

# L'invenzione di un genere tra arte e bibliofilia

*A Parigi una mostra ripercorre le tappe di un fenomeno editoriale di successo*

di Annalisa Rimmaudo

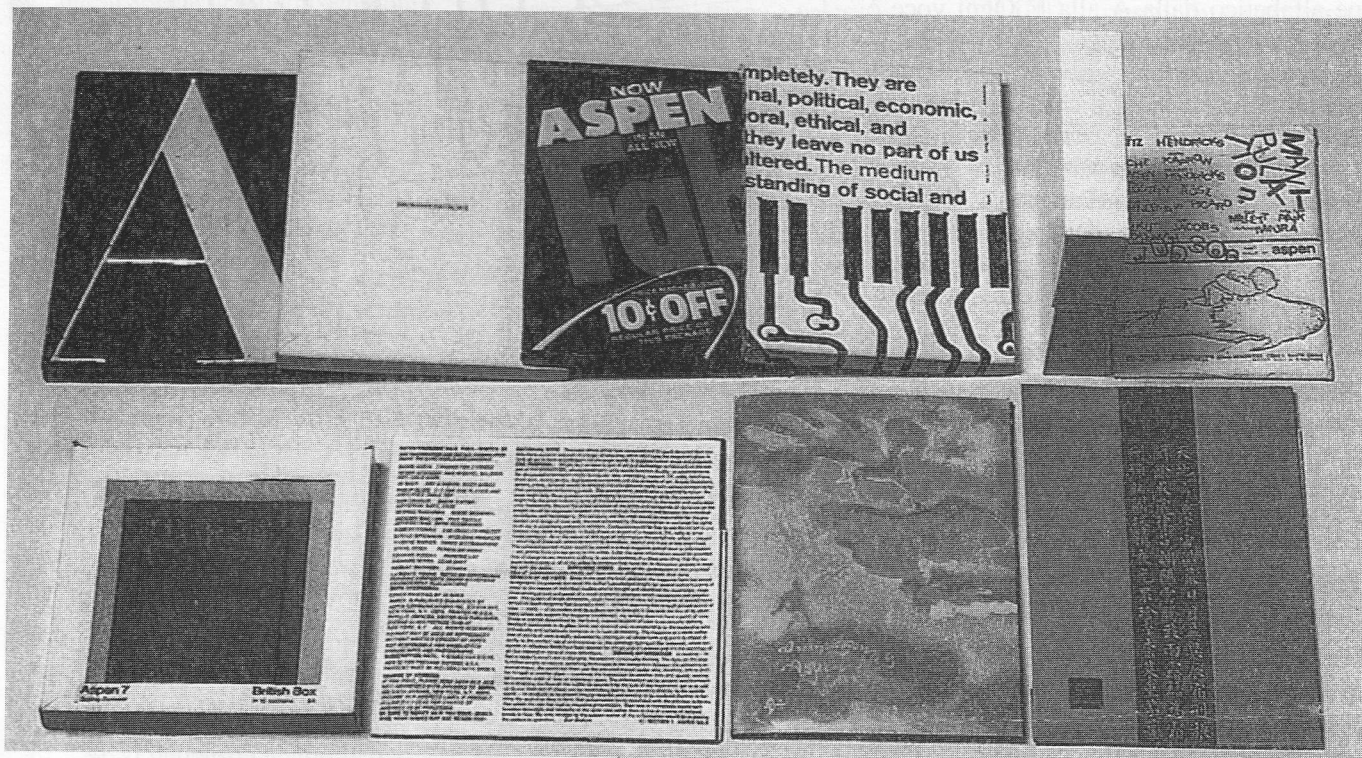
La Galerie Mansart, nella Bibliothèque nationale de France, ha accolto nell'autunno scorso l'esposizione "Livre d'artiste invention d'un genre, 1960-80". La mostra ha ripercorso il cammino del libro d'artista a partire dalla sua

nascita, mettendo in evidenza la ricca collezione del Dipartimento stampe. La copiosità del fondo si deve allo spirito della conservatrice (dimissionaria) Françoise Woimant che ha iniziato a riunire le opere sin dal 1969. Grazie a tale precoce

attività, la Bibliothèque Nationale vanta oggi la più ricca collezione di libri d'artista del mondo e rivaleggia con l'altrettanto cospicua collezione del MOMA di New York.

Attraverso 300 opere di 75 artisti di tutte le nazionalità, l'esposizione ha offerto una lettura critica, in sette tappe, di un ventennio di creazioni: tale divisione risponde alle teorie di Anne Mœglin-Delcroix espresse in *Esthétique du livre d'artiste*, appena pubblicato dalla nota casa editrice parigina, Jean Michel Place.

"Livre d'artiste, invention d'un genre" si distanzia dalle molteplici manifestazioni che hanno fino ad ora avuto per oggetto il libro d'artista e si delinea come un esauriente tentativo di storicizzazione del fenomeno. Anne Mœglin-Delcroix, docente d'estetica all'università Paris I, Panthéon Sorbonne, nonché insigne esperta del libro d'artista, aveva già curato dodici anni fa un'esposizione su tale soggetto al Centre Georges Pompidou e in tale oc-



I dieci numeri della rivista "Aspen Magazine", usciti tra il 1965 e il 1971

casione stabiliva la data di nascita di questo nuovo genere artistico: il 1963.

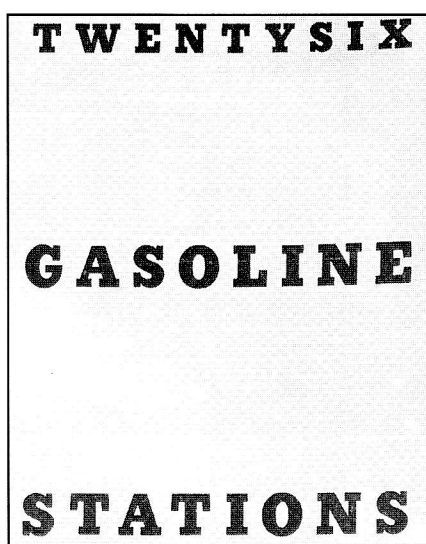
Le teorie della Delcroix, sebbene si differenzino da quelle contenute nelle pubblicazioni italiane e spagnole sull'argomento, hanno un largo seguito sia in Francia che in Germania e negli Stati Uniti. È ben nota la complessità di posizioni a riguardo della terminologia da adoperare: libro d'artista o *artists book*, libro illustrato e libro oggetto. Per quanto riguarda quest'ultimo tutti più o meno concordano sulle definizioni formali (opera unica, oggetto, scultura che concettualmente si riferisce al libro) e su una datazione a metà secolo. Il contrasto maggiore riguarda la distinzione tra il libro illustrato ed il libro d'artista. Mentre in Italia, ad esempio, si usa definire come libri d'artista tutte le produzioni a partire dall'inizio del secolo (i libri futuristi) attualmente in Francia il termine *livre d'artiste* indica la creazione successiva al 1960. Per Pignotti (L. Pignotti e S. Stefanelli, *La scrittura verbosiva: le avanguardie del 900 tra parole e immagini*, Roma, L'Espresso, 1980), i libri d'artista sono frutto di una collaborazione tra poeta e artista oppure lavoro di un unico artista, e possono raccogliere, oltre al testo, un'incisione originale o un'opera più "povera", come la fotografia o la fotocopia. Secondo Anne Mœglin-Delcroix il libro d'artista nasce come espressione libera dall'idea dell'unicità dell'opera d'arte e dal sistema commerciale legato alla galleria e al museo. Si tratta infatti di una creazione riproducibile, multipla, accessibile a tutti: ha un valore economico esiguo ed è di facile diffusione. Inglobando tutte le nuove tecniche di riproduzione: fotografie, fotocopie, *offset*, si stacca dall'eredità delle belle arti e soprattutto dalla tradizione del libro illustrato. Quest'ultimo veniva realizzato nel rispetto delle regole bibliofiliche: conteneva una carta

pregiata, un'incisione originale e un prezioso lavoro tipografico. Di conseguenza non era alla portata di tutti, bensì ristretto a cerchie di collezionisti, amatori borghesi.

Gli anni Sessanta rivoluzionano l'idea dell'arte elitaria e dell'artista come genio. Sostituiscono questo dato con un'utopia: l'arte per tutti. Il libro diventa il supporto più adeguato alla diffusione di opere fuori dal circuito specializzato di musei e gallerie. Tutti i movimenti che si sono susseguiti negli anni Sessanta-Settanta hanno fatto uso di tale mezzo creativo sfruttandone la capacità di coinvolgere diversi linguaggi e di raggiungere, per il loro basso costo e per la loro inusualità, diversi strati sociali. Il libro ha rappresentato, come l'*happening*, e l'installazione, un momento di grande rivoluzione.

Nel 1963 esce una pubblicazione difficilmente classificabile: *Twenty-six Gasoline Stations* di Edward Ruscha. Il libro contiene 26 fotografie in bianco e nero raffiguranti delle stazioni di benzina dell'Ovest degli USA, accompagnate da legende. Il testo informa solo della marca del carburante e del nome delle città e dello stato in cui si trova ogni stazione di servizio. Si tratta, sempre secondo Anne Mœglin-Delcroix, del primo esemplare del nuovo genere creativo: il libro d'artista, ovvero l'opera di un artista che adotta la forma del libro contemporaneo per creare un'opera originale. Sempre nel 1963 nasce la prima casa editrice indipendente, la *Something Else Press*, creata da Dick Higgins a New York. Gli artisti come Ruscha, Emmett Williams e lo stesso Higgins decidono di autopubblicarsi per uscire dal "circuito specializzato" e aspirare alla libera creazione.

Il libro d'artista, fin dalle origini, è rimasto scisso dal sistema precostituito di commercializzazione artistica, assumendo una strana identità. Se da una parte ha manifestato la



Edward Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, Los Angeles, 1963

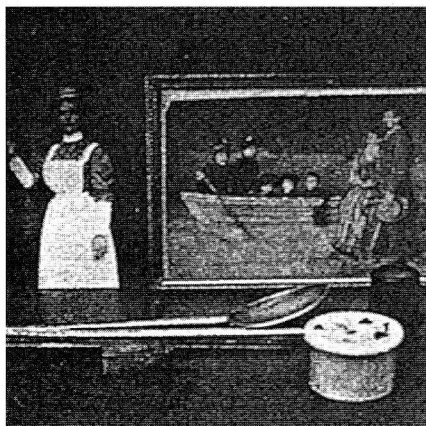
sua più completa indipendenza, dall'altra, ha seguito il percorso dei grandi movimenti che si sono succeduti nel corso del ventennio a cavallo tra il 1960 e il 1980.

L'esposizione parigina ha sottolineato le tappe del libro d'artista immergendolo nel cammino artistico della seconda metà del secolo. Nella prima sezione, "L'esprit des origines", sono state esposte tutte le prime bizzarre forme iniziali, quali, *Artists and photographs* (1970) e il celebre *Xerox Book* (1968). Il primo è una scatola contenente pubblicazioni, multipli, fotografie di 19 artisti di diversa estrazione: pop (Rauschenberg, Warhol), minimal (Lewitt), concettuale (Dibbets, Kosuth, Nauman), land art (Smithson, Long); il secondo raccoglie fotocopie e timbri prodotti dagli artisti aderenti alla Mail Art.

Questa prima sezione ha così introdotto le premesse utili alla comprensione dell'orientamento estetico intrapreso dal libro d'artista. Del resto la fotografia e la fotocopia costituiscono le condizioni tecniche indispensabili allo sviluppo del genere nella seconda metà del secolo.

Nella seconda sezione, le ope- ➤





re di Ian Hamilton Finlay hanno sottolineato il ruolo della poesia concreta. Il supporto cartaceo dà sostanza alle ricerche poetiche fuori dal campo puramente letterario potenzializzando il carattere spaziale e visivo della parola, della lettera. Nella seconda versione di *Un coup de dés n'abolira jamais l'hasard*, Marcel Broodthaers, sostituendo ai versi di Mallarmé delle barre nere corrispondenti alla loro lunghezza, trasforma il testo in un'immagine. Come Broodthaers, altri artisti, seguendo itinerari differenti, hanno dimostrato interesse per le sperimentazioni di poesia concreta e visiva. In mostra erano presenti: Dieter Roth, Carl Andre, Jochen Gerz, Paul-Armand Gette, Ulises Carrion e Maurizio Nannucci.

Anche la poesia sonora trova applicazione nel vasto campo del libro d'artista. Una vetrina è stata consacrata alla leggendaria rivista "OU" edita tra il 1964 ed il '73, da Henri Chopin. L'artista, ancora vivente, rifugiandosi a Londra con l'avvento in Francia di De Gaulle, crea opere provocatorie e raccoglie in questo primo tentativo editoriale, le proprie composizioni concrete e sonore e le esplorazioni sul linguaggio e sulla voce di Bernard Heidsieck e di Brion Gysin.

L'esposizione non poteva esimersi dal presentare opere appartenenti a Fluxus ed un'ampia sezione è stata

dedicata all'energia rivoluzionaria del più vasto movimento creativo degli ultimi anni. L'evento e il gesto caratterizzano le opere Fluxus e il supporto su carta, che si tratti di libro, invito, cartolina, fotocopia, foto, ne è l'unico documento tangibile. Cartoline, libri, riviste, scatole, multipli, ritrascrivono lo spirito e la storia di Fluxus testimoniandone gli *happenings* (*Days Off* di Kaprow sotto forma di calendario), e le idee di arte totale, ovvero flusso creativo continuo che congiunge l'arte e la vita. Il carattere collettivo delle manifestazioni, come i Fluxfestival, spiega le numerose opere frutto di collaborazioni tra le quali la prima e più celebre, *An Anthology*, concepita da La Monte Young nel 1963. Il libro è costituito da buste legate insieme da tre bulloni, e contenenti contributi vari.

Così come Fluxus, anche l'arte concettuale e la Land Art assumono il prodotto cartaceo come supporto ideale. Se la prima è costretta a favorire il libro in quanto forma prediletta a contenere la concettualizzazione testuale di ogni forma estetica, la seconda lo preferisce per documentare la propria esistenza. Quale mezzo migliore del libro e della fotografia potrebbe raccogliere le ricerche e le informazioni sulla natura? Fulton, Tremlett e Long ripristinano alcune funzioni tradizionali del libro, come ad esempio quella di essere strumento di conservazione di tracce. La forma di *dépliant*, sempre più diffusa, permette di esporre gli elementi in simultaneità rivelandone fin dall'inizio i risultati. Nascono così i nuovi bestuari contemporanei, erbari, inventari di immagini e oggetti nella

## Le Terre gaste

*Un esempio di "nouvelle bibliophilie"*

**N**el 1922 Eliot pubblica *The Waste land*, ovvero la terra devastata, un lungo poema in cinque parti ritenuto uno dei primi poemi-collage.

Solitamente individuiamo a fondamento di una nuova era poetica i *Cantos* di Ezra Pound (dedicatari del testo di Eliot) e abbiamo perduto di vista quest'opera, prima riduzione simbolista, capolavoro d'arte totalitaria e di libertà "collagiste". Sessant'anni dopo, François Righi, aiutandosi con la traduzione di Michel Pinson, riscrive *The Waste land*.

Il libro dal titolo *La Terre gaste*, appena uscito, è già considerato uno degli ultimi *chef d'œuvre* della *nouvelle bibliophilie*, il nuovo genere degli artisti del libro. Si tratta di un fenomeno assai particolare di ritorno alla tradizione del *beau livre*, dopo il libro d'artista. L'opera è di nuovo stampata in pochi esemplari, contiene una preziosa impressione e materiali di ottima fattura ma, a differenza del libro di lusso, non sfoggia sfacciatamente la propria rarità; si propone invece in una veste molto più modesta.

*La Terre gaste*, stampato in soli 60 esemplari (edizioni Nicole Courtois), arricchisce il patrimonio della *nouvelle bibliophilie* di cui già fanno parte, ad esempio, *La Maison manquante* di Christian Boltanski, e gli ultimi volumi della collezione di Yvonne Lambert (J.C. Lebensztejn, *Une rêverie émanée de mes loisirs*, tre volumi illustrati rispettivamente da Robert Barry, Giulio Paolini e Christiane Boltansky).

La scelta di "gaste" è particolarmente appropriata. Michel Pinson recupera l'antica parola francese "gaste" che ha originato "gâte", "dégât" e che proviene dalla stessa radice gallo-romana "wastare" — incrocio del latino "vastare" (devastare) e del francese "wosti" (deserto) — da cui sono derivati il francese "dévaster" e l'inglese "waste". Inoltre "gaste" contiene la parola "vaste" dal latino "vastus", ovvero vuoto, deserto, prodigiosamente grande, e sottolinea il carattere del poema di Eliot che si distende in tessuti di molteplici immensità e che, al tempo stesso, disegna profili aridi e sconsolati.

Righi non ha illustrato *The Waste land*, tradendo così lo spirito del poeta, rendendo cioè visibili delle immagini fatte per essere unicamente pensate.

maggior parte per uso comune. Il passo verso la collezione, e da questa all'esasperazione maniacale della serie, è breve.

Negli anni Ottanta Boltanski o Annette Messager riuniscono gli oggetti quotidiani e Hanne Darboven e Peter Downsbrough sottolineano il carattere seriale che appartiene al libro a priori, nella successione delle pagine.

Ma il libro si presta naturalmente anche alla narrazione. La *narrative art*, con o senza testo, racconta storie: favole, parabole (Baldessari), romanzi d'avventura (Le Gac), autobiografie (Gilbert and George), finzioni archeologiche (Poirier), foto/testi (Gerz).

L'ultima sezione dell'esposizione è stata consacrata alla ambiguità del supporto-libro, alle sue dimensioni spirituali e materiali. Qualche arti-

sta nell'ultimo decennio, nel rispetto di tale duplicità, ha dato vita a opere che esplorano la sostanza delle pagine pur mantenendo il ruolo che da sempre è affidato loro, quello di dire. Bernard Villers, Tom Phillips e Michael Snow ne sono gli interpreti più originali.

L'amore del libro in sé traspare dalle opere di Martine Aballéa, che recupera da vecchi *remainders* testi di dubbio valore letterario ricreando loro una nuova copertina e una nuova storia ma senza sostituirsi ai loro autori.

Poiché il libro d'artista nasce come fenomeno autonomo rispetto ai tradizionali circuiti di diffusione artistica, è nostro diritto chiederci se sia opportuno esporlo in un museo, in una galleria. Non essendo stato creato per tale contesto e non prestandosi per natura a una

decifrazione immediata (cosa che invece caratterizza la pittura e la scultura), ha bisogno di una lettura più intima. Per ovviare a questi inconvenienti, per la prima volta, i curatori Anne Moëglin-Delcroix e la conservatrice del Gabinetto stampe della Bibliothèque Nationale, Marie Cécile Miessner, hanno lasciato che alcune copie fossero consultabili. L'esposizione inoltre ha previsto delle sezioni di ascolto di materiale sonoro in relazione non solo alla rivista "OU", ma anche alla rivista "Aspen magazine". Quindi oltre ai poeti sonori già citati, è possibile ascoltare gli esperimenti rock dei Velvet Underground e di Glenn Branca.

Nella più recente storia del nostro secolo, il libro, fortemente ancorato alle vicende artistiche dal 1960 in poi, assume un ruolo fondamentale, non solo emergendo quale strumento libero e creativo, ma anche quale indispensabile mezzo di documentazione, testimonianza originaria di espressioni artistiche che, lontane dalle tradizionali (pittura e scultura), ne hanno prediletto la forma. Il libro è da sempre un contenitore di informazioni, idee, fantasie, pensiero, storia, in poche parole di vita e quindi, unico, si presta all'universalità che l'arte ha abbracciato negli ultimi anni. ■

L'artista ha arricchito il testo di sole tre figure, semplici e misteriose, che non vantano alcuna corrispondenza particolare con i passaggi eliottiani. Il frontespizio è definito dalla fotografia in bianco e nero di un cervo abbattuto in una foresta, mentre il centro è occupato da due forme scure e erette: l'una, spettrale, vagamente fallica, l'altra, nettamente ritagliata come una freccia appuntita slanciata verso il cielo. Nell'ultima pagina si espande una traccia rossa che sembra evocare il contorno cadaverico di un menhir liquefatto.

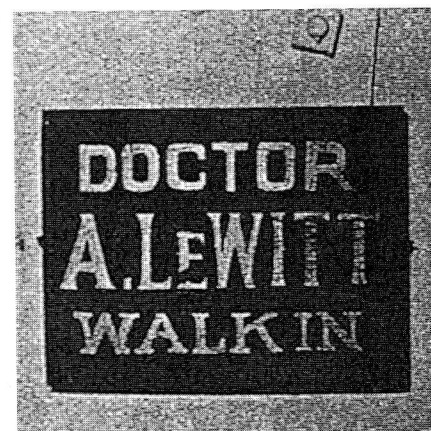
Non si tratta di un'edizione illustrata, ma di una reinvenzione. Righi ha infatti dato una nuova forma e disposizione al testo trasformando i caratteri, le frasi in un linguaggio più fisico. Oltre ad accompagnare il poema con tre figure, il giovane artista ha creato una nuova struttura. Ogni pagina del libro, non rilegata, è bordata di nero. Il testo in inglese e in francese, calligrafato in maiuscole romane, è resto illeggibile: le parole, infatti, essendo precedute e seguite da esse stesse, si sovrappongono fino a rendersi indecifrabili. Dunque, delle macchie si sostituiscono al poema della lotta del mondo che termina con la parola pace.

Il testo moltiplica la sua lunghezza e, prolungandosi all'infinito, perde i contorni, s'immerge nelle proprie tenebre, svanisce nella sua circolarità. Il canto del mondo è reso più vasto e, nella sua immensità è devastato. Righi avvera, cioè risolve matericamente, la profezia funebre di Eliot; il libro diventa il luogo della morte del poema, la sua tomba. L'artista ha quindi riscritto *The Waste land*. Tale operazione non può essere paragonata a quella del celebre personaggio di Borges, Pierre Menard, che reinventa il *Quixote* trasformandolo in un'opera contemporanea, conferendogli un valore e un significato diversi. Righi ha invece ridato vita a un testo caduto in desuetudine traducendolo, con grande rispetto, in un linguaggio plurisensoriale. Per diversi anni ha letto, riletto, copiato, ricopiato fino a trovare il principio di unità e a proporci un poema del nostro tempo. Appropriandosi del patrimonio letterario dell'umanità che Eliot stesso aveva utilizzato, interpretandolo e amplificandolo, Righi ha dunque ricreato il canto.

Questo blocco, monolite, sensibile al tempo, ne è il risultato.

Con l'aiuto del famoso stampatore-litografo Jean Michel Ponty, Righi ha realizzato un saggio singolarmente raro, di grande poetica e sensibilità per la tradizione simultaneista.

Annalisa Rimmaudo



Qui e nella pagina precedente, Sol LeWitt, *Autobiography*, New York, Multiples, 1980