quelli costruiti con materiali più fragili li metto sotto vetro, li incornicio (fig.10).

I miei interventi pittorici sono fra i più disparati, non sono un ortodosso nell'uso delle tecniche, passo senza problemi dalle più tradizionali (acquerello, pastello, tempera, olio, acrilico) all'uso di vernici industriali o all'encausto...

La principale fonte di ispirazione deriva dal sociale fatto di *immagini e parole*, il tema predominante è la figura umana, il volto in particolare, con preferenza per l'immagine femminile poiché

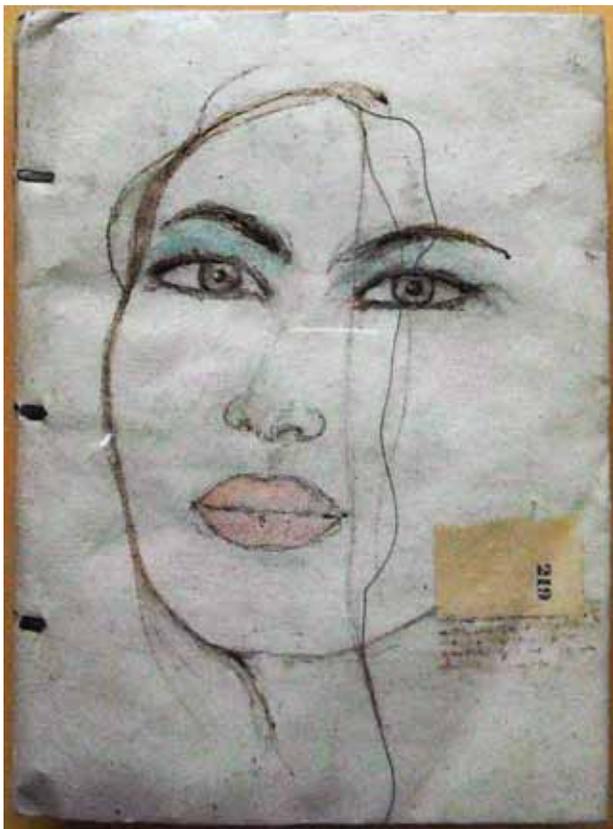


Fig. 8 - Giordano Perelli, *Ricerca del volto*. Tecnica mista e collage su pergamena, 1992

sicuramente si presta maggiormente a rappresentare quei valori o quei sentimenti umani come la gioia, la passione, il dolore, l'amore...

Non amo mettere titoli, se non molto raramente, secondo me condizionano la lettura dell'opera, ognuno deve leggerci quello che vuole.



Fig. 9 - Giordano Perelli, *Mar bleu, Mar nero*, zinco inciso e dipinto, 1977



Fig. 10 - Giordano Perelli, *FINTAIS*, libro oggetto, acquerello e grafite su carta, 1999

Torrita di Siena e Bologna: roccaforti per il libro d'artista?

Pierluca Nardoni

L'occasione di un convegno sul libro d'artista giunge al termine di una serie di iniziative che vedono coinvolte la città di Bologna e quella di Torrita di Siena, nell'intenzione di trovare in esse un denominatore comune che riguardi questo peculiare genere di editoria. E il denominatore c'era e ha funzionato, anche grazie alla volontà di Maria Gioia Tavoni, che ha pensato a tre esposizioni, due delle quali pressoché omologhe e organizzate l'una a Bologna, nel marzo 2016, presso la Galleria L'Ariete artecontemporanea, e l'altra a distanza di due mesi proprio qui a Torrita. Se queste due mostre hanno visto la partecipazione di alcuni dei più interessanti protagonisti del libro d'artista italiani, la terza, allestita a fine aprile alla Pinacoteca Nazionale di Bologna e indetta in onore di Andrea Emiliani, intendeva fare il punto sulla tradizione incisoria felsinea del secondo Novecento e ha raccolto le migliori leve, native o d'adozione che fossero, presenti sul capoluogo emiliano negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta.

Già in occasione del catalogo della mostra di Torrita mi sono intrattenuto sulle ragioni del confronto e sulla vitalità del libro d'artista nel particolare periodo storico¹; in questa sede credo sia utile ribadire la varietà del concetto di libro d'artista, che qui si accoglie in un'accezione piuttosto larga, tesa a includere anche le categorie di "libro illustrato", "libro oggetto", "*livre de peintre*" e altre ancora, talvolta considerate strutturalmente diverse l'una dall'altra. Se per avere un libro d'artista è sufficiente, tautologicamente, affidare l'oggetto-libro alla pratica degli artisti, ciò significa, e non è cosa da poco, che tale oggetto dovrà essere un libro stampato o costruito "in forme anche estreme, con un *plusvalore* estetico rispetto al libro tradizionale"² e dovrà mostrarsi capace di accostare personalità di letterati e artisti visivi anche lontane nel tempo, ma unite da un'insolita o magari contrappuntistica affinità elettiva. Preme inoltre una considerazione di natura culturologica. Se ammettiamo infatti che il futuro del libro

- 1 Mi sia permesso di rimandare a P. Nardoni, *Torrita di Siena e Bologna: roccaforti per il libro d'artista?*, in *Microeditoria di qualità nel Borgo di Torrita*, catalogo della mostra (Torrita di Siena, 8 - 15 maggio 2016), a cura di P. Nardoni, M. G. Tavoni, G. C. Torre, Torrita di Siena, Fondazione Torrita Cultura 2016, pp. 15-35, ivi compresa la bibliografia di riferimento.
- 2 A. Candiano, *Fenomenologia di un contenuto estetico*, in *Il libro d'artista*, a cura di G. Maffei, Milano, Sylvestre Bonnard 2003, p. 81.

come strumento di conoscenza vedrà presto un avvicendamento con la sua versione digitale, ossia con l'*ebook*, possiamo anche preconizzare che il libro cartaceo non sparirà e sarà soprattutto merito del *surplus* estetico a esso attribuito da queste esperienze. Nel caso in cui volessimo inoltre dar credito alle profetiche teorie di Marshall McLuhan e immaginare persino la scomparsa dell'*ebook*, magari costretto a cedere il passo a forme più coinvolgenti e sinestetiche di accesso al sapere, ebbene nemmeno in quel caso dovremmo forse condannare il nostro libro d'artista, legato com'è a una fruizione più tattile che visuale, scomponibile, imprevedibile, in poche parole ancora straordinariamente attuale³.

A questo punto sarà dunque utile sfruttare l'opportunità di questo incontro per osservare da vicino il gemellaggio a distanza tra i maestri bolognesi della *gravure* e i più giovani protagonisti della mostra di Torrita, secondo un'ottica che insisterà maggiormente sul confronto col passato, per trovare anche in esso le ragioni di una vitalità innegabile degli artisti del libro ai giorni nostri.

Partendo dal fronte felsineo, il primo artista che incontra-

3 Per i concetti di sinestesia e di tattilismo in McLuhan si veda soprattutto M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore 2008 (prima ed. 1964).

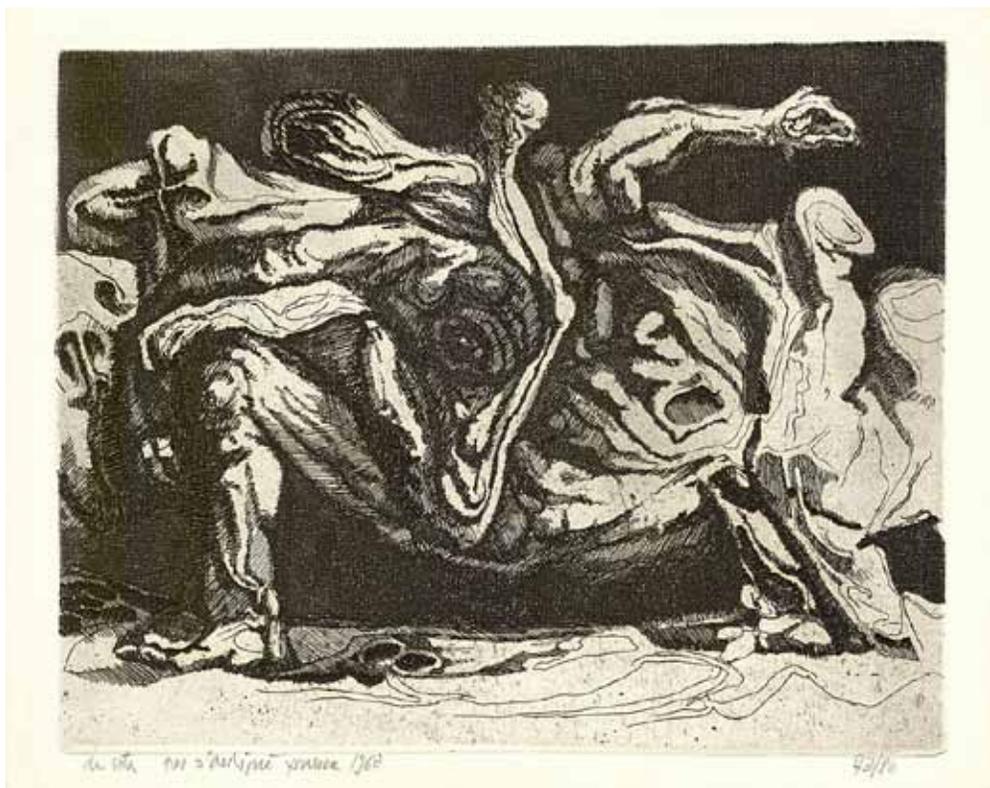


Fig. 1 - Luciano De Vita, da *L'inverno del signor d'Aubigné*, 1960

mo è Luciano De Vita, forse il più noto *peintre-graveur* del secondo Novecento bolognese, se si eccettua il solito ingombrante nome di Giorgio Morandi. Con De Vita tocchiamo il primo tasto della polifonia espressiva di questa tradizione incisoria bolognese: le acqueforti de *L'Inverno del Signor D'Aubigné* (1960) (fig. 1) posseggono una vena surrealista metamorfica assai peculiare, con la quale l'artista fa riaffiorare la figura dalla sua precedente maniera informale. Il segno violento e pullulante della fine degli anni Cinquanta aveva condotto De Vita a incisioni vicine alla visceralità di un Wols⁴, salvo poi cagliarsi in un chiaroscuro più pastoso e dar vita a una sorta di nuclei, al modo, per intenderci, di Jean Fautrier, ma sempre mantenendo una vivace autonomia lessicale. È a partire da quei noccioli che crescono le creature mostruose dell'inizio degli anni Sessanta, capaci di approfittare degli scuri fondi apprestati dal Nostro per sviluppare tutta una teoria di gambe e braccia difficilmente distinguibili. Le creature tentacolari di De Vita, pur serbandosi memoria di giovanili passioni goyesche, appartengono ora a un mondo in costante trasformazione, capace anche di riassorbire quei peduncoli per espelle-

4 Per questo e per altre considerazioni sull'attività grafica di De Vita di Andrea Emiliani, si confronti almeno, *Luciano De Vita peintre-graveur*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale 1992.

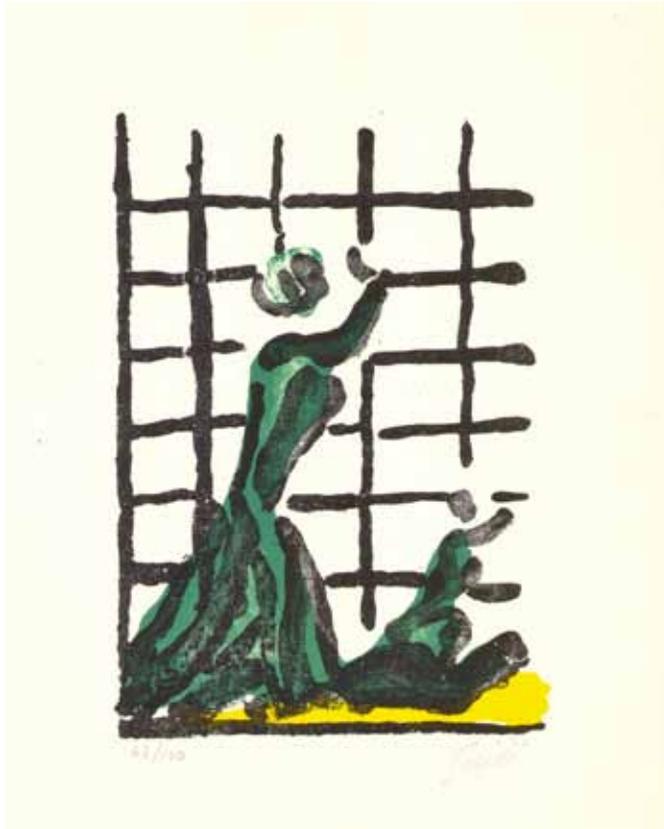


Fig. 2 - Virgilio Guidi, *Cartella Virgilio Guidi - Marcello Pirro*, 1960 ca.

re nuovamente una materia informe, dalle improvvise e orrifiche accensioni luministiche (non è un caso che uno dei cicli di questi anni si chiami *Mutazioni*).

Il secondo protagonista di questa esplorazione, ma addirittura da anteporre a De Vita per importanza nella storia dell'arte italiana, è Virgilio Guidi, autore delle sei litografie che affiancano l'opera poetica di Marcello Pirro (1960 ca.) (fig. 2). Sia detto per inciso, non dovrà stupire che qui si parli di una cartella di fogli e non di un libro rilegato. Com'è noto, il libro d'artista, nella sua accezione più larga, comprende anche configurazioni anomale ma liberamente riconducibili al concetto librario. Laddove De Vita trova il suo meglio nei forti contrasti di bianco e nero delle sue acqueforti, Guidi è uno straordinario colorista e forse non è casuale che affidi le sue accese cromie al segno spesso della litografia, sebbene la sua attività grafica si misuri con un ampio ventaglio di tecniche, dall'acquaforte alla serigrafia, sin dall'immediato secondo dopoguerra. I personaggi incantati e bagnati di luce del suo personale Realismo magico degli anni Venti, si assottigliano progressivamente fino a diventare magri e allucinati fantocci, per trasformarsi infine in schegge direzionali lanciate a solcare le liquide distese di colore con cui il Nostro interpreta



Fig. 3 - Luciano Minguzzi, da *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* - 1969

l'informalità Spazialista negli anni Cinquanta⁵. Nei lavori esposti nella Pinacoteca di Bologna le figure filiformi riprendono campo e si allungano nella luce abbacinante, sospese nella pagina come in una preghiera laica o al più inquadrata dall'uso delle singolari "griglie" adoperate dall'artista già a partire dagli anni Quaranta.

Con Luciano Minguzzi, forse il massimo scultore del Novecento felsineo, vediamo prove grafiche dal segno guizzante e nervoso, figlie di un Espressionismo di lungo corso coltivato negli anni Trenta e in seguito "rettificato" dalle geometrie post-cubiste del dopoguerra. Se nella sua attività plastica Minguzzi cerca sempre di conciliare la costruzione di volumi massicci con l'apertura a griglie, lamelle, filamenti sottili e vibranti, anche in questi fogli per il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca (1969) (fig. 3) si comporta in maniera analoga, addensando e sfoltendo la presenza dei segni a seconda che intenda dare il corpo massiccio del toro o la stenografica impressione della lotta tra uomo e animale, magari inserendovi qualche *banderillas* a ritmare ulteriormente l'andamento sismico del tratto⁶.

5 Sull'opera di Virgilio Guidi si veda almeno *Virgilio Guidi. Catalogo generale dei dipinti*, 3 voll., a cura di F. Bizzotto, D. Marangon, T. Toniato, Milano, Electa 1998.

6 Sull'attività plastica e grafica di Minguzzi si veda *Minguzzi. Sculture e disegni*, catalogo della mostra (Vicenza, Basilica Palladiana, 6 giugno - 26

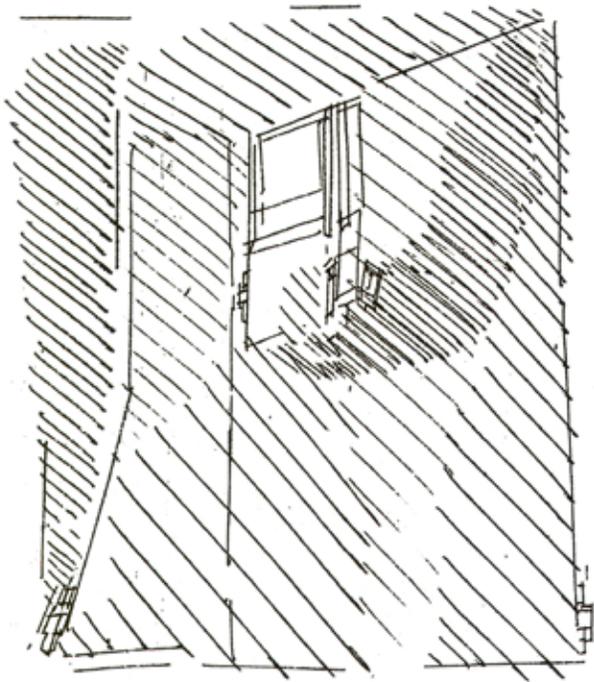


Fig. 4 - Sergio Romiti, da *Battage per Valeria* 1968

L'ultima tappa di questo percorso minimo ed esemplare tra i maestri bolognesi tocca la figura di Sergio Romiti. Considerato a lungo l'erede di Morandi, dall'illustre inquilino di via Fondazza Romiti coglie soprattutto una metrica oggettuale, prontamente ricondotta al post-cubismo imperante degli anni Cinquanta. Da quegli esordi il Nostro passa via via a un ordito sempre più evanescente, finché non decide, all'ingresso dei Sessanta, di sottoporre le sue forme a una sorta di fotografia in movimento, illuminata da improvvisi lampi al neon. Siamo alla tipica scansione di spazi romitiana, un incastro di marchingegni nero-grigi che scorrono su una sorta di pellicola⁷ e assumono una ruvidezza e un sentore metallico sconosciuto nei lavori fino ad allora licenziati. Con le acqueforti di *Battage per Valeria* (1968) (fig. 4), complice il passo diverso del *medium*, si ritorna a una composizione più pausata, più naturalistica, nonostante la trama del segno si faccia

settembre 1999), a cura di F. Butturini, Vicenza, Edizioni d'Arte Ghelfi 1999.

- 7 Numerosi commentatori hanno fatto riferimento al mezzo fotografico o cinematografico per descrivere il particolare ricorso al "nero" di Romiti, primo tra tutti Cesare Brandi. Cfr. C. Brandi, *Mostra dell'opera recente di Sergio Romiti*, in «Il Milione», Bollettino della Galleria del Milione, 104, 1965, pp. Si veda anche *Sergio Romiti. Opere dal 1949 al 1999*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 2 ottobre - 15 novembre 2001), a cura di P.G. Castagnoli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2001.



Fig. 5 - Catherine Bolle, *Par-delà les mers, l'archipel des affects*, 2006

talmente rada da diventare quasi astratta. Ma è di nuovo tutto riconoscibile, anche se sottilmente alluso, ed è come ritrovare il tipico tratteggio del maestro Morandi, talvolta parallelo talvolta incrociato, ma qui a maglie così larghe che i muri e le finestre da esso emergenti si direbbero evanescenti, fantasmatici. Le incisioni di Romiti sono in relazione con le poesie del coetaneo Mario Ramous, un poeta e letterato di grande levatura che ha ricevuto le attenzioni di molti illustri esegeti, uno tra tutti Adriano Spatola, e che andrebbe riscoperto, così come quel Marcello Pirro precedentemente menzionato e molti altri scrittori che le operazioni di libro d'artista contribuiscono a valorizzare.

La panoramica sugli artisti dei giorni nostri sarà più rapida perché è stata da me già affrontata nel catalogo dell'esposizione di Torrita⁸. Sarà tuttavia il successivo rapido sguardo ad alcuni di loro a meglio far capire che la polistilisticità del libro d'artista è presente anche oggi e gioca un ruolo fondamentale per comprenderne l'attuale clima estetico. Si prenda la svizzera Catherine Bolle, intervenuta con il suo *Par delà les mers, l'archipel des affects* (2006) (fig. 5), a tutti gli effetti un manoscritto che, oltre ad abiurare il carattere a stampa del libro tradizionale, ne mette in crisi il formato e finanche la leggibilità: i fogli, vergati da versi

8 Per un'analisi più ampia si rinvia a P. Nardoni, cit.



Fig. 6 - Graziella Da Gioz, *Le stagioni sulla Marteniga*, 2011

allusivi al tema marittimo, vengono letteralmente inzuppati, di fatto intrisi di materia marina che diviene così la migliore forma simbolica per presentare il confronto esistenziale tra lo scrittore e l'acqua. Eccoci a una rivisitazione del clima Informale già presente nella tradizione bolognese, aggiornato e rinverdito dalla foga coltissima della Bolle che finisce per sopprimere il discrimine tra segno estetico e parola scritta.

Sull'opposto versante di un certo naturalismo, sebbene peculiare, troviamo Graziella Da Gioz. Con le illustrazioni per *Le stagioni sulla Marteniga*, di Tina Merlin (2011) (fig. 6). In maniera diversa da Romiti, più astratta ed essenziale nelle sue incisioni per Ramous, la Da Gioz parte comunque dal dato di natura per sfumarne la comprensibilità, magari tracciando una teoria di segni che si dispone sul foglio talvolta come ombre di alberi spogli, talvolta come alberi stessi. Il difficile collocamento dei segni nello spazio rende perciò il naturalismo dell'artista non così quieto come parrebbe in prima battuta, giocando su un senso panico che sembra citare il Romanticismo tedesco, sfrondata degli eccessi descrittivi.

Le possibilità metamorfiche e dunque, in senso lato, surrealiste della figurazione sono elaborate da Luciano Ragozzino, ma in maniera tutt'altro che scontata. Con il suo *La mosca* (2014) (fig. 7), nato per unirsi a una poesia inedita di Roberto Roversi,



Fig. 7 - Luciano Ragozzino, *La mosca*, 2014

Ragozzino fornisce due versioni sovrapposte dell'insetto, una ad acquaforte con mezzitoni brumosi e scuri alla Max Klinger, un'altra in linoleografia dai toni secchi e aggressivi tipo Espressionismo tedesco. Da buon biologo a tutto tondo, l'artista pare voler fornire un catalogo quanto mai scientifico delle possibilità della sua arte ancorata alla sua prima professione, ma potremmo anche pensare a questa bipartizione come a una continua reversibilità della mosca nelle sue due versioni, avallando un approccio piuttosto concettuale e attuale del Nostro alla metamorfosi nella decorazione libraria.

Il lontano passato offertoci da Torrita di Siena con la mostra delle Cinquecentine appartenenti a Paolo Tiezzi Maestri è quindi, per terminare il breve *excursus*, da considerarsi un ulteriore legame fra attualità e mondo di ieri che conforta la vicinanza delle due città, entrambe roccaforti del libro d'artista nelle sue più late valenze. E più di tutto, ci sembra di capire che le due città, oltre a presentarsi come luoghi sicuri per custodire la tradizione di questa espressione artistica, siano pronte a sostenere anche una metaforica battaglia per svilupparne le ricerche e per diffonderne, al momento opportuno, le nuove tendenze e le scoperte.

ALBERTO BERTOLINI

5ttio
TRA LITTEL'AURO
ED UN FIERABBO

COY
1470
1807

COSETTE
SCENE DI
MISERABILI
PAESAGGI

Quaterno
cappi =
GRAFICO



*Scopo della vita
è quello di vivere
al massimo grado
di libertà e di
benessere. Per
questo bisogna
lavorare duramente
e con sacrificio.
Ma il sacrificio
non deve essere
fine a se stesso,
ma deve servire
ad un fine più
alto, ad un bene
più grande.*

DUELLO
DUELLO



OTTO
OTTO



OTTO



L'ALBA
L'ALBA

SOLE QUARANT'anni

SOLE QUARANT'anni

SOLE QUARANT'anni

SOLE QUARANT'anni

Cinquantunosestanta edizioni d'arte

Enrico Pulsoni

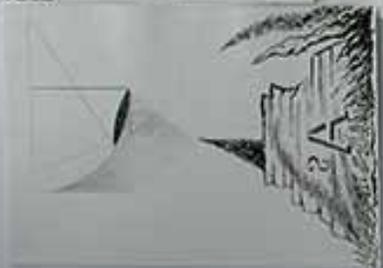
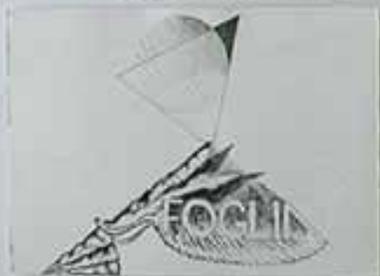
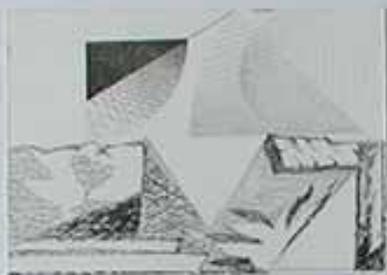
La grafica, pur non essendo io un incisore a servizio permanente effettivo, è una attività che, da autore curatore e editore in proprio, ha occupato gran parte del mio tempo e del mio lavoro artistico.

Ho avuto modo di ideare e curare la collana *Duale* delle Edizioni Il Bulino di Sergio Pandolfini, di progettare piccole edizioni tematiche per il Museo della Grafica di Formello, per la Lift Gallery di Roma, per le Edizioni di Romolo Bulla, Alfonso Filieri e Mauro Salvi.

Ma la proposta di cui vado più fiero è la mia collana *Cinquantunosestanta* che nasce nel 1992 con l'intento di valorizzare il libro d'arte, piccole edizioni da me prodotte e confezionate e commercializzate.

Il titolo altro non è che il formato della carta usata, all'inizio la Sicars e successivamente la Magnani di Pescia.

Alla base del progetto una serie di intenti: non sprecare nulla della carta impiegata, realizzare libriccini con tradizionali le



tecniche grafiche calcografiche e litografiche. Tutti i libriccini della collana nascono dal diverso taglio e dalla differente piegatura di un foglio del suddetto formato. Ciascun libriccino finito, quindi, si presenta con un formato ed un allestimento diverso dai precedenti.

Questa operazione editoriale richiama in qualche modo il ballo del Hully-Gully, poiché ogni volta è crescente il numero dei co-autori da me invitati a prendere parte alla kermesse artistico-culturale. Gli invitati (artisti, letterati, grafici ed affini per un totale di trentasei) si ritrovano in una arena- la lastra metallica di cinquantuno per settanta centimetri- ad esprimere e a confrontare le proprie diverse personalità su un argomento specifico in una zona lasciata appositamente scoperta per ciascuno di loro.

Solo a me nota era nota la composizione finale, per gli invitati rimaneva la sorpresa finale.

Per quanto concerne i testi letterari e poetici, mi sono sempre riservato la facoltà di ricopiarli anche perché, nella grafica, bisogna scrivere al contrario, e in questo modo toglievo gli autori dall'imbarazzo di imitare Leonardo.

Il prodotto che ne scaturisce è una copertina con bandelle, un frontespizio/colophon e pagine piegate e ripiegate in vario modo con l'intento, come già ribadito, di utilizzare interamente il foglio cinquantuno per settanta.



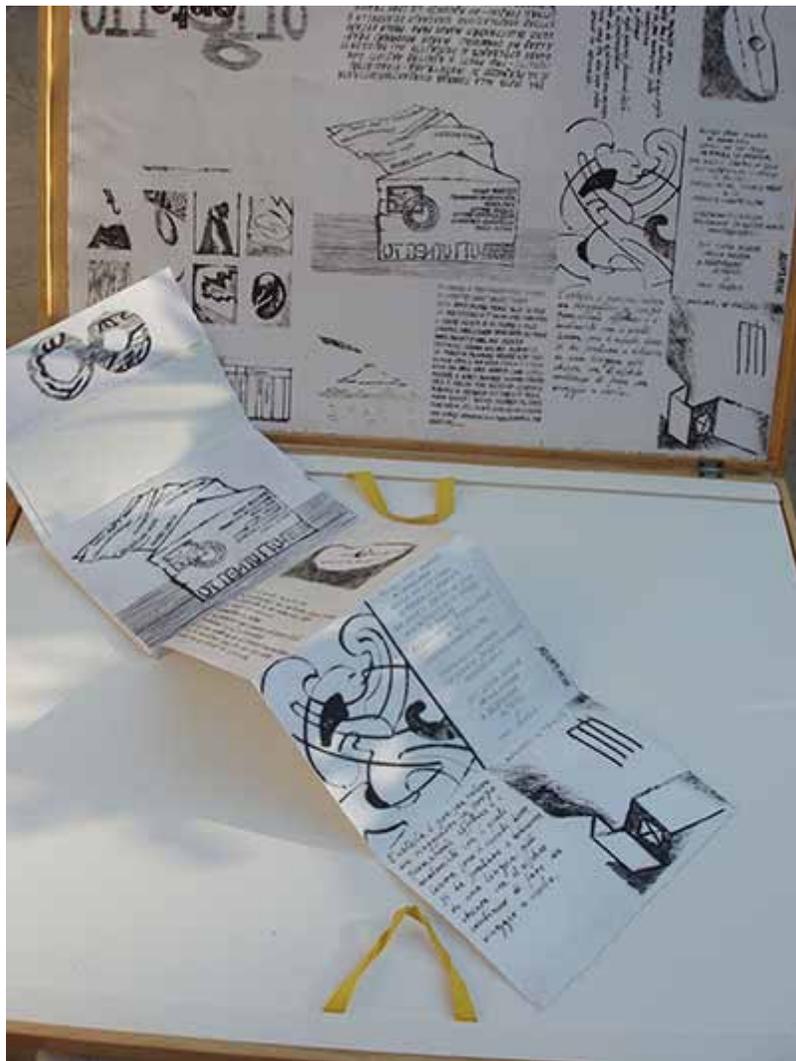
Sono stati pubblicati:

SOLE CON PRUNI, un assolo litografico di Enrico Pulsoni in 29 copie cm 17x12. I testi sono tutti anagrammi di Enrico Pulsoni, di fatto una tautologia.

DUETTODUELLO disegni di Roberto Pace ed Enrico Pulsoni Incisione e Litografia in 28 copie cm 14,6x20,3. L'unico libriccino che si avvalso di due lastre: una di rame per l'incisione l'altra di zinco per la litografia: una singolar tenzone tra le due nobili arti della riproduzione artistica.

CAPRICCIO disegni di Vittoria Chierici, Toni Romanelli ed Enrico Pulsoni Litografia in 45 copie cm 24,7x13,5. Il capriccio è inteso proprio nel suo significato settecentesco, vale a dire una specie di fantasia improvvisata, nella quale si passa da un tema all'altro, passeggiando amenamente con gli amici.

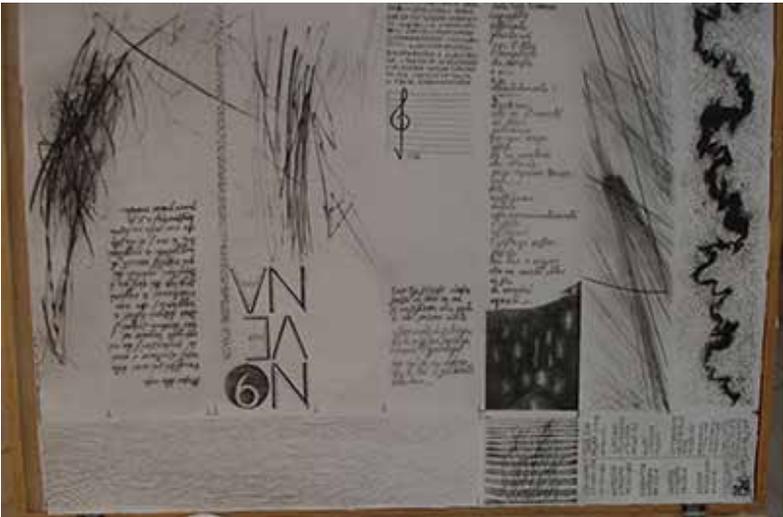
QUATERNOCALLIGRAFICO testi di Valerio Magrelli, Gianfranco Palmery, Jesper Svenbro e disegni di Enrico Pulsoni. Ai tre poeti, amici da sempre, ho chiesto di scrivere un testo che parlasse della scrittura. Il mio ruolo sarebbe stato quello di riscriverli con la mia calligrafia. Litografia in 34 copie cm 20,5x19,5



CINQUETTIO disegni e testi di Lucilla Catania, Nancy Watkins, Manuela Giacobbi, Anna Onesti ed Enrico Pulsoni Litografia. Il sottotitolo è *Tra un Belvario e un Fierario*, modi e maniere di rappresentare l'animalità in parole ed immagini. Stampato litograficamente in 30 copie cm 25x15

ALISEI disegni e parole di Bruno Conte, Fulvio Ligi, Giuseppe Tabacco, Domenico Vuoto, Henrig Bedrossian ed Enrico Pulsoni. Alisei è la metaforica rotta verso la terra dei ventosi pensieri, da dove scaturiscono le idee creative. Litografia in 35 copie cm 33x10

COSETTE, il cui colophon recita "Avevo dato appuntamento agli amici Pietro Tripodo, Achille Perilli, Tommaso Cascella, Antonio Capaccio, Bruno Magno, Paolo Laudisa in prossimità di un incrocio da dove si vede la città come attraverso un caleidoscopio. Aspettavamo anche Cosette, affrancata dal romanzo. Lei non si è vista ma, nell'attesa, ognuno ha tracciato un suo miserabile paesaggio". C'era un avanzo di carta stretto e lungo con il quale ho realizzato in parallelo, leggibile solo con la soluzione del rebus, "Scapoli di Cosette" Litografia in 34 copie cm 21,3x21



OTTENTOTTO, *Esosi Esotismi*, testi di Marco Bucchieri, Francesco Dalessandro, Marco Papa e disegni di Paolo Cotani, Ettore Consolazione, Giancarlo Sciannella, Ettore Sordini. Ho incontrato tutti loro in una sosta alla Taverna Cinquantunosestanta e ognuno ha esplorato e descritto gli orizzonti lontani a loro più congeniali e ho raccolto le loro tracce di viaggio in segni e parole su lastre alluminio in 42 copie, cm 24x17,5

NOVENA è una lode al libro in forma di preghiera corale su una partitura sulla quale hanno improvvisato segni e parole con un entusiasmo commovente Marco Caporali, Luigi Di Giovanni, Donatella Giancaspero, Luigi Boille, Carlo Lorenzetti, Gianluca Murasecchi, Giulia Napoleone, Guido Strazza ed Enrico Pulsoni. Incisione su rame in 38 copie cm.41x9.5

Era nei miei intenti proseguire con il decimo libriccino, dal titolo D&C, sorta di riflessione dell'uomo in quanto animale politico, parafrasando il nome di un partito estinto. La stampa sarebbe dovuta essere in digitale al fine di chiudere questa riflessione sia sulla grafica d'arte che sulla riproducibilità dell'opera. Ma infine ho deciso che non ne valeva la pena, perchè non avrei fatto un buon servizio alla grafica, che ha bisogno invece di ritrovare la propria vitalità e il proprio valore nelle sue tecniche tradizionali .

Scripta Volant, lo spazio verbiconico dell'arte moderna

Antonello Tolve

Posso sfogliare una pagina, e posso sfogliare una parola,
anche andare a capo infinite volte di un a capo, leggere un
bianco, tacere un suono, di ogni lettera fare un'iniziale.

Giorgio Manganelli

1, della pittura verbale. Una interazione tra arte e letteratura, un confronto continuo tra due sistemi simbolici, tra segno e scrittura, tra le particolarità grafiche della parola e le trame di un paesaggio iconico in continuo divenire, tra le ampie parabole dello spazio figurale (quello del gesto, del segno) e la dimensione *fonocentrica*. Ma anche una serie di preziose corrispondenze che intrecciano l'aspetto verbale e quello figurale all'interno di un programma in cui le esperienze sinestetiche pongono *l'immagine come parola e, viceversa, la parola come immagine*.

Nell'ottica di un convegno su un ambiente estetico che muove dal vocabolo per volgere lo sguardo al di là dei recinti del linguaggio poetico o narrativo, mi preme partire da quella che Lamberto Pignotti ha definito essere *pittura verbale*, un tipo di arte che consapevolmente, e senza fare il verso alla letteratura, tende ad assumere connotazioni di ordine linguistico, amalgamate a flussi ideologici e socioloantropologici. Si tratta di un collegamento, di un ponte (a volte traumatico) tra immagine e concetto determinato dalla scelta di associare all'interno di uno stesso discorso la visualizzazione della parola e la trasparenza (o la pastosità) del segno. Tema e filo conduttore di questo processo (l'arte «non è un hortus conclusus ma un processo, tanto più oggi che questo suo "divenire" ha preso una costante accelerazione, con l'inevitabile, progressiva entropia negativa che caratterizza gli aspetti transeunti di ogni "progresso"» sottolinea Eugenio Miccini) è lo sconfinamento, la combinazione, la pluralità, la scelta multidisciplinare, l'invasione, la contaminazione, lo scavo nel *sottosuolo del linguaggio*, tra scrittura e formule espressive del contemporaneo dove è possibile reperire «lo strenuo sforzo di concentrazione compiuto dalle parole per aderire alle immagini».

2, un appunto su Vollard. Dal versante della poesia e dell'editoria che coniuga la parola all'immagine o, più precisa-

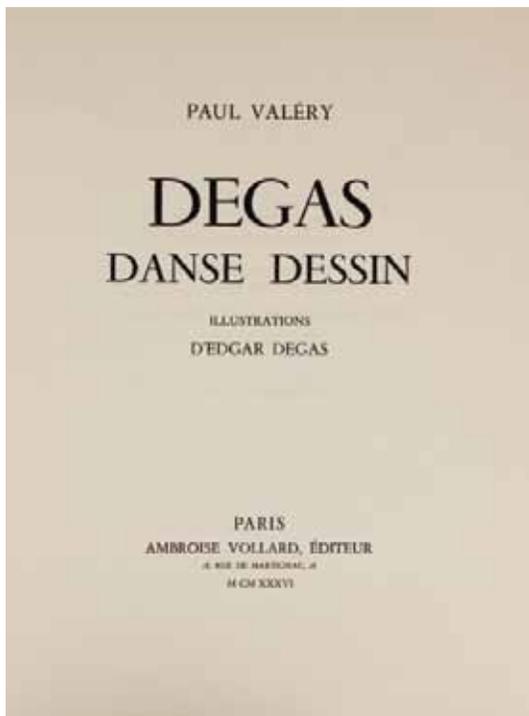


Fig. 3-4 - Paul Valéry *Degas danse/dessin*, illustrazioni di Edgar Degas

mente, l'immagine alla vertigine poetica, Ambroise Vollard è il rappresentante illustre, il padre di un pensiero che «dal 1900 al 1939 si dedica principalmente alla produzione di opere d'arte in forma di libro». Editore, scrittore e mercante d'aura, Vollard è tra i primi ad «aver compreso che [...] l'evoluzione della pittura non si» può «fare senza quella della poesia»: ed è il primo, ancora, ad «aver permesso a questi due modi di espressione», così lontani così vicini, «di manifestarsi in un approccio più stretto». Lo fa appunto, sin dall'anno che apre il nuovo secolo, quando pubblica *Parallèlement* (fig.1), una raccolta di poesie di Paul Verlaine con illustrazioni litografiche di Pierre Bonnard. *Daphnis et Chloé* (1902) con illustrazioni di Bonnard, *Imitation de Jésus-Christ* di Thomas da Kempis (1903) (fig. 2) e *Sagesse* di Verlaine (1911) illustrati da Denis. E poi *Les amours de Pierre de Ronsard* (1915), *Les fleurs du mal* di Baudelaire (1916) e le *Œuvres de maistre* di François Villon (1918), illustrate da Emile Bernard. O ancora *Les âmes mortes* (1930) di Gogol con illustrazioni di Chagall, *Le chef d'oeuvre inconnu* (1931) di Honoré de Balzac con acqueforti e xilografie di Picasso e i tre volumi – *La maison Tellier* (1934) di Maupassant, *Mîmes des courtisanes de Lucien* (1935) di Pierre Louÿs e *Degas/danse/dessin* (1936) di Paul Valéry – illustrati da Degas (figg. 3, 4) rappresentano, del Novecento, assieme all'indimenticabile *coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) di Mallarmé, il viatico felice

di un discorso amoroso che trova nel libro, nella sua corposità e carnalità, tutto quello che si può dire quando alle parole si toglie (si taglia) la voce.

3, la doppia genesi dell'arte. Attorno alla seconda metà degli anni Cinquanta, dopo i primi importanti esperimenti nati in seno al Futurismo (volendo citare almeno una delle avanguardie storiche che ha affrontato questi temi), una serie di artisti riaprono un fascicolo estetico, un clima culturale che accorcia le distanze tra codici differenti per porsi *al limite*, sulla soglia dell'arte, sul precipizio di una parola che si fa spazio *totale* e investe, con la sua leggerezza sonora e grafica, i vari brani della creatività. Fino a evidenziare una compenetrazione tra *parlare e scrivere* che non si ferma di fronte ai confini artificiali «ma supera agevolmente i vari limiti grafici di scrittura, non arretra cioè di fronte al compito di snocciolare l'atto di scrittura davanti agli occhi di tutti, passando disinvoltamente dalla tipografia alla chirografia (all'oralità)». L'eleganza sovrapoetica di Nanni Balestrini, il *dattilocodice* di Tomaso Binga, il libro cucito di Maria Lai o quello cancellato di Emilio Isgrò (e non dimentichiamo quello *dimenticato a memoria* da Vincenzo Agnetti), la *sovrascrittura tipografica* di Magdalo Mussio e la vivace transmedialità di Pignotti e di Eugenio Miccini, le segnaletiche di Ketty La Rocca o i *significati plu-*

rimi e i *significati aperti* di Mirella Bentivoglio sono testimonianza (assieme a quello di altri importanti artisti che gravitano orientativamente tra Firenze, Roma e Napoli), infatti, di un lavoro che guarda *da un'altezza nuova* (Zanzotto) ai venti dell'avanguardia storica, che volge lo sguardo verso la babelicità, la pluralità, l'invasione di campo, la contaminazione tra scrittura e formule espressive del contemporaneo. Del resto *L'arte è una parola* ha suggerito Ben Vautier in un lavoro (in un aforisma impresso con un acrilico color giallo limone su una piccola tela nera) del 2007. Una parola che sconfina appunto, che si aggrappa a se stessa e si apre ad una pluralità linguistica di natura transemiotica.

Una serie di temperature creative giocano, tra la fine del Novecento e l'inizio del XX secolo, con questa *doppia genesi dell'arte*, con questa «mancanza del concetto della divisione» o, lo ha suggerito Filiberto Menna lettore di Lyotard, con questo *spazio specifico del testo* che si intreccia con quello *della figura*. Ma anche, e soprattutto, con una potente interazione plusverbale che dimostra come al tempo d'oggi alcuni brani dell'arte si muovano ancora (con tecniche e materiali differenti) tra le eterogeneità della comunicazione planetaria e continuino a sviluppare un instancabile, massiccio, elegante lavoro di *convergenza interdisciplinare*. La sempre più pronunciata apolidia mediatica, il naturale nomadismo che porta l'artista ad un *fare diffuso*, ad

un attraversamento linguistico che mira a inglobare nel panorama dell'arte tecniche e materiali di varia estrazione o natura, presenta, con il nuovo millennio, alcune normative creative che oscillano da un linguaggio all'altro per dar luogo a progetti poli-materici, a opere *sconfinanti*, ad apparecchiature la cui plasticità – seguendo impulsi individuali – registra l'esistente utilizzando tutti gli strumenti tecnologici attuali. Ad una forma di *ortodossia funzionale* (adeguata naturalmente al proprio andamento monogrammaticale) che contraddistingue la *purezza* dell'arte preavanguardia, l'artista privilegia così (volontariamente o involontariamente) la linea dell'*eterodossia strumentale* che non solo esce dai limiti linguistici ma assolve anche ad una volontà di fuggire dai recinti territoriali.

4, poliglottia linguistica. Memore di una lezione che ha divaricato, appunto, il singolo orizzonte verbale per favorire un cannibalismo lessicologico che si nutre dei più disparati utensili tecnici, l'artista contemporaneo inghiotte all'interno del proprio abbecedario (attrezzuale?) una nuova retorica d'espressione e impiega una compagine di espedienti utili a esporre, *in maniera inedita*, i rumori, gli effetti, i dialoghi che instaura con gli innumerevoli *bordi di tempo* (Foucault) che circondano il nostro presente.

Accanto alla volontà di violentare il singolo linguaggio, romperne gli argini per dar luogo ad una atmosfera transcodica e transmediale che trova un mimetismo assoluto con il mondo senza l'obbligo di *alcuna conformità a un criterio di lingua o ambiente*, l'arte contemporanea presenta parallelamente – proprio grazie ad una esigenza assorbente che introduce nell'itinerario creativo strumenti ibridi e inusuali – un carattere la cui funzionalità evolutiva trova in quella che Jan Swidzinski definisce contestualità indispensabili comportamenti energetici, punti di raccordo con l'impaginazione dell'opera e con un organismo espositivo che si fa esso stesso parte integrante del processo creativo, in alcuni casi (*Musée d'Art moderne – département des Aigles* di Marcel Broodthaers e *Mouse Museum* di Oldenburg ne sono alcuni) sogno d'un museo *fictif* che ha nella *Boîte-en-valise* (1936-1941) di Marcel Duchamp il suo grumo originario. All'abolizione delle gerarchie linguistiche (un processo che protocolla il Bauhaus a promotore temporale) si accosta – e in alcuni casi combacia – una volontà *contextuel* la cui mistura con lo spazio e con le esibizioni offerte all'artista (non è forse la storia dell'arte una storia dell'esposizione?) mostra dunque una natura ibrida, il più delle volte fidelizzata allo spazio espositivo o al disegno curatoriale. Legata ad una manovra verbale che si rapporta con gli ambienti in cui viene collocata, l'opera è espressione infatti di

un procedimento investigativo che porta l'artista a confrontarsi con lo spazio, a elaborare progetti specifici, a costruire, programmare, elaborare strutture e oggetti *contestuali* che si accostano a un cifrario transmediale che considera l'arte metaforicamente e materialmente mobile.

L'arte ondeggiata, e nel suo ondeggiare assorbe all'interno del suo sistema *linee di fuga* che, se da una parte contrappongono al logocentrismo e al fonocentrismo una piattaforma policentrica e polifonica, dall'altra mostra un prato espressivo sempre più condizionato da un comportamento che evita i limiti linguistici e territoriali, e adotta una strategia che si alimenta mediante un rapporto diretto con gli ambienti espositivi la cui scrittura è fenomeno ancora difficile da decifrare.

Riflessioni di un editore di libri d'artista

Sergio Pandolfini

Mi occupo da sempre di grafica d'arte, essendo anche figlio d'arte, ma solo dal 1980, a Roma, nel quartiere Monti, ho aperto una stamperia professionale e ho cominciato a lavorare con numerosi artisti più o meno noti. Le prerogative della stamperia sono state dapprima quelle di dar vita soprattutto ad opere grafiche, di stampa calcografica ottenuta con tutte le tecniche. Gli anni Ottanta, erano fra l'altro, anni in cui si lavorava tantissimo e gli artisti producevano molta grafica, tutta di ottima qualità.

Non contento di questa prima esperienza, ad un certo punto, ho sentito l'esigenza di confrontarmi con gli altri, alzando il tiro dei miei interessi. Sempre nel quartiere Monti, a metà degli anni Novanta, ho aperto pertanto una galleria d'arte con annessa sempre la mia stamperia.

Nel 1996 è nata così la «Galleria Il Bulino» e, con la complicità e la collaborazione dell'amico Enrico Pulsoni, abbiamo dato il via alla collana *Duale* che mi ha impegnato per alcuni anni. *Duale* è composta da libretti, rilegati manualmente contenenti te-



1911 umbertoboccioni

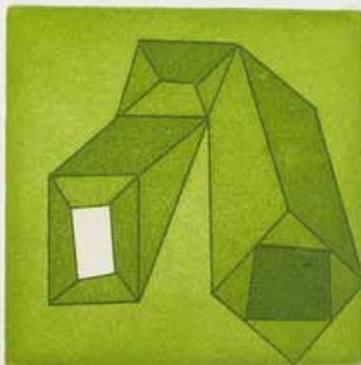
sti poetici inediti, uniti a due incisioni di un artista, stampate in cento copie numerate e firmate, e raccolte in un cofanetto.

Come ha avuto modo di scrivere Rosalba Zuccaro, nota storica dell'arte, docente e membro della prestigiosa Accademia di San Luca, in occasione della mostra di mie edizioni esposte nel 2011 nella Biblioteca Vallicelliana, sottolineandone la qualità e per le cui parole le sono ancora particolarmente grato:

Sollecitato dalla curiosità di scoprire altri procedimenti tecnici e dal gusto di cimentarsi con nuovi problemi, Pandolfini non si limita più alla dimensione del singolo foglio ed affronta il genere del libro d'arte, con l'intento di gestire personalmente tutti i fattori oggettuali che lo compongono in un insieme organico (carta, tipo di carattere, impaginato, stampa, legatura, tiratura, presenza di testi, di immagini, copertina, custodia, ecc.); un'avventura affascinante ed intrisa di utopia.

Piace pertanto offrire in lettura almeno l'elenco della collana *Duale* che ha riscosso consensi, con gli abbinamenti poeti-artisti che servono a meglio presentarla e a presentarmi :

Antonio Arevalo - Tommaso Cascella
Domenico Vuoto - Enrico Pulsoni
Marco Caporali - Giulia Napoleone
Bruno Conte - Luigi Boille



Flow

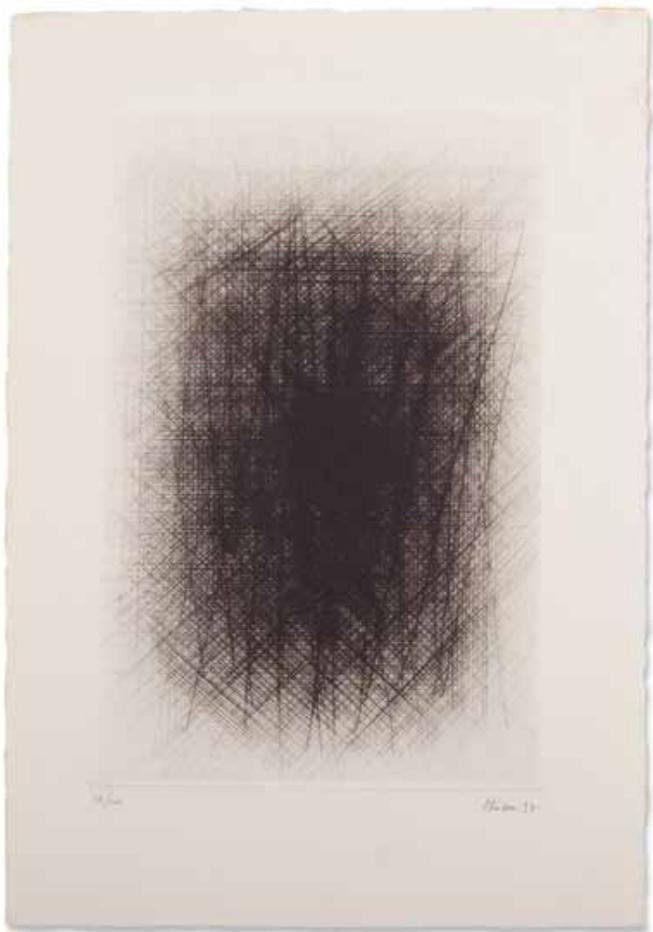
water

geology

Gianfranco Palmery - Guido Strazza
Pietro Tripodo - Paolo Cotani
Mirella Bentivoglio - Gillo Dorfles
Annelisa Alleva - Ruggero Savinio
Claudio Mutini - Ettore Sordini
Jean Clarence Lambert - Achille Perilli
Luisa Spaziani - Carlo Guarienti
Marco Papa - Carlo Lorenzetti
Roberto Sanesi - Agostino Bonalumi
Arrigo Lora Totino - Getulio Alviani
Anna Cascella Luciani - Achille Pace

Duale è stata dunque un'esperienza importantissima ma, essendo io uno spirito inquieto, non mi è stata sufficiente e ho sentito il bisogno di allargare ancora i miei orizzonti.

Per me il libro d'arte, il libro d'artista, è infatti qualcosa di assoluto, e attendervi, sempre una gioia incontenibile: proprio perché l'atto di stampare testi ed immagini originali conserva «quella ritualità di sapore antico nel controllo di ogni fase ideativa e pratica, nella lentezza del processo esecutivo e nella molteplicità degli interventi, elementi tutti che contribuiscono a definire la forma dell'oggetto», prendendo a prestito le parole con cui è stato interpretata la mia lunga militanza nel settore, e il mio sentire.



Alle produzioni, sempre realizzate nella mia stamperia, dove oltre alla calcografia, ho affiancato pure l'incisione xilografica, ho finito col dar vita anche a libri di stampa tipografica, ovvero con il torchio e i caratteri mobili, riuscendo a recuperarne varie casse. Ciò mi ha permesso un balzo in avanti e, negli anni, un arricchimento del catalogo con libri d'artista di varie tipologie e nuove dimensioni. Oltre alla *Duale* desidero infatti ricordare l'altra collana *Segni primi* (Strazza - Bonalumi - Lorenzetti), varata nel 2002.

La produzione dei libri d'artista inizia pertanto nel 2002: la formula rimane quella di affiancare poesie ad incisioni di un artista, e solo in seguito, alcuni di questi artisti invece di inserire nel libro le incisioni, sono intervenuti direttamente sui fogli creando degli unici: le edizioni così prodotte si limitano ad una tiratura di 35 esemplari e ogni esemplare è diverso e pertanto unico. Sono nati dopo i *Libri d'artista* (dal 2002), i *Libri d'artista, con opere uniche* (dal 2004).

Ogni libro dell'ultima mia produzione è infatti diverso dagli altri per impostazione, caratteri, per numero di pagine, per allestimento delle stesse, in modo che esso possa risultare più vicino alla sensibilità e alla personalità dei vari autori chiamati a collaborare.



Tra gli artisti e poeti che hanno fatto parte della scuderia delle nostre edizioni :

Poeti:

Adonis, Maria Clelia Cardona, Francesco Dalessandro, Claudio Damiani, Milo De Angelis, Bianca Maria Frabotta, Jolanda Insana, Alberto Nessi, Elio Pecora, Roberto Sanesi, Maria Luisa Spaziani, Alberto Toni, Marco Vitale, Valentino Zeichen e molti altri.

Artisti:

Carla Accardi, Getulio Alviani, Marina Bindella, Agostino Bonalumi, Andrea Carini, Elisabetta Diamanti, Franco Fanelli, Yun Jung Seo, Gianluca Murasecchi, Giulia Napoleone, Mario Raciti, Giuseppe Salvatori, Guido Strazza, Claudio Verna e molti altri.

Che cosa sarà del mio futuro? Riferendomi all'unica testimonianza che ho voluto non a caso lasciare in queste pagine mi limito a dire: speriamo che il mio continuare a credere nel libro d'artista non sia solo «un'avventura intrisa di utopia».

Conclusioni

Mario De Gregorio

Qualche breve parola di saluto a conclusione di questa stimolante iniziativa su microeditoria e libro d'artista a nome della Biblioteca Comunale degli Oscuri, istituzione creata dal Comune di Torrita di Siena come un ulteriore e specifico tassello a supporto di un'attività culturale che – come avete potuto constatare in questi giorni – molto guarda al libro e all'editoria a tutti i livelli. La Biblioteca costituisce un'esperienza affatto nuova e sfugge a quei requisiti di "fisicità" ai quali siamo abituati quando pensiamo alle strutture bibliotecarie classiche, fatte di volumi, di luoghi attrezzati, scaffali, cataloghi, addetti e quanto altro. L'idea, lungimirante, è stata invece di creare una sorta di "biblioteca virtuale", riunendo e intrecciando la disponibilità di tutta una serie di collezionisti di libri antichi, locali e non, a mettere a disposizione il loro patrimonio librario per iniziative pubbliche volte alla conoscenza, allo studio, alla conservazione e alla valorizzazione di "prodotti" editoriali. In pratica si tratta di una biblioteca senza muri e senza casa che rinuncia a collocare fisi-

camente i fondi librari di cui dispone, lasciandoli nelle preziose e accoglienti librerie dei collezionisti (spesso tacciati di quasi patologica gelosia nei confronti delle loro raccolte), ma rendendoli facilmente e sicuramente disponibili per ogni iniziativa di carattere librario giudicata possibile e meritevole. Mostre su particolari argomenti allora, approfondimenti su specifiche aziende editoriali, studi su edizioni, esemplari, collezioni, tirature, ristampe, legature e tutto quanto guarda al mondo complesso e affascinante del libro. In questo ed altro consiste il "servizio" offerto dalla Biblioteca Comunale degli Oscuri di Torrita di Siena, disponibile ad ospitare e a supportare esposizioni, seminari, corsi, incontri, discussioni, conferenze, singoli studiosi che vogliano esaminare o verificare informazioni su edizioni o esemplari.

È chiaro che in questo quadro di attività e in una vocazione così insolita della Biblioteca Comunale degli Oscuri il convegno di oggi ha costituito un momento più che significativo, con il suo centrare l'attenzione su un aspetto a prima vista marginale dell'attività editoriale alla quale oggi siamo abituati, sia esso antico che moderno. Confesso che per me, cultore del libro antico e per molti anni bibliotecario, si è trattato di una piacevolissima scoperta, un gradevole riandare con la memoria a progettazioni e tecniche quasi pionieristiche nella composizione, nella stampa e nella confezione del libro e, in fondo, ad un amore per l'inven-

zione artistica e per la cura dell'oggetto e del "prodotto" libro che - queste sì - non mi sono estranee.

Dopo quanto ho sentito nelle relazioni di oggi resto ancora più convinto che il libro - soprattutto quello non grossolanamente industriale - sia ancora quel risultato invidiabile di ispirazione, tecnica e affetto (starei per dire anche rispetto) per un "prodotto" che resta, a dispetto di tutto, frutto privilegiato di mente, cuore e mani sapienti. Un grazie per averci confermato in questa bellissima prospettiva e un invito a continuare anche negli anni a venire per riproporci suggestioni che fanno certamente bene ai nostri occhi e - se posso dirlo - anche alle nostre anime.

