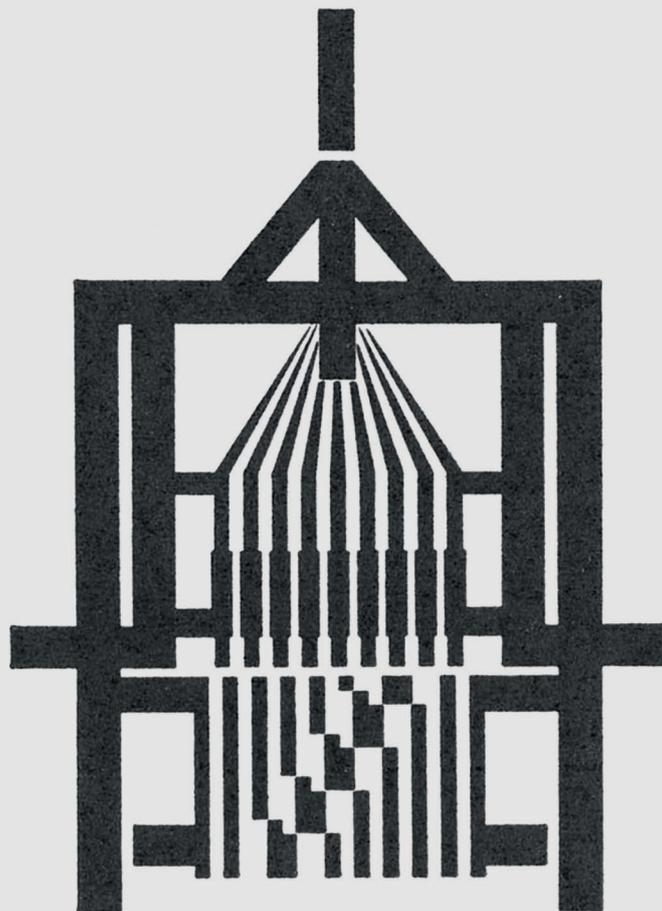


# IO SONO QUELLO CHE HO DONATO



LORIANO BERTINI COLLEZIONISTA  
(PRATO, MUSEO DEL TESSUTO, 3 LUGLIO - 21 SETTEMBRE 2025)



# IO SONO QUELLO CHE HO DONATO

Catalogo a cura di David Speranzi  
Biblioteca nazionale centrale di Firenze



**LORIANO BERTINI COLLEZIONISTA**  
(PRATO, MUSEO DEL TESSUTO, 3 LUGLIO - 21 SETTEMBRE 2025)

## LA MOSTRA

### Enti Promotori

Fondazione Museo del Tessuto di Prato

Ministero della Cultura  
Direzione Generale Biblioteche e Diritto d'Autore  
Biblioteca nazionale centrale di Firenze

### Ente Organizzatore

Fondazione Museo del Tessuto di Prato

### A cura di

Daniela Degl'Innocenti

### Direzione

Filippo Guarini

### Prestatori

Biblioteca nazionale centrale di Firenze  
Museo della ceramica di Montelupo fiorentino

### Progetto allestimento

Arianna Sarti

### Strutture espositive

Opera Laboratori Fiorentini

### Allestimento opere

Ramona Bellina  
Simona Laurini  
Valentina Sonnati

### Progetto Illuminotecnico

Graziella Smart Tech

### Identità visiva

Sara Pecchioli

### Ufficio Stampa

Lara Facco P&C

### Comunicazione digitale

Laura Fiesoli  
Martina Pierozzi

### Fotografie

Leonardo Frassanito per BncF  
Stefania Vasapollo per GAP srl

### Segreteria

Chiara Lastrucci

### Amministrazione

Silvia Fiaschi

### Servizi educativi

Francesca Serafini

### Fundraising

Anais Diana Di Bella

## Accoglienza, biglietteria, pulizie e servizi

Società Cooperativa Culture  
Trentini Elvira

### Assicurazioni

Axa Art – Catani Gagliani S.n.c.

### Trasporti

Arternativa srl

### Traduzioni

Sarah Schneider

## FONDAZIONE MUSEO DEL TESSUTO DI PRATO

### Soci Fondatori

Comune di Prato  
Camera di Commercio di Pistoia e Prato  
Provincia di Prato

### Partner istituzionali

Fondazione Cassa di Risparmio di Prato  
Saperi  
Estra

### Presidente

Fabia Romagnoli

### Vicepresidente

Giuseppe Moretti

### Consiglio di Indirizzo

Ilaria Bugetti  
Dalila Mazzi  
Simone Calamai

### Comitato di Gestione

Silvia Borri  
Edoardo Donatini  
Guido Gramigni  
Gaia Gualtieri  
Sauro Venturini Degli Esposti

### Revisore dei Conti

Vladimiro D'Agostino

### Consulente amministrativo

Studio BBS-Pro

## BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE

### Direzione

Elisabetta Sciarra

### Coordinamento eventi e manifestazioni culturali

Simona Mammana

### Sito web e social

Fabio Brandoni  
Chiara Storti

### Revisione e controllo conservativo

Silvia Angela Medagliani  
Alessandro Sidoti  
Elisa Zonta

### Settore Manoscritti, Rari e Fondi antichi

Michaelangiola Marchiaro  
Claudio Pelucani  
David Speranzi  
Francesca Tropea

### Settore amministrativo e del personale

Silvia Ceccherini  
Giovanna Dolfi

### Si ringraziano

I figli Andrea, Alessandro, Antonella, Carlo e i nipoti di Lorian Bertini; Giuseppina Clausi, funzionaria architetto della Soprintendenza ABAP di FI, PO, PT, Vittoria Nassi, Conservatrice del MMAB Montelupo Fiorentino

Chianti Banca

Le aziende del Museo del Tessuto Textile Lovers: Antilotex Flock Italia, Arché, Art Hotel Museo, A Zeta Filati, Balli il Lanificio, Beste, Biancalani Textile Machinery, Brachi Testing Services, CAD Righetti, Centro Campionari, Daykem, Dell'Orco & Villani, DHG, Dinamo, Frati Textiles, Giolica, Gruppo Colle, Hubic, Interporto della Toscana Centrale, Jackytex, Laip, Lanificio Bigagli, Lanificio Bisentino, Lanificio Faliero Sarti, Lanificio Nova Fides, Lanificio Pecci, Lido Barni, Luilor, Lyria, Manifattura Pacini Nello, Manifattura Tessile Risaliti, Marco Lucchesi "Vivere in Tessuto", Marini Industrie, Mariplast, Marshbird, Next Technology Tecnotessile, Pinori Filati, Piumini Danesi, Pointex, Pontetorto, Rifinizione Alan, Rifinizione Nuove Fibre, Rifinizione Vignali, Sage/Apollo Plant, Stamperia Toscana, Studio Siciliano & Partners, Tecnorama, Tessilfibre, Tessilgodi, Texmoda, Tintoria Cobra, Villa il Cerretino

## IL CATALOGO

### Editore

Biblioteca nazionale centrale di Firenze

### A cura di

David Speranzi

### Presentazioni di

Fabia Romagnoli - Filippo Guarini

Elisabetta Sciarra

### Saggi di

Daniela Degl'Innocenti

David Speranzi

### Schede di

Erik Boni (scheda III.4)

Alessandra Briganti (scheda III.16)

Flavia Consonni (schede III.10-III.11, III.18)

Daniela Degl'Innocenti (schede I.1-I.9)

Leonardo Lenzi (scheda III.22)

Simona Mammana (scheda III.21)

Michaelangiola Marchiaro (schede III.5, III.14)

Francesco Marmorini (scheda III.20)

Olivia Montaruli (scheda III.8)

Vittoria Nassi (schede II.1-II.4)

Anna Nicolò (schede III.1, III.12)

Elisa Paggetti (scheda III.3)

Claudio Pelucani (schede III.2, III.7, III.15)

David Speranzi (schede III.1, III.6, III.8-III.9, III.11-III.13, III.16, III.18)

Teresa Spignoli (scheda III.17)

Francesca Tropea (scheda III.19)

### Progetto grafico e impaginazione

Silicio

### Stampa

Polistampa - Firenze

### Referenze fotografiche

Ministero della Cultura - Biblioteca nazionale centrale di Firenze

Museo della Ceramica di Montelupo Fiorentino

Archivio Museo del Tessuto di Prato

## ENTI PROMOTORI



## ENTE ORGANIZZATORE



## SOCI FONDATORI



## PARTNERS ISTITUZIONALI



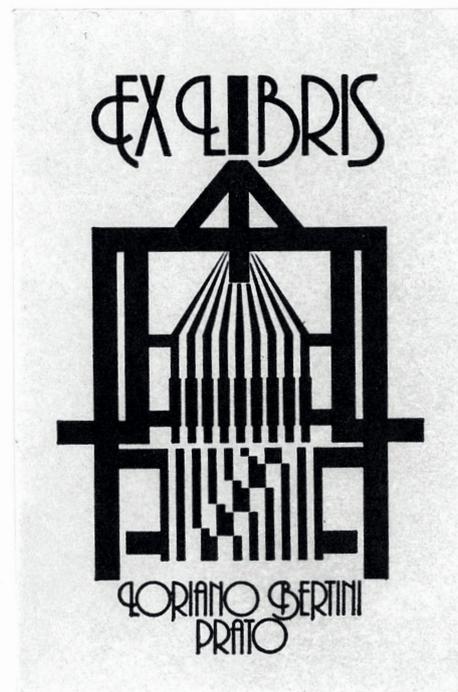
## CON IL CONTRIBUTO DI



## SPONSOR



*L'immagine utilizzata per l'elaborazione di  
copertina è tratta dall'ex libris di Lorianò Bertini,  
uomo di libri che scelse un telaio come suo emblema*





## Indice

<b>Premesse</b>	Fabia Romagnoli, Presidente della Fondazione Museo del Tessuto di Prato - Filippo Guarini, Direttore del Museo Elisabetta Sciarra, Direttrice della Biblioteca nazionale centrale di Firenze	<b>9</b>
<b>Saggi</b>	Daniela Degl'Innocenti, « <i>Ora che si sta realizzando a Prato questo Museo del Tessuto, penso alla casualità di ogni evento nel breve spazio di tempo che è la vita di un uomo</i> ». <i>La collezione tessile donata da Lorian Bertini</i> Daniela Degl'Innocenti, « <i>Non so se feci un grande affare...</i> ». <i>La passione per le ceramiche e la donazione al Museo di Montelupo</i> David Speranzi, « <i>Casuale, come tante altre cose che avvengono nella vita</i> ». <i>Appunti sui libri di Lorian Bertini alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze</i>	<b>19</b>
<b>Appendice</b>	« <i>I libri d'artista sono un po' come il vino: non amano viaggiare</i> ». <i>Le mostre dei libri di Lorian Bertini</i>	<b>43</b>
	<b>Catalogo</b>	
<b>I.</b>	<b>Tessuti a Prato</b>	<b>53</b>
<b>II.</b>	<b>Ceramiche a Montelupo</b>	<b>71</b>
<b>III.</b>	<b>Libri d'artista a Firenze</b>	<b>83</b>
III.1	<i>I ragazzi sognanti. Il primo libro d'artista stampato al di là del Reno</i>	87
III.2	« <i>Jetant son encre vers les cieux</i> ». <i>Un 'incunabolo' di Guillaume Apollinaire</i>	93
III.3	<i>Una mostra, un libro, l'arte 'decorativa'</i>	99
III.4	<i>Le Favole di Trilussa in una coperta di tessuto. Dalla collezione di Harry Fuld</i>	105
III.5	« <i>La mode qui vient</i> ». <i>Un esemplare con dedica di Sonia Delaunay</i>	109
III.6	<i>Un'amicizia «giocondissimamente tenace». Rivoluzione editoriale, arte totale e una dedica autografa</i>	115
III.7	« <i>Aus Licht und Dunkel ist die Welt gemacht</i> ». <i>Le graphic novel di Frans Masereel</i>	123
III.8	<i>Attraverso lo specchio. Gala, la «femme visible» di Salvador Dalí</i>	129
III.9	<i>La prima 'lito-latta'. Un esemplare con dedica a sgraffio</i>	135
III.10	<i>Il manifesto antifranchista di Picasso</i>	147
III.11	<i>Un «matrimonio» surrealista ben riuscito. Eluard, Magritte e L'Aiguille aimantée</i>	151
III.12	« <i>Forse uno dei più bei libri del Novecento</i> ». <i>Scrittura e immagine in Matisse</i>	155
III.13	« <i>E dove lo trovi più al giorno d'oggi?</i> ». <i>Libro-oggetto, catalogo reificato, museo portatile</i>	161
III.14	<i>Una mostra in un cofanetto. Le Costellazioni di Miró e le ultime poesie di Breton</i>	167
III.15	<i>Capogrossi e l'infinita variazione del segno</i>	173
III.16	<i>La pagina tridimensionale di Fontana (e Cardazzo)</i>	177
III.17	<i>I 'vuoti' e i 'pieni'. Installazione, libro d'artista, prodotto letterario</i>	181
III.18	<i>Non è un libro, non è una maschera</i>	187
III.19	<i>Un 'codice' davvero vegetale</i>	191
III.20	<i>Dalla materia al linguaggio in un libro-oggetto</i>	195
III.21	<i>Dis-piegare l'arte. Un esemplare nominativo</i>	199
III.22	<i>Calcografie per le «petrose» di Dante</i>	205
	<b>Bibliografia</b>	<b>211</b>



**Premesse**



Fabia Romagnoli - *Presidente della Fondazione Museo del Tessuto di Prato*  
Filippo Guarini - *Direttore del Museo*

«Io sono quello che ho donato» è la mostra che il Museo del Tessuto di Prato, in collaborazione con la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, dedica al suo fondatore Lorianò Bertini in occasione dei cinquant'anni dalla nascita del Museo.

Fu infatti grazie all'imprenditore tessile Lorianò Bertini che, nel 1975, venne per la prima volta inaugurato a Prato un museo dedicato alla secolare vocazione di questo distretto. Un territorio che, dall'Alto Medioevo, non ha mai smesso di produrre tessuti, facendo di questa attività il cuore pulsante della sua economia, nonché elemento fortemente identitario della sua comunità.

Il Museo, realizzato all'interno dei locali dell'Istituto Tecnico Industriale 'Tullio Buzzi' come struttura di supporto alla didattica delle materie di disegno e progettazione tessile, fu inaugurato in seguito alla donazione di un'importante collezione di oltre seicento tessuti antichi che – come precisa bene Daniela Degl'Innocenti nel suo saggio – Lorianò acquisì sul mercato antiquario di Firenze, per poi destinarla alla pubblica fruizione, con un gesto di grande generosità e visione strategica, la cui portata è ancora ben leggibile e attuale anche oggi, dopo mezzo secolo esatto.

Lorianò Bertini era prima di tutto un imprenditore tessile; era anche un

amante del Bello e dell'Arte, soprattutto di arti applicate, che collezionò a varie riprese, durante tutto l'arco della vita, creando straordinarie collezioni, di cui tuttavia non mantenne il possesso. I suoi lasciti e – in alcuni casi – anche alcune mirate vendite, hanno arricchito considerevolmente il patrimonio delle istituzioni a cui erano destinate, lasciando un'impronta indelebile. Possiamo per esempio ricordare, accanto alla donazione istitutiva del Museo del Tessuto di Prato, quella di disegni al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, quella dei ricami destinata a Palazzo Davanzati, quelle di maioliche rinascimentali al Museo Nazionale del Bargello, al Museo della Ceramica di Montelupo e al Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, oppure le cessioni di una collezione di vedute di Firenze alla Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze, come anche quella straordinaria di libri d'artista, acquisita dall'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali e confluita nel patrimonio della Biblioteca nazionale centrale di Firenze.

Quando si parlava con ammirazione dei suoi gesti donativi, Lorianò scuoteva le spalle e abbassando lo sguardo si scherniva con ironia dicendo: «Io sono quello che ho donato»; la sua era una trasposizione personale del celebre motto di Gabriele D'Annunzio «Io ho quello che ho donato», nella quale – attraverso il passaggio non banale e certamente non casuale da 'avere' a 'essere' – si può intravedere una vera identificazione tra l'uomo e le sue collezioni, ma forse anche un anelito di sommessa eternità, blandita destinando le sue amate collezioni a istituzioni in grado di conservarle idealmente per sempre.

Lorianò era di poche parole e non amava molto parlare di sé, perché erano i suoi gesti a parlare. Per questo motivo, abbiamo deciso di non scrivere molto su di lui e sulla sua avventurosa vita di imprenditore collezionista, dando invece parola e immagini – sia in mostra che in questo catalogo – alle straordinarie opere in cui si identificava non tanto nel possederle, quanto attraverso il nobile gesto di donarle.

Che la sua generosità, la sua visione della vita e dell'essenza umana siano di esempio per la nostra città e per il mondo intero, oggi e per il futuro. Ed è con questo auspicio che, contestualmente all'inaugurazione della mostra, la Fondazione Museo del Tessuto e il Comune di Prato hanno deciso di intestargli la Sala dei Tessuti Antichi all'interno della attuale sede del Museo presso la ex fabbrica tessile Campolmi, trasformata dall'Amministrazione Comunale in grande polo culturale della città.

Un sentito ringraziamento va a tutti i soggetti istituzionali e alle aziende

che sostengono le attività del Museo, permettendogli di essere oggi una dinamica istituzione culturale della città. Un enorme grazie va infine a Lorianò, non solo per quello che ha raccolto eppoi donato, ma anche – e soprattutto – per i valori che ci ha tramandato, con il suo amore per l'arte e con la sua discreta ma al contempo grandiosa generosità.



Elisabetta Sciarra - *Direttrice della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*

La mostra cui questo catalogo si accompagna è anche il frutto di un incontro tra amici, un sabato mattina di pochi mesi fa, quando, dopo una visita guidata alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze, una delle persone partecipanti ha pronunciato una frase che spesso rimane una battuta, un auspicio, «perché non facciamo...?». La persona in questione - non per caso - era ed è l'architetto Giusi Clausi, amica comune e funzionario della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio, responsabile per il territorio di Prato, profonda conoscitrice della realtà locale e delle sue raccolte. È quindi non a caso, stavolta, ma per passione e per occasione, l'auspicio è diventato questa esposizione, della quale sono protagonisti tessuti antichi, maioliche e libri d'artista. A ben guardare, non si tratta tuttavia - o non si tratta soltanto - di una mostra sui tessuti antichi, sulle ceramiche o sul libro d'artista: riportare i libri d'artista di Lorian Bertini a Prato, esponendoli insieme ad altri oggetti della sua passione collezionistica, significa soprattutto riportare le sue collezioni nella comunità in cui si sono formate e alla quale comunque appartengono, ovunque siano conservate; comunità fatta di persone, tessuto sociale, culturale e produttivo.

La raccolta di libri d'artista di Bertini fu acquistata dall'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali nel 2000 e destinata alla Biblioteca nazionale centrale

di Firenze, presso la quale si affiancò al Fondo di Documentazione sul Libro d'Artista, istituito già nel 1989, il cui nerbo è formato dai libri d'artista che pervengono per deposito legale: ai sensi del DPR 252/2006 e in applicazione della L. 106/2004, in forma di esonero parziale, i libri a tiratura limitata pubblicati in meno di 200 copie e quelli di valore superiore a 15.000 €, nel cui novero rientrano anche i libri d'artista, devono essere consegnati per l'archivio nazionale della produzione editoriale solo alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze. La collezione di libri d'artista pervenuti per deposito legale e quella di Lorianò Bertini sono complementari e aprono la strada anche ad altre acquisizioni e donazioni nel medesimo ambito: da ultimo l'archivio del poeta verbo-visuale Lamberto Pignotti, al centro al momento di una monografica in Biblioteca (*Originali* 2025).

Ma «Io sono quello che ho donato» non vuol parlare tanto di libri d'artista; intende più che altro raccontare le collezioni, e il collezionismo di Lorianò Bertini, attraverso alcuni pezzi particolarmente rappresentativi. Nelle pagine che seguono e nelle sale del Museo del Tessuto il lettore e il visitatore incontreranno certo opere di grandi artisti del Novecento, che difficilmente si potrebbero riunire tutti attraverso i loro quadri, o le loro sculture, Matisse, Duchamp, Picasso, Miró e tanti altri; ma si respireranno anche e soprattutto il processo di selezione, acquisizione e trasmissione dei libri di Bertini, la formazione del suo gusto collezionistico, i percorsi seguiti dai suoi volumi: una particolare attenzione è stata dedicata in questo catalogo, forse per la prima volta, alla ricostruzione delle vicende dei libri confluiti nella sua raccolta, a loro volta pezzi di collezioni naufragate o selezioni da cataloghi di aste e di antiquariato. Di tutte queste tracce, di quelle che si sono potute finora seguire, si dà conto in questo volume; le conoscenze acquisite in questa occasione, che auspichiamo possano essere in futuro ulteriormente ampliate, confluiscono tuttavia anche nel catalogo generale della Biblioteca e nell'Archivio dei possessori, per costituire un nucleo di possessori contemporanei: le singole, piccole, storie dei libri raccolti e amati da Lorianò Bertini si aggiungono a quelle dei manoscritti medievali, degli incunaboli, dei rari collezionati, studiati, conservati da altri prima di lui. Per contribuire al più grande racconto della trasmissione della nostra eredità bibliografica e culturale.

Un ringraziamento particolare va ad Alessandro e Antonella Bertini, che hanno consentito l'accesso alla propria documentazione di famiglia, contribuendo non poco alla ricostruzione delle vicende della collezione di Lorianò.





**Saggi**



*«Ora che si sta realizzando a Prato questo Museo del Tessuto, penso alla casualità di ogni evento nel breve spazio di tempo che è la vita di un uomo».*

La collezione tessile donata da Lorian Bertini

Daniela Degl'Innocenti

La prima collezione tessile con cui si è costituito il Museo del Tessuto, che questo anno compie cinquant'anni, fu acquisita da Lorian Bertini nei primi anni Settanta presso l'antiquario fiorentino Salvatore, detto Salvino, Salvadori. «Quando ho conosciuto Salvino Salvadori era già anziano, sull'ottantina», racconta Bertini nel suo libro di memorie, «e viveva in sole tre/quattro stanze riscaldate nel suo palazzo con una sorella, anche lei anziana, che come lui non si era mai sposata. Gli altri saloni del palazzo erano adibiti a 'Galleria», luogo in cui l'antiquario riceveva solo a primavera perché «era fredda, senza luce né riscaldamento» (Bertini 2005, 57). Bertini fu ricevuto nello storico palazzo Magnani Feroni, dove era ancora allestita la prestigiosa Galleria che Giuseppe Salvadori (1862-1928), padre di Salvino, aveva adibito a spazio espositivo per la presentazione alla vendita di dipinti, sculture, miniature e opere di arte decorativa come mobili, argenti, arazzi, maioliche. L'attività nel settore antiquario era stata avviata da Salvatore Salvadori, nonno di Salvino, nel terzo quarto dell'Ottocento, sfruttando la felice opportunità dello spostamento della capitale a Firenze, città dove l'alta borghesia torinese si sarebbe trasferita, aspirando a ricostituire un tenore di vita alto, in ambienti arredati con opere d'arte e oggetti antichi conformi al ceto. Dalla prima bottega antiquaria ubicata in piazza Pitti, documentata nel 1880, già dotata di un gabinetto di restauro,

l'attività fu trasferita, grazie all'intraprendenza del figlio Giuseppe, in via dei Fossi, dove fu allestita anche una prima galleria. La crescita esponenziale di notorietà e un giro di affari di portata internazionale permisero a Giuseppe Salvadori di acquisire anche la sede di palazzo Magnani Feroni, annettendovi un laboratorio di restauro per arazzi e tessuti affidato alla direzione di Antonio Faccioli. Giuseppe Salvadori, insieme a Elia Volpi e a Stefano Bardini, è stato senza dubbio uno degli antiquari più riconosciuti all'estero, soprattutto in America, con un network di clienti di altissima preparazione storico-artistica come Isabella Stewart Gardner e Bernard Berenson, ma anche di fini esteti come Gabriele D'Annunzio ed Eleonora Duse, o di collezionisti come Isabella Errera e il barone Giulio Franchetti.

Per Salvino Salvadori, l'esempio del padre dovette rappresentare un modello irraggiungibile visto che, poco dopo la sua scomparsa, cessò l'attività (1931), limitandosi a vendere fino agli ultimi anni di vita «un oggetto o due per volta non di più benché avesse ancora sale intere di quadri, maioliche, mobili, arazzi ed altri oggetti» (Bertini 2005, 57).

Nel 1973 Lorianò Bertini fu introdotto a Salvino tramite l'amico fiorentino Giorgio Giolli per acquistare maioliche, sua seconda passione collezionistica dopo i disegni: «Saputo che ero di Prato, mi raccontò della collezione di tessuti antichi raccolta da suo padre. Io non solo non ne avevo mai visti prima, ma non sapevo neppure che esistessero. Erano incollati sugli stessi cartoni grigio-azzurro attuali e custoditi all'interno di una grossa credenza cinquecentesca su dei ripiani fatti appositamente per questo scopo. Ne vidi pochissimi, sì e no una ventina, ma sentii subito una attrazione ed un interesse particolare» (*Museo del Tessuto* 1975, 13). Bertini passò presto alla richiesta di acquisto, concessa da Salvino solo dopo ripetute pressioni, conoscendo la dedizione paterna nell'aver raccolto tante e diverse tipologie di materiali tessili. L'operazione, in ogni caso, si concluse positivamente con un riscontro delle opere dedotto da un documento originale del 1927 e da un'ulteriore verifica attributiva dell'antiquario, trascritta a lapis sui cartoncini di supporto dallo stesso Bertini e dall'amico.

La raccolta, così come concepita da Giuseppe Salvadori, è espressione di un collezionismo di fine Ottocento teso a documentare il valore storico, le qualità ornamentali e artigianali di tessuti (in gran parte europei) provenienti da un mercato antiquario internazionale e italiano, ma probabilmente anche toscano e

fiorentino, vista la presenza di molti frammenti di questa manifattura. I tessuti, in molti casi di forma irregolare, sono frutto di una prassi abbastanza diffusa nel collezionismo del XIX secolo, quella di ritagliare confezioni laiche ed ecclesiastiche, arredi mobili o parietali per ottenere una campionatura più varia possibile di tessuti e, più prosaicamente, per ottenere un maggiore profitto economico. Nel caso di Salvadori è probabile che il laboratorio di restauro di palazzo Magnani Feroni, oltre a mantenere il patrimonio tessile esistente, effettuasse anche riparazioni di paramenti ecclesiastici per clienti esterni, sostituendo il vecchio tessuto usurato con uno nuovo, conservando tuttavia i ritagli integri dell'antico. Anche il padre di Giuseppe Salvadori era stato tra i principali antiquari fiorentini - Emilio Costantini e Angiolo Papini - a offrire in vendita paramenti e stoffe antiche alla Galleria degli Arazzi e dei Tessuti Antichi, fondata nel 1883 e allestita presso il palazzo della Crocetta. Nel 1884 Salvatore Salvadori offrì alla neonata galleria un *corpus* di 380 manufatti comprendente campioni di tessuto e paramenti liturgici. Un patrimonio, tuttavia, che dopo la precoce chiusura della Galleria nel 1913 passò a Palazzo Pitti, alleggerito di un certo numero di frammenti inviati al Regio Istituto Professionale di Napoli e di parati dati in deposito ad altre istituzioni pubbliche ed ecclesiastiche (Orsi Landini 2017, 11-13). La presenza nella collezione di Pitti di frammenti identici a quelli acquistati da Bertini conferma che il collezionismo tessile dei Salvadori era una pratica destinata alla vendita, ma anche una passione privata estintasi con l'ultimo discendente.

Il *corpus* iniziale della collezione Salvadori acquistata da Bertini era, in origine, numericamente più consistente rispetto ai 612 pezzi poi confluiti al Museo del Tessuto. Prima di immaginare una possibile donazione, Bertini racconta che «poco dopo il mio acquisto da Salvino, mi arrivò un'offerta di un certo Adolph Loewi di Los Angeles» (Bertini 2005, 57-58). L'antiquario tedesco, uno dei più conosciuti del mercato internazionale specializzato nel commercio di tappeti e di manufatti tessili, propose a Bertini di vendergli una parte della collezione, operazione che andò a buon fine. Più tardi si scoprì che «la destinazione finale di questa porzione di tessuti antichi è finita in Germania al Museo di Krefeld» (Bertini 2005, 58). Forse proprio da questo incontro nacque l'idea della donazione all'Istituto Tecnico Industriale Statale 'Tullio Buzzi' essendo il museo tedesco annesso alla Textilingenieurschule di Krefeld, scuola nata per la formazione di profili tecnici per l'in-

dustria tessile. Prende quindi corpo l'obiettivo di una donazione all'Istituto 'Buzzi' e della conseguente nascita di un «Museo Tessile che per Prato, considerando la sua tradizione e la sua vocazione, era la cosa più importante e pertinente. E così fu fatto». Ad accompagnare Bertini in questo complesso progetto fu fondamentale il supporto tecnico di Antonio Paolucci, allora Soprintendente alle Gallerie di Firenze. Nel carteggio ora conservato presso il Museo del Tessuto (MdT, Carteggio Lorianò Bertini, inv. n. 20.01) la corrispondenza con Paolucci inizia nel settembre del 1973 con l'avvio delle pratiche di donazione e la stesura di un documento che prevedeva la catalogazione completa dei pezzi e la messa in sicurezza della collezione. Altra impresa impegnativa fu il reperimento delle risorse per la progettazione dell'allestimento presso l'Istituto 'Buzzi', curato dall'architetto Francesco Gurrieri, per l'acquisto delle vetrine espositive, per l'impianto di sicurezza e infine per la pubblicazione del catalogo della collezione, che ancora oggi è un valido strumento per la conoscenza della genesi del museo e della raccolta. Curata dalla storica del tessuto Rosalia Bonito Fanelli, la sezione scientifica del catalogo mette in risalto come la nascita del museo, in un distretto tessile e soprattutto all'interno di un istituto tecnico industriale, avvenga in continuità con una tradizione internazionale che crede nell'utilità didattica del patrimonio antico come strumento d'ispirazione creativa per lo sviluppo del design contemporaneo. L'approccio catalografico, esteso a tutta la collezione e strutturato seguendo terminologie e campi di classificazione allineati con il CIETA (Centre International d'Étude des Textiles Anciens di Lione), rappresenta, in una fase ancora acerba degli studi sul tessile antico, un primo e significativo sviluppo metodologico della materia. Nelle cento schede selezionate e corredate di fotografie (alcune anche a colori) si approfondisce la descrizione dello sviluppo modulare del disegno, strumento essenziale della progettazione tessile e risorsa utile agli storici per la datazione delle opere. La descrizione della raccolta segue infatti questa linea che ancora oggi è una chiave di lettura sostanziale per la collocazione delle opere tessili in un preciso arco temporale.

Nei cinquant'anni che ci separano dalla pubblicazione di quel catalogo, edito in occasione dell'inaugurazione del Museo del Tessuto presso l'Istituto Tecnico Industriale Statale "Tullio Buzzi" (20 dicembre 1975), la collezione è stata studiata, esposta in moltissime occasioni e alcuni tessuti sono stati richiesti in prestito per mostre italiane ed estere. La particolarità e forse anche l'unicità di questa raccol-

ta consiste nell'ingente presenza di velluti italiani di diversi periodi storici (secc. XV-XVIII) ma anche di tessuti figurati con soggetti liturgici (secc. XV-XVI), ricami (secc. XVI-XVIII), tessuti di produzione ottomana (secc. XVI-XVII), damaschi (sec. XV-XVI), broccatelli e lampassi (secc. XV-XVIII).

La lavorazione di tessuti operati di pregio richiedeva, oltre la specializzazione in ogni parte del processo, la disponibilità di capitali da investire nelle materie prime – seta, metalli preziosi, sostanze tintorie – e la capacità di piazzare il prodotto nei mercati del lusso. All'inizio del Quattrocento città come Lucca, Venezia, Firenze e Genova iniziano a distinguersi per qualità tecniche e organizzazione dell'impianto decorativo. I pattern presentano uno sviluppo a tronchi che si dispongono in diagonale e terminano con una palmetta lobata o dentellata e spesso sono impreziositi da trame broccate (I.1). Tra i velluti più costosi sicuramente spiccano quelli con due o tre altezze di pelo, quelli con tintura in kermes e grana, quelli con trame lanciate e broccate in oro, tutti prodotti normati da una severa legislazione che ne stabiliva la densità dei fili, l'altezza della pezza e l'impiego di determinate sostanze tintorie. L'obiettivo di produrre tessuti unici per bellezza, qualità tecnica e ricchezza è quello auspicato da tutti i centri manifatturieri che concorrono, talvolta anche con evidenti fenomeni d'imitazione, a raggiungere il primato della qualità. Dalla metà del XV secolo gli impianti compositi si fanno più grandi e le composizioni si articolano in pattern con ampie palmette che si trasformano in foglie polilobate con al centro un fiore di cardo o la melagrana: un lungo e sinuoso tronco si sviluppa in verticale ramificandosi in tralci più agili e curvilinei con pigne, melagrane e fiori di cardo mentre alla sommità campeggia un'ampia foglia polilobata che inquadra il motivo a melagrana (I.2). In genere questa tipologia presenta un fondo giallo e il velluto in colore rosso cremisi o blu. Rilevante è la presenza di trame metalliche in varie tipologie di filato (laminato, bouclé, alluciolato) che possono impreziosire a dismisura il tessuto (I.4 A, B). Venezia tra Quattro e Cinquecento primeggia per i velluti alto bassi, caratterizzati da una forte concentrazione di seta e da due o tre altezze di pelo (I.4 D) che diventano un simbolo di prestigio sociale e politico. Nell'ambito della Repubblica Veneziana questo tipo di velluto, nel colore rosso, è impiegato nella confezione di vesti e di stole destinate alle più alte autorità del Consiglio.

Nel Cinquecento le trasformazioni delle fogge vestimentarie impongono variazioni di dimensione nelle strutture decorative, distinguendo quelle destinate all'abbigliamento e quelle per arredo. Si sviluppa in questo secolo la struttura a griglia di maglie ogivali, un modulo di formato medio grande: ciascuna maglia include al centro un fiore di cardo, una melagrana o altri fiori simbolici. Disegni di questo formato si prestano ad essere confezionati in fogge ampie e distese per poter essere apprezzati in tutta la loro completezza e solennità. Dagli impianti più allungati in verticale della metà del XVI secolo (I.5 A) si passa, nell'ultimo quarto di secolo, a maglie ellittiche fino ad arrivare a forme esagonali nel primo quarto del Seicento. Oltre alla produzione di drappi vellutati, si sviluppa quella dei lampassi e dei broccatelli (I.3), tessuti robusti caratterizzati da un doppio ordito e da effetti d'opera generati da trame supplementari lanciate in filato di seta e/o filato metallico. Le caratteristiche tecniche e gli impianti decorativi (di solito medio grandi) li rendono particolarmente idonei all'impiego nell'arredamento, nella confezione di paramenti liturgici, ma non mancano testimonianze pittoriche dell'utilizzo nel settore dell'abbigliamento. Dalla seconda metà del Cinquecento alla prima del secolo successivo, la produzione dei velluti avvia un processo di trasformazione in relazione alla grandezza dei moduli decorativi. Fattori determinanti di questa trasformazione vanno ricercati nel cambiamento delle fogge dell'abbigliamento maschile e femminile, che dalle forme più morbide e drappeggiate della prima metà del secolo passano a quelle più rigide di gusto spagnolo. I tagli sartoriali spezzati richiedono moduli piccoli che permettono una maggiore continuità di lettura del pattern (I.6 A, B). La trasformazione avviene anche sul piano cromatico, tinte meno sature e più tenui, meno cariche di pigmento, nuove sostanze tintorie provenienti dalle Americhe che implicano processi di lavorazione diversi. La tecnica del velluto cesellato è quella maggiormente praticata (I.7 A, B): prevede parti di disegno eseguite in velluto tagliato e parti in velluto riccio; la scelta interpreta la necessità di rendere al meglio l'effetto di chiaroscuro e di preziosità del disegno, oltre a creare un vibrante effetto di luce sulla superficie. Anche il modulo a griglia di maglie si riduce dimensionalmente, talvolta si semplifica e le ogive si frammentano in elementi indipendenti lasciando emergere i motivi centrali (I.5 B, C). Queste premesse, unitamente a una contrazione congiunta del mercato europeo del lusso dovuta a guerre e carestie, generano una significativa trasformazione dei prodotti tessili che vedono una diminuzione

della produzione del velluto a favore di lavorazioni eseguite su tessuti semplici come *gros de Tour* e rasi. È un secolo che apre una nuova geografia di mondi, conosciuti e descritti grazie alle compagnie delle Indie orientali che iniziano a importare in Europa stoffe di altre culture che generano e sollecitano una trasformazione di disegni e tecniche nel design europeo. A fine secolo la Francia, grazie alle politiche economiche di valorizzazione del manifatturiero tessile avviate da Luigi XIV, inaugura una vivace stagione creativa di disegni e tecniche che variano considerevolmente le proposte: damaschi broccati a disegno *bizarre*, lampassi con motivi *en dentelles* (I.9), composizioni naturalistiche *à la Revel*.

A Lorian Bertini va la nostra gratitudine per la generosità, l'intuizione e la lungimiranza che l'ha guidato verso la costituzione del Museo del Tessuto, ma anche e soprattutto per averci insegnato che «le cose antiche fatte da uomini intelligenti creano intelligenza per noi e per gli uomini del futuro» (*Museo del Tessuto* 1975, 14).



*«Non so se feci un grande affare...».*

La passione per le ceramiche e la donazione al Museo di Montelupo

Daniela Degl’Innocenti

Le precoci e predilette passioni collezionistiche di Lorianò Bertini furono le maioliche e i disegni (su questi ultimi, si sofferma Speranzi in questo catalogo). Solo più tardi si sarebbe interessato alle piccole sculture del secondo Novecento (Vinca Masini 2005). L’imprenditore pratese inizia a dedicarsi allo studio e alla raccolta di maioliche negli anni Sessanta. Nel suo memoriale privato e nei carteggi conservati presso la famiglia è possibile reperire, grazie al suo vivace racconto, le motivazioni dell’avvio di questo collezionismo, che lo portano a entrare in contatto con il mercato antiquario e, successivamente, a intraprendere relazioni con la direzione di diversi musei tematici per donare le sue opere.

L’opportunità di accedere allo studio del materiale documentario privato, reso disponibile dalla famiglia, permette di ricostruire in questa sede la storia di una delle passioni di questo eclettico collezionista e di fornire informazioni utili per i musei in cui sono confluite in donazione le sue opere. Ci sembra pertanto opportuno riportare fedelmente la sua preziosa narrazione, così come tramandata in un suo libro di memorie: «La maiolica mi intrigava quanto i disegni. Trovai una collezione privata eccezionale a Firenze dall’antiquario Riccardo Bruscoli. Tutta la maiolica italiana era rappresentata, dai boccali trecenteschi d’Orvieto alle zaffere quattrocentesche fiorentine, fino ai vasai Fattorini di Cafaggiolo, dai boccali e cre-

spine di Faenza, fino ai piatti istoriati d'Urbino, bacili Patanazzi, piatti di fidanzamento di Casteldurante, palle, piatti e albarelli veneziani, fiasche toscane, orci grandi con stemma ed armi di Cosimo dei Medici, maioliche senesi, albarelli cufici e piatti ispano moreschi. Il prezzemolo cosiddetto di Santa Fina. Insomma il frutto e la passione di una vita di un raccoglitore esperto ed appassionato come Riccardo Bruscoli, ormai morto da anni ma che ricordo con stima e ammirazione» (Bertini 2005, 63-64). La visione d'insieme di tante e diverse opere di maiolica italiana, scatenò probabilmente in Bertini una passione irrefrenabile, tanto da investire il ricavato della vendita di due capannoni a Calenzano nell'acquisto della collezione di Riccardo Bruscoli: «Non so se feci un grande affare, ma queste vetrine piene di smaglianti maioliche mi hanno dato per molti anni un enorme e continuo piacere e soprattutto conoscenze storiche e culturali altrimenti per me inaccessibili» (Bertini 2005, 64). Dopo questo primo e significativo acquisto, che comprendeva maioliche di diverse manifatture e forme, l'interesse di Bertini si raffina in una ricerca più mirata: «Fin dai primi anni Settanta, per decorare la mia stanza da pranzo, avevo incominciato ad acquistare degli orcetti di maiolica di Montelupo del '500 e '600, che avevo messo su una bella credenza toscana del '500 e su due antiche librerie, tappezzando letteralmente le pareti con piatti e crespine che erano oltre sessanta, sempre di Montelupo. La maiolica, specie quella di Montelupo del '600, ha dei colori caldi e attraenti, proprio per quel gusto semplice e popolare, un po' unici specie per l'azzurro ed il giallo e le sue caratteristiche figure, uomini, donne, cavalli, bandiere, ed abbozzi d'architetture schizzati in un colore bruno marrone». È proprio questo filone della sua ricerca che lo porta a conoscere l'antiquario Salvino Salvadori da cui acquistò, oltre alla collezione tessile, «qualche piatto o albarelli, mai più di due pezzi per volta» (Bertini 2005, 56-57). Ma è dopo l'impresa della costituzione del Museo del Tessuto che Lorian Bertini inizia l'opera meritoria di donazione di maioliche a musei specializzati in questo settore. Il primo, come risulta dal carteggio conservato presso la famiglia e anche dai documenti dell'istituzione destinataria, è il Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, allora diretto da Giuseppe Liverani. Nell'aprile del 1976 pervengono al museo di Faenza tre pezzi che Bertini, con altri, aveva acquistato in un'asta pubblica. La donazione, che risulta effettuata insieme alla signora Concetta Frascchetti e alla manifattura tessile Lanatela di Calenzano (di Bertini & Frascchetti), consiste in un bacile (sec.

XVI-XVII) e due coppe di manifattura faentina (sec. XVI). Ne segue un'altra nel 1983, a suo nome, di cui rimane documentazione presso il museo di Faenza, quella di una coppa della manifattura Cantagalli (Firenze, sec. XIX-XX), di un piatto di Achille Calzi (Faenza, sec. XIX) e infine di una coppa con coperchio di Deruta (Deruta, sec. XVII).

Nel 1982 Bertini diventa socio fondatore dell'Associazione Amici del Bargello e, in veste di donatore, nel 1986 arricchisce il patrimonio del museo fiorentino di uno splendido vaso in maiolica prodotto dalla bottega di Giovanni della Robbia (Inv. 94 Robbiana, 1500-1510 ca.), mentre l'anno successivo dona un vaso veneziano con decorazione a frutta e foglie (Inv. 1680 Maioliche, sec. XVI, terzo quarto).

Tra gli anni Ottanta e Novanta, entra infine in contatto con il Museo della ceramica di Montelupo e con il direttore di allora Fausto Berti: nel corso del decennio, entro il 1999, dona alcune preziose ceramiche montelupine, esposte in questa mostra e descritte in questo catalogo da Vittoria Nassi, conservatrice del museo (Berti 1999).



*«Casuale, come tante altre cose che avvengono nella vita».*

Appunti sui libri di Lorian Bertini alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze

David Speranzi

Il complesso di quasi 4.500 libri d'artista messo insieme con passione irrefrenabile nel corso di qualche decennio da Lorian Bertini, oggi denominato Fondo d'Artista, presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, fu acquistato nel 2000 dall'allora Ministero per i Beni e le Attività Culturali: la raccolta è unica in Italia, «nata e basata dall'origine per documentare una storia dell'arte del Novecento», giacché solo in questo secolo «la partecipazione degli artisti al libro» è stata «così vasta» (Bertini 2005, 99). La BncF fu individuata come la sua naturale sede di destinazione: la normativa sul deposito legale, richiamata nella premessa a questo volume da Elisabetta Sciarra, individua innanzitutto l'istituzione fiorentina come l'unica destinataria della copia d'obbligo delle pubblicazioni a tiratura limitata; a partire dalla fine degli anni Sessanta era inoltre vivo nell'Istituto un interesse per questa particolare tipologia editoriale, concretizzatosi nel 1989 nella creazione del Fondo di Documentazione sul Libro d'Artista (Speranzi 2025); Bertini aveva infine collaborato con il Gabinetto Stampe della Biblioteca, ora confluito nel Settore Manoscritti, Rari e Fondi Antichi, in particolare con Artemisia Calcagni Abrami e Lucia Chimirri, nell'allestimento di varie mostre tematiche (l'elenco in appendice). Ragioni normative, culturali, umane sono dunque alla base dell'operazione di cui ricorre quest'anno il venticinquesimo anniversario: aprendo definitivamente le

raccolte manoscritte e rare della Nazionale di Firenze alla contemporaneità, l'acquisizione dei libri di Bertini ne ha rappresentato il più significativo incremento dal tempo delle donazioni di Horace Finaly (1945) e del principe Piero Ginori Conti (1961).

Le circostanze dell'acquisizione sono raccontate da Bertini, a partire da quando, alla fine degli anni Novanta, come lui stesso scrive, «si è presentato il problema della mia enorme collezione di libri illustrati da artisti del XX secolo, oltre 4500, più i libri di ricerca, monografie ecc. insomma i libri sui libri, anche questi oltre un migliaio che avevo sparso in tutta la casa, occupando anche le camere dei figli». Dividendola, i singoli libri avrebbero magari acquisito valore, ma si sarebbe perso molto, proprio per «la capillare documentazione nell'insieme di tutto il '900», dei grandi e dei «cosiddetti artisti minori, indispensabili per un panorama storico di un secolo» (Bertini 2005, 99). Dopo alcuni infruttuosi sondaggi col Comune di Prato, col Museo Pecci e perfino con la FIAT, che in quel momento stava costruendo un nuovo stabilimento vicino a Prato, attraverso l'intermediazione di Christie's, si giunse al Ministero per i Beni e le Attività Culturali, cui l'insieme fu offerto a una cifra ben al di sotto della stima. Decisivo per l'assegnazione a Firenze, anziché a Roma, come si ventilava in ambienti ministeriali, fu l'intervento dello stesso Bertini, il quale fin dall'inizio aveva precisato che le favorevoli condizioni di vendita si sarebbero potute porre in essere solo se i libri fossero comunque rimasti in Toscana, non essendo praticabile la destinazione a Prato: «chissà per quale inconscio motivo, mi sento debitore dell'aria che ho respirato e delle esperienze che lì ho vissuto» (Bertini 2005, 101).

Il legame con Prato, quasi viscerale, affiora anche in un paio di interviste inedite, rilasciate l'una a Eva Coen, l'altra a Pietro Messina, i cui dattiloscritti, messi a disposizione dalla famiglia per questa circostanza, permettono di seguire attraverso la voce vividissima di Lorianò il sorgere della sua passione collezionistica per oggetti decisamente idiosincratici, i criteri e le modalità di costituzione della raccolta e, in ultimo, i giudizi di colui che, pur dalla peculiare prospettiva del collezionista, può essere considerato uno dei massimi esperti di una classe bibliografica e storico-artistica tra le più stimolanti e forse sfuggenti della contemporaneità.

Nel luglio 1996, Eva Coen stava lavorando alla revisione di una sua tesi di specializzazione sul collezionismo che le Ulisse & Calipso Edizioni Mediterranee

di Napoli si erano dette intenzionate a pubblicare (non è ancora stato possibile accertare se il volume sia mai effettivamente andato in porto). Scrive quindi a Bertini, chiedendogli un aggiornamento dei dati sulla sua attività di bibliofilo. Dieci anni più tardi, nel settembre 2006, in procinto di terminare un corso di specializzazione in tecniche grafiche all'Accademia di Belle Arti di Firenze, Pietro Messina si rivolgeva pure a Bertini con alcune domande. Le dettagliate risposte dattiloscritte inviate a entrambi e conservate in copia presso la famiglia, unite a un'intervista rilasciata nel 1999 a Egidio Fiorin per *Colophon* (Bertini 1999), rappresentano una fonte eccezionale per seguire nel suo farsi la nascita di una collezione che permette ancora di raccontare infinite storie, come documentano anche soltanto le schede relative alla ristretta scelta proposta in questa occasione.

La lunga risposta a Eva Coen, che prende ben presto l'andamento di una vera e propria autobiografia collezionistica, esordisce con un accenno all'industria tessile, «l'Attività prevalente in Prato», significativamente contrassegnata con la maiuscola, da cui Bertini stesso dichiara di provenire, anche se, precisa subito dopo, «la collezione non ha origine per questa casualità». Egli racconta di aver iniziato la propria attività di collezionista nei primissimi anni Sessanta, raccogliendo disegni italiani, antichi e moderni: negli anni Ottanta questa collezione toccava gli «oltre mille fogli, con disegni trecenteschi a penna su pergamena, con fogli a punta d'argento quattrocenteschi, con sanguigne di artisti manieristi eccezionali, fogli di tutte le scuole, Toscani, Napoletani, Lombardi, Romani, con oltre 200 fogli del Settecento Veneto (Tiepolo, Guardi, Canaletto), con disegni dei macchiaioli toscani bellissimi, fino ad artisti del Novecento, futuristi, metafisici, astrattisti e giù fino ai nostri giorni, da Paolini a Zori, da Clemente a Schifano». Fatta eccezione per Henry Moore, con cui Bertini poteva vantare un'amicizia personale, che fu tra l'altro determinante nell'acquisizione da parte del Comune di Prato della *Forma quadrata con taglio*, collocata nel 1974 in piazza San Marco dopo una epocale mostra fiorentina al Forte Belvedere, e assurta a simbolo della città, si trattava interamente di artisti italiani. Ma, continua Bertini, per il Novecento un collezionista di disegni non poteva ignorare «i grossi mattatori come Picasso, Kandinski, Matisse», cioè «artisti non italiani, ma fondamentali, anzi indispensabili, per rappresentare il reale panorama artistico del secolo». «Anche nel 1970, acquistare un disegno cubista originale di Picasso oppure un disegno a penna astrattista di Kandinski» era però

«enormemente caro, proprio per l'internazionalità del mercato di questi e tant'altri artisti stranieri, conosciutissimi dalla Svezia al Sud Africa, dall'America al Giappone». Interviene allora un evento quasi casuale, a innescare uno di quei «circuiti fantastici» - una famosa espressione di Giulio Einaudi -, che solo i libri sono capaci di costruire: «fu per caso che da un amico libraio milanese», il quasi leggendario Carlo Alberto Chiesa (Chiesa 2006), «vidi per la prima volta, nei primissimi anni '70, due libri illustrati, uno di Picasso degli anni '60 e l'altro di un francese, non ricordo bene se Leger o Masson». Non è facile, e in una prospettiva generale non è forse troppo importante, ricostruire quali siano stati i due volumi in questione - i *Papier collés 1910-1914* di Picasso, acquistati da Bertini nell'esemplare 77/100, corredato da un'acquaforte firmata dall'artista (RARI F.A. PICP.D.5)? Il punto è che Bertini ne fu incuriosito e li comprò: «sostituì insomma i disegni d'artista stranieri, carissimi per le mie finanze, coi libri illustrati dagli stessi autori. Potrebbe essere stato il prezzo abbordabile a indirizzarmi... comunque, fu un fulmine a ciel sereno, e da qui iniziò l'avventura dei libri. Semplice, no?» (Bertini 1999, 25).

«Anche l'ignoranza ha il suo lato positivo», ripete Bertini a Coen (lo stesso aforisma in Bertini 1999, 23). «A quel tempo e per tanti anni ancora il libro illustrato costava pochissimo»: l'attenzione di musei e collezionisti non si era ancora appuntata sul libro d'artista e i prezzi erano ancora accessibili. Parlando a Egidio Fiorin, richiama una delle opere più straordinarie della sua raccolta, ora RARI F.A. DUCM.B.1 (scheda III.13): «A me è andato bene iniziare proprio allora; e poi ho avuto anche veri e propri colpi di fortuna; tu vedi: Duchamp, *La scatola in valigia*, 30 soli esemplari in questa prima edizione. E dove lo trovi più al giorno d'oggi? se lo incontri, è un disastro: il prezzo sarebbe da grande sofferenza» (Bertini 1999, 23). L'ignoranza è certo quella altrui, che per molto tempo non ha saputo comprendere il valore di una categoria complessa come quella dei libri d'artista, ma Bertini non ha timore di sottolineare la propria: dopo i due libri acquistati presso Chiesa, durante uno dei frequenti viaggi negli Stati Uniti determinati dall'attività tessile, si imbatté in una copia di *The Artist and the Book in Western Europe and USA 1860-1960*, ricco catalogo nato per accompagnare una mostra al Museum of Fine Arts di Boston (1961), allestito con competenza e sobrietà da Eleanor Garvey, del Department of Print and Graphic Arts dell'Houghton Library, con prefazione di Philip Hofer, fondatore dello stesso Dipartimento. Lo seguì da allora come un vero

e proprio canone bibliografico, «come una Bibbia», come dettagliatamente racconta a Coen: «nei miei continui giri da Londra a New York, da Parigi a Francoforte, come pure nelle frequenti aste europee, se trovavo un libro che era incluso nel catalogo lo acquistavo senza tergiversare». «La mia ignoranza (non conoscenza) che mi ha fatto adottare in piena fiducia quel catalogo, sommata a quella di tanti altri che hanno permesso che un libro di Picasso in 100 esemplari con quattro incisioni, edito nel 1911, fosse non solo disponibile sul mercato negli anni '70, ma anche a un prezzo accessibilissimo»: il riferimento, stavolta inequivocabile, è al *Saint Matorel* di Max Jacob, considerato il primo libro autenticamente cubista, illustrato con due acqueforti di Picasso, finito di stampare a Parigi l'11 febbraio 1911 per i tipi di Henry Kahnweiler, che Bertini si accaparrò nel prestigioso esemplare 31/100, firmato dai due autori (*Libri cubisti* 1988, 152-156 nr. 74). Ed era proprio questo volume, legato con un cingolo, a richiamare il percorso di santità intrapreso dall'operaio Matorel, a suggerire a Bertini una riflessione: «Prendi un po' Picasso: quadri suoi sul mercato ce ne sono. Non di grandi qualità, poiché, salvo eccezioni, quelli sono già nelle collezioni pubbliche o in quelle private e ovviamente blindate alla vendita; ma comunque ce ne sono. Quante copie ci sono invece in circolazione di questo libro (...) ? Nessuna, t'assicuro» (Bertini 1999, 24).

D'altro canto, nelle parole stesse di Bertini a Messina, «il collezionista in genere, non solo di libri, è quasi sempre 'cl clinicamente imperfetto', capace di sacrifici enormi e di generosità illimitate: il desiderio del possesso può far fare azioni non solo da malato mentale, ma addirittura da ricovero». Accennando a una vicenda non del tutto chiara, Bertini racconta a Fiorin che, a un certo punto, «gli era sparito il libro di lotta di Marinetti», le *Parole in libertà futuriste*, cioè, *tattili-termiche olfattive*, pubblicate il 4 novembre 1932. Finché non ne trovò un altro, - «si è trattato di una sorta di miracolo, pagato a Londra a prezzo di miracolo» - non si sentì tranquillo: «certo, mi scomodava privarmi di una cifra del genere; a volte mi dicevo che era meglio non incontrarlo, quel libro. Ma tutto ciò avveniva a livello superficiale. In realtà, io desideravo ritrovarlo e non sono stato pago sinché non l'ho riavuto» (Bertini 1999, 25). Chissà se Bertini ha mai saputo che la copia 'miracolosa' venuta da Londra ha tenuto piuttosto riservato il segreto di una dedica incisa a sgraffio sulle pagine metalliche da Tullio d'Albisola, intravista da Michaela Sambucco Hamoud in *Toscana '900* 2016, 106, e qui trascritta per intero per la prima volta (scheda III.9).

Se il catalogo di Boston assurse nei primi anni al rango di canone bibliografico, volumi affini possono servire a più accurati studi sulla raccolta libraria di Lorian Bertini, sulla sua costituzione e sulle vicende incorse ai singoli esemplari: per quanto riguarda i Surrealisti, eccezionalmente documentati nella collezione, è per esempio di grande utilità la copia postillata - pure fornita dalla famiglia Bertini - di uno dei cataloghi che accompagnarono la dispersione all'asta dei libri riuniti da Jacques Matarasso, libraio e editore straordinario di libri d'artista, (Matarasso 1993). Sui margini del volume, con costanza e regolarità, ma anche con un certo piglio e un vago disordine, che sembra riflettere l'atmosfera certo eccitante dell'incanto parigino, Bertini ha annotato per ciascun volume le basi d'asta e gli effettivi prezzi di vendita, ma soprattutto ha contrassegnato alcune delle descrizioni con la dicitura *c'è*, altre con un deciso *sì*, racchiuso entro un cerchio e talvolta sottolineato. Alcuni controlli a campione consentono di confermare l'interpretazione più immediata di queste note, almeno a livello di ipotesi di lavoro, da verificare con prossimi approfondimenti: il *c'è* marcava i libri già presenti in collezione al momento dell'asta; il *sì* quelli acquistati in quell'occasione. Tra questi, per limitarsi ad alcuni esempi, *Les chambres* di Aragon, in uno dei primi ottanta esemplari su carta di Rives, con un'acquaforte originale firmata di Man Ray (RARI F.A. MANR.A.3), il *Clair de terre* di Breton, con dedica autografa al grande Iliaszd (RARI F.A. PICP.A.25), e, per esempio, *L'Immaculée conception* dello stesso Breton ed Eluard, in una copia straordinaria su carta Hollande, con un'acquaforte originale di Dalí e, soprattutto, una dedica autografa di Eluard a René Magritte (RARI F.A. DAL.S.A.15; sul rapporto tra i due, scheda III.12).

Stiamo stilando un elenco completo degli esemplari di provenienza Matarasso che andiamo rintracciando nella collezione Bertini grazie alla copia annotata del catalogo d'asta: fornirà materiale prezioso per l'Archivio dei Possessori, cui la Biblioteca ha di recente aderito, e sarà un utile punto di partenza per ricostruire le vicende dei singoli tomi, per rintracciare frammenti di collezioni dissolte.

La memoria di altre raccolte emerge dall'analisi diretta degli esemplari e dalla decifrazione di note di possesso e dediche, come per esempio quella di Harry Fuld, notoriamente spogliata dai nazisti, la cui presenza presso la BncF era stata finora ignorata (scheda III.4). Di molti altri libri, si continuano invece a non conoscere per ora tempi e luoghi di acquisizione. È il caso, per esempio, de *La prose du*

*Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, il poema simultaneo di Blaise Cendrars illustrato in *pochoir* da Sonia Delaunay, posseduto da Bertini in un esemplare a dir poco unico al mondo, rimasto sciolto in quattro tavole così come erano uscite dall'*atelier*, senza che siano mai state tagliate e piegate, operazione demandata all'acquirente. La copia, firmata da Delaunay e da Cendrars, con la scrittura stentata caratteristica del periodo successivo alla perdita della mano destra nella prima guerra mondiale (1915), è dedicata allo scultore polacco Joseph Csaky, tra i firmatari nel 1914 dell'appello per la mobilitazione degli stranieri in difesa della Francia. Già nel 1996 le quattro tavole suscitavano l'entusiasmo di Alina Kalczyńska-Scheiwiller, ella stessa collezionista e editrice, insieme al marito Vanni Scheiwiller: scrivendo da Otranto, comunica di non essersi potuta esimere dal «raccontare di questa Sua raccolta a un amico e poeta, Rino Cortiana, studioso di Blaise Cendrars, che è rimasto stupito del libro di *Transsibérienne* non piegato, non tagliato! Credeva di sapere tutto su Blaise Cendrars, ma non ha visto mai quel libro non ancora tagliato» (Cortiana fu traduttore della *Prose* per i tipi di Guanda). Nel 2003, dopo averlo visionato presso la Nazionale, Sergio Silvi, avendo appena pubblicato un articolo dedicato a Cendrars (Silvi 2003), chiedeva lumi sulle circostanze dell'acquisto: «quella *Prose du Transsibérien* l'acquistai a Parigi ormai diversi anni fa da un francese presentatomi, mi sembra, da Lucien Desalmand - Galerie Arenthon, 3, quai Malaquais, 75006 Paris», rispondeva Bertini. «Mi sembra di ricordare che questo signore era od era stato l'amico di Sonia Delaunay. Ci fu pure un discorso in quell'occasione circa la firma di Cendrars che sia avvenuta dopo la fine della guerra 1918, dove Cendrars avrebbe perso un braccio. Sembra che la tiratura avvenisse tutta nel 1913, ma le firme del poeta e dell'artista avvenissero al momento della vendita». Di certo, la provenienza, al momento ignota, deve essere stata eccezionale, dal momento che la copia Bertini, RARI F.A. DELS.D.1, conserva anche la coperta originale di capretto nero dipinta a mano dalla Delaunay, mentre, per esempio, quella della Bibliothèque nationale de France fu espressamente replicata su pergamena dalla stessa Delaunay (una riproduzione dell'originale BncF in Silvi 2003, tav. dopo p. 20).

Anche soltanto queste semplici note, primi appunti presi per tener vive le fila della ricerca su una delle sezioni bibliografiche più caratterizzanti del patrimonio della Biblioteca nazionale centrale di Firenze e provare a spostarne in avanti gli orizzonti, restituiscono la ricchezza di spunti che i libri raccolti da Lorian Bertini

possono offrire agli studi, se considerati anche nella loro natura di esemplari passati di mano in mano, alla luce della documentazione esterna e delle tracce materiali che gli eventi hanno lasciato sui loro margini, sulle loro coperte, in calce ai colophon. Prima di concludere resta tuttavia da mettere in luce almeno un altro aspetto della presenza di Lorian Bertini nelle collezioni della Biblioteca, inevitabilmente meno rilevante dal punto di vista della quantità e forse anche della qualità, ma non meno importante per comprendere un aspetto della sua passione collezionistica, legata in maniera quasi inestricabile al dono di oggetti di varia natura a istituzioni pubbliche: come il Museo del Tessuto di Prato, come quello della Ceramica di Montelupo, e altre istituzioni, toscane e non solo, anche la Biblioteca nazionale ha ricevuto negli anni varie donazioni da Bertini, sia prima, sia dopo l'acquisto del grande Fondo d'Artista. Le carte d'archivio, incrociate con il catalogo generale della Biblioteca, consentono di definire questo lato del suo apporto all'incremento delle raccolte bibliografiche pubbliche. Il 4 maggio 1998 Bertini scrive ad Artemisia Calcagni Abrami per proporre in dono *Antidetti*, di Giuseppe Pontiggia, con ventuno intagli e una fustella eseguiti dal messicano Raymundo Sesma, con trascrizioni in braille, firmato dagli autori, in memoria della nipote Cristina, immaturamente scomparsa quell'anno: dopo il 2000, l'opera è stata collocata nel Fondo d'Artista, RARI F.A. SERS.B.4. Il 19 marzo 2001, sempre in ricordo di Cristina, proponeva a Calcagni Abrami e Lucia Chimirri il *corpus* completo dei 121 libri delle Edizioni della Mela (Pontedera, Bandecchi & Vivaldi), pubblicati tra il 1991 e il 1999, con incisioni di Antonio Bobò: «trattasi di piccoli libri con un testo di scrittori diversi e incisioni di Bobò in formato diverso uno dall'altro e in bassissima tiratura (10/15 esemplari ciascuno)». Per sette anni, dal 1993 al 1999, questi ha rilasciato «un libro ogni mese (84 mesi-84 lune), più 37 libri senza lune, che fanno un totale di 121 libri, con 182 incisioni», pure collocati nel Fondo d'Artista. L'11 ottobre 1993 la direttrice Carla Guiducci Bonanni registrava il dono de *La notte viene col canto*, di Mario Luzi, con incisioni di Walter Valentini, una delle Proposte d'Arte delle edizioni Colophon di Belluno, RARI F.A. VALW.B.3: nel ringraziare, sottolineava come Bertini, «dimostrando ancora una volta la sua affezione a questo Istituto, con comprensione e sensibilità non comune» si fosse «così cortesemente prodigato affinché la Nazionale di Firenze non ne rimanesse priva». Più tardi, si segnala una serie di doni di esemplari pubblicati dai Cento amici del Libro, l'esclusivo sodalizio di bibliofili fondato

nel 1939 sotto la presidenza di Ugo Ojetti (*Parole figurate* 2009): l'esemplare *ad personam* dei *Canti barocchi* di Lucio Piccolo, con litografie di Mimmo Paladino (RARI F.A. PALM.B.4); la *Vetrinetta accidentale* di Luzi, ancora con incisioni di Valentini (RARI F.A. VALW.B.4); la copia nominativa de *I cinque Isgrò* (RARI F.A. ISGE.B.4); le *Deux scènes* di Yves Bonnefoy, con acquetinte di Gérard Titus-Carmel (RARI F.A. TITC.B.1), unitamente al catalogo *Parole figurate* 2009; l'esemplare nominativo de *La semplice in cerca di spirito* di Carlo Gozzi, con acqueforti di Tullio Pericoli (RARI F.A. PERT.B.1); *Il vero tema* di Andrea Zanzotto, con acquetinte di Joe Tilson, in custodia di legno da lui stesso realizzata (RARI F.A. TILJ.D.3); *Apelle figlio di Apollo* di Luigi Ballerini, commentato da interventi grafici e *collage* originali di William Xerra (RARI F.A. XERW.B.2). Accanto a questa vera e propria sequenza, omogenea anche dal punto di vista editoriale, si pongono i doni di *Fra dire e fare* di Gianni Ruffi (RARI F.A. RUFFG.B.1), del catalogo di una mostra dedicata a *Pablo Picasso. Les livres illustrés*, tenutasi a Cologny (GEN D.4.06467), e di 44 tavole sciolte realizzate in esemplare unico dall'artista fiorentina Sandra Tomboloni (RARI F.A. TOMS.D.1).

La passione che ha indotto Lorian Bertini a interessarsi ai libri d'artista è certo nata per casualità, «come tante altre cose che avvengono nella vita»; ma dal caso si è poi passati ad altro: per formarsene una collezione tra le più importanti al mondo e per destinarla alla fruizione pubblica, nella sua terra di Toscana, sono occorse doti ulteriori, di curiosità, perseveranza, determinazione e generosità fuori dal comune. Riunite nello stesso uomo. A noi, al nostro mestiere di bibliotecari e studiosi, esserne all'altezza.



## Appendice



«I libri d'artista sono un po' come il vino: non amano viaggiare».

Le mostre dei libri di Lorian Bertini

Con buona pace dell'opinione ironicamente ripetuta da Lorian Bertini in più occasioni, che il titolo di questa appendice prende in prestito dalle interviste a Eva Coen e Pietro Messina, numerose e di tipo diverso sono state le esposizioni che hanno avuto per oggetto i suoi libri d'artista. Quando ne era ancora in possesso, si era fatto egli stesso promotore di iniziative monografiche, che hanno contribuito in maniera decisiva a far conoscere in Italia e all'estero questa tipologia editoriale e i tesori della sua raccolta. Alcune furono dedicate a correnti e movimenti artistici, come per esempio quelle sui libri cubisti o quelli surrealisti; altre alle realizzazioni di singoli personaggi, quali Iliazd, Pierre Lecuire o Daniel-Henry Kahnweiler. Singoli pezzi, talvolta senza l'indicazione del suo nome quale proprietario, avevano arricchito mostre importanti per la fortuna del libro d'artista in Italia: l'esemplare Bertini del *Concetto spaziale* di Fontana, per esempio, (scheda III.16), anche se non menzionato esplicitamente come tale, era presente in *Far libro* 1989, l'iniziativa promossa dalla Biblioteca nazionale alla Casermetta del Forte Belvedere, che ha dato origine al Fondo di Documentazione sul Libro d'Artista. Dopo l'acquisizione da parte del Ministero e la destinazione alla Biblioteca nazionale centrale di Firen-

ze sono state allestite due grandi mostre volte a presentare al pubblico la raccolta. Tanto i cataloghi delle esposizioni precedenti il 2000, quanto i due successivi, ora più approfonditi (e. g. *Cento libri surrealisti* 1996), ora più sommarî (*Per sommi libri* 2001, *Figurare la parola* 2003), sono quasi tutti divenuti veri e propri punti di riferimento bibliografici.

Nei venticinque anni che ormai ci separano dall'acquisizione, singoli pezzi sono stati poi prestati in Italia e all'estero, nel rispetto di tutte le regole di conservazione e tutela e, allo stesso tempo, nell'ottica della maggior valorizzazione possibile. L'elenco dei cataloghi e delle mostre in cui sono stati descritti ed esposti esemplari della collezione Bertini che si propone di seguito, articolato in tre parti, mette in evidenza quali siano stati i percorsi finora seguiti dai curatori delle diverse istituzioni museali all'interno di questo vasto insieme e, di conseguenza, in negativo, quali siano invece le zone meno esplorate. Mostra, d'altro canto, come la fortuna di questa collezione sia stata pressoché ininterrotta, dal momento dell'acquisizione a oggi.

In alcuni casi il Fondo d'Artista della BncF ha fornito il materiale per intere sezioni. La raccolta Bertini è stata per esempio scelta nel 2016 assieme a collezioni del Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi, del Monte dei Paschi di Siena, del Gabinetto G. P. Vieusseux, alla raccolta di disegni dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dell'Istituto d'Arte e di varie raccolte private per documentare le presenze novecentesche nelle collezioni fiorentine normalmente precluse agli sguardi del grande pubblico, in una ricca mostra a Villa Bardini, *Toscana '900* 2016. Vari numeri de *Lacerba*, i *Chimismi lirici* di Ardengo Soffici, RARI F.A. SOFA.D.1, la *Guerrapittura* di Carlo Carrà, RARI F.A. CARC.A.2, con le lito-latte RARI F.A. DALT.A.1 e MUNB.A.1 e altri tomi futuristi, hanno contribuito al dialogo tra la produzione bibliografica e artistica proposta agli Uffizi da *Riviste* 2023. Mentre si allestisce questo piccolo catalogo, varie opere di provenienza Bertini interagiscono nella Sala Dante della Biblioteca nazionale con quelle donate all'Istituto da Lamberto Pignotti, uno dei principali esponenti della Poesia Visiva italiana (*Originali* 2025).

In altre circostanze, singoli pezzi sono stati protagonisti di iniziative le più varie, in Italia e all'estero. Nella primavera del 2023 il *Vzorval* di Natalia Gončarova RARI F.A. GONN.A.4 e lo straordinario esemplare non tagliato della *Prose du Transsibérien* RARI F.A. DELS.D.1, di cui si è detto nelle pagine precedenti, han-

no viaggiato fino al Kröller-Müller Museum di Otterlo, per prendere parte alla più importante iniziativa espositiva e catalografica dedicata in questi ultimi anni al Futurismo (*Futurism & Europe* 2023): le quattro tavole di Cendrars e Delaunay hanno fatto mostra di sé dispiegate su un tavolo, protetto da una teca, al centro della sala dedicata alla grafica, affacciata sullo splendore della foresta che ospita uno dei più importanti musei del mondo; vicino al tavolo, il visitatore aveva la possibilità di maneggiare un fac-simile della *Prose*, ripiegato secondo le istruzioni degli autori, e di apprezzare così ancora di più l'eccezionalità dell'opera arrivata da Firenze. Nel 2024 le illustrazioni di Fabrizio Clerici per *I viaggi di Marco Polo basato sulla versione Toscana* RARI F.A. CLEF.B.1 e le litografie di Massimo Campigli per *Marco Polo. Il Milione* RARI F.A. CAMM.B.2 campeggiavano nell'Appartamento del Doge a Palazzo Ducale, nell'ultima sala della mostra organizzata per celebrare i 700 anni della morte del mercante veneziano (*Mondi di Marco Polo* 2024). Bertini, scrivendo nel 2006 a Pietro Messina, citava proprio quest'ultimo libro, stampato a Milano nel 1942, come esempio di «buon matrimonio fra lo scrittore e l'illustratore»: «*Il Milione* di Marco Polo con lo stile Campigli, un poco orientaleggiante, è ottimo». E osservare come, quasi vent'anni più tardi, i curatori di una mostra di respiro internazionale abbiano indipendentemente concordato col suo giudizio sembra in qualche modo confortare nell'idea che, in parallelo al lavoro compiuto per mettere quotidianamente i volumi a disposizione degli studiosi in Sala Manoscritti, l'attività di prestito per mostre, portata avanti in questi venticinque anni dal Settore Manoscritti, Rari e Fondi Antichi della Biblioteca nazionale centrale di Firenze, abbia corrisposto allo spirito di generosità e apertura di Lorian Bertini: «Non sono stato il creatore della bellezza rappresentata nei libri raccolti, ma sono sempre stato consapevole che questa bellezza creata da altri deve essere raccolta e tramandata per accrescere e migliorare la vita e la civiltà del mondo. Non ho mai rifiutato un prestito, né rifiutato richieste di visitare la collezione» (*Toscana '900* 2016, 103).

## A. Mostre precedenti la cessione della raccolta

- 1988** *Libri cubisti* (Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 9 aprile - 7 maggio 1988). Catalogo a cura di Donna Stein, saggi di Enrico Crispolti, Alain Jouffroy e Ralph Jentsch, Firenze, La casa Usher, 1988.  
Mostra ripetuta a Orosei.
- 1990** *Espressionismo: libri illustrati degli espressionisti* (Orosei, Chiesa di S. Ignazio sas animas, 20 maggio - 10 giugno 1990). Catalogo a cura di Ralph Jentsch, Stuttgart, Cantz, 1990.  
Mostra ripetuta a Berlino, Bruxelles, Siena, Firenze, Bolzano.
- Libri di Pierre Lecuire* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 14 marzo - 14 aprile 1990). Catalogo a cura di Lucia Chimirri, Firenze, Centro Di, 1990.
- 1991** *I libri di Iliadz: dall'avanguardia russa alla scuola di Parigi* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 9 aprile - 11 maggio 1991; Orosei, Chiesa di Sant'Ignazio, 19 maggio - 9 giugno 1991; Castelluccio di Pienza in Val d'Orcia per Incontri in terra di Siena, 20 luglio - 4 agosto 1991). Catalogo a cura di Artemisia Calcagni e Lucia Chimirri, Firenze, Centro Di, 1991.
- 1993** *I libri d'artista italiani del Novecento*. Catalogo a cura di Ralph Jentsch, Torino, Umberto Allemandi & C., 1993.  
Mostre tenute a New York, Firenze e Venezia.
- 1995-1996** *Sodalizi di genio: le edizioni di Daniel-Henry Kahnweiler: Apollinaire, Jacob, Reverdy, Artaud, Leiris... Picasso, Derain, Vlaminck, Gris, Masson...* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 22 aprile - 30 maggio 1995; Prato, Biblioteca Lazzariniana, Settembre pratese 1995; Santa Croce sull'Arno, Palazzo Pacchiani, 9 marzo - 9 aprile 1996). Catalogo a cura di Artemisia Calcagni e Lucia Chimirri, Firenze, Centro Di, 1995.
- 1996-1997** *Cento libri surrealisti 1920-1940* (Prato, Museo Pecci, 22 novembre 1996; Santa Croce sull'Arno, Villa Pacchiani, 25 gennaio - 25 febbraio 1997; Verona, Biblioteca Civica, 3 maggio - 3 giugno 1997; Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 20 settembre - 31 ottobre 1997). Catalogo a cura di Jean-Françoise Rodriguez con la collaborazione di Artemisia Calcagni Abrami, Lucia Chimirri, Agostino Contò, Nicoletta Lepri, Annalisa Rimmaudo, Laura Berni, Firenze, Centro Di, 1996.
- 1998** *Catalogo completo dei libri illustrati dell'editore Ambroise Vollard*, a cura di Lucia Chimirri, introduzione di Artemisia Calcagni Abrami, Firenze, Centro Di, 1998.  
Catalogo della Mostra tenuta a Milano, Firenze e Santa Croce sull'Arno nel 1998.

## B. Mostre organizzate per presentare la collezione acquisita alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze

- 2001** *Per sommi libri. Gli artisti delle avanguardie e il libro*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 1 marzo - 14 aprile 2001), a cura di Artemisia Calcagni Abrami e Lucia Chimirri, Firenze, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, 2001.

- 2003 *Figurare la parola, editoria e avanguardie artistiche del Novecento nel Fondo Bertini* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 16 ottobre 2003 - 31 marzo 2004), a cura di Lucia Chimirri, Firenze, Vallecchi, 2003.

## C. Mostre successive

- 2003 *3° Premio Internazionale Biennale d'Incisione. Città di Monsummano Terme 2003. Georges De Chirico - Rouault Giorgio* (Museo di Arte Contemporanea e del Novecento, Villa Renatico Martini, Monsummano Terme, Pistoia, 23 novembre 2003 - 15 febbraio 2004; *La Spirale*, Centre Culturel Le Toboggan, Décines-Charpieu, Lyon, 4-31 ottobre 2004). Catalogo a cura di Paola Cassinelli, Marco Giori, Domenico Viggiano, Monsummano - Pisa, Comune di Monsummano Terme - Pacini Editore, 2003.
- 2004 *Viaggio dell'anima nel Golfo dei poeti: tra le Cinque Terre e Bocca di Magra. Lo sguardo dei pittori, la voce della poesia* (Genova, Palazzo Ducale, 16 settembre - 17 ottobre 2004), a cura di Pia Spagiari, [s.l.], [s.n.], 2004.
- 2005 *Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari*. Catalogo della mostra (Aosta, Museo archeologico regionale, 1 dicembre 2005 - 7 maggio 2006), a cura di Martina Corgnati, Quart (Valle d'Aosta), 2005.
- 2006 *Il libro come opera d'arte. Avanguardie italiane del Novecento nel Panorama Internazionale*, a cura di Giorgio Maffei e Maura Picciau, presentazione di Maria Vittoria Marini Clarelli, testi di Giorgio Maffei, Maura Picciau, Barbara Cinelli, Sara Guindani, Annalisa Rimmaudo, Mantova, Edizioni Corraini, 2006.  
Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 settembre - 19 novembre 2006.
- 2008 *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, Milano, Electa, 2008.  
Catalogo della Mostra tenuta a Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009.
- 2010 *Matisse. I capolavori della grafica*, a cura di Michele Tavola, Milano, Silvana Editoriale, 2010.  
Catalogo della Mostra tenuta a Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 25 settembre - 19 dicembre 2010.
- 2011 *Degas, Lautrec, Zandò. Les folies de Montmartre*, a cura di Lorenza Tonani, Milano, Silvana Editoriale, 2011.  
Catalogo della Mostra tenuta a Pavia, Scuderie del Castello Visconteo, 17 settembre - 18 dicembre 2011.
- Ritmi visivi. Luigi Veronesi nell'astrattismo europeo* (Lucca, Fondazione Ragghianti 9 ottobre 2011- 8 gennaio 2012), a cura di Paolo Bolpagni, Andreina Di Brino, Chiara Savettieri, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2011.
- Salvatore Ferragamo. Ispirazioni e visioni*, a cura di Stefania Ricci e Sergio Risaliti, Milano, Skira, 2011.  
Catalogo della Mostra tenuta a Firenze, Museo Salvatore Ferragamo - Palazzo Spini Feroni, 27 maggio 2011 - 12 marzo 2012.
- 2012 *Wassili Kandinsky tra Oriente e Occidente. Capolavori dai musei russi* (Firenze, Palazzo Strozzi, 24 aprile - 11 luglio 1993), catalogo a cura di Nicoletta Misler, saggi di John E. Bowlt *et al.*, schede e biografia di Laura Lombardi.

- 2013** *Cèzanne e gli artisti italiani del'900*, a cura di Maria Teresa Benedetti, Milano, Skira, 2013.  
Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 5 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014.
- Cubisti. Cubismo*, a cura di Charlotte Eyerman, Milano, Skira, 2013.  
Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 8 marzo - 23 giugno 2013.
- Mimesis. Variazioni sul libro*, a cura di Sergio Risaliti, Firenze, Maschietto Editore, 2013.  
Catalogo della Mostra tenuta a Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 9 maggio - 8 giugno 2013.
- 2014** *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, a cura di Isabelle Monod-Fontaine, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2014.  
Catalogo della Mostra tenuta a Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 22 febbraio - 15 giugno 2014.
- La Prima Guerra Mondiale, 1914-1918, materiali e fonti*, a cura di Marco Pizzo, Roma, Gangemi, 2014.  
Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 31 maggio - 31 luglio 2014.
- 2016** *Boom 60! Era arte moderna*, a cura di Mariella Milan, Desdemona Ventroni, con Maria Grazia Messina, Antonello Negri, Milano, Electa, 2016.  
Catalogo della Mostra tenuta a Milano, Museo del Novecento, 18 ottobre 2016 - 12 marzo 2017.
- 2019** *De Chirico e Savinio. Una mitologia moderna*, a cura di Alice Ensabella e Stefano Roffi, saggi di Nicoletta Cardano *et al.*, Milano, Silvana Editoriale, 2019.  
Catalogo della Mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, Parma, Fondazione Magnani-Rocca, 16 marzo - 30 giugno 2019.
- What a wonderful world. La lunga storia dell'ornamento tra arte e natura*, a cura di Claudio Franzoni e Pierluca Nardoni, Milano, Skira, 2019.  
Catalogo della Mostra tenuta a Reggio Emilia, Palazzo Magnani - Chiostrì di San Pietro, 16 novembre 2019 - 8 marzo 2020.
- 2021** *La forma dell'infinito*, a cura di Don Alessio Geretti, progetto scientifico di Don Alessio Geretti, Nicole Pravisani, Giulia Toffoletti, Tolmezzo, Illegio, 2021.  
Catalogo della Mostra tenuta a Udine, Casa Cavazzini, Museo d'arte moderna e contemporanea, 16 ottobre 2021 - 17 marzo 2022.
- Vedere la musica. L'arte dal Simbolismo alle avanguardie: Segantini, Boccioni, Kokoschka, Kandinskij*, a cura di Paolo Bolpagni, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2021.  
Catalogo della Mostra tenuta a Rovigo, Palazzo Roverella, 1 aprile - 4 luglio 2021.
- 2022** *Kandinskij. L'opera, 1900-1940*, a cura di Paolo Bolpagni, Evgenija Petrova, Milano, Silvana Editoriale, 2022.  
Catalogo della Mostra tenuta a Rovigo, Palazzo Roverella, 26 febbraio - 26 giugno 2022.
- L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte = Trick of the Eye. Perception, Impressions and Illusions in Art*, a cura di = edited by Luca Massimo Barbero, con la collaborazione di = with the collaboration of Francesca Pola, Sileno Salvagnini, Milano, Silvana Editoriale, 2022.  
Catalogo della Mostra tenuta a Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 24 settembre 2022 - 26 febbraio 2023.

2023

*Favoloso Calvino. Il mondo come opera d'arte: Carpaccio, de Chirico, Gnoli, Melotti e gli altri*, [a cura di] Mario Barenghi, Milano, Electa, 2023.

Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Scuderie del Quirinale, 13 ottobre 2023 - 4 febbraio 2024.

*Futurism & Europe. The Aesthetics of a New World*, edited by Fabio Benzi and Renske Cohen Tervaert, Otterlo-Ghent, Kröller-Müller Museum-Tijdsbeeld, 2023.

Catalogo della Mostra tenuta a Otterlo, Kröller-Müller Museum, 11 febbraio - 18 giugno 2023.

*L'arte della moda. L'età dei sogni e delle rivoluzioni, 1789-1968*, Forlì-Milano, Fondazione Cassa di Risparmio di Forlì-Dario Cimorelli, 2023.

Catalogo della Mostra tenuta a Forlì, Museo civico San Domenico, 18 marzo - 2 luglio 2023.

*Riviste. La cultura in Italia nel primo '900*. Catalogo della mostra (Firenze, Gli Uffizi, 15 giugno - 17 settembre 2023), a cura di Giovanna Lambroni, Simona Mammanna, Chiara Toti, introduzione di Gennaro Sangiuliano, Firenze *et al.*, Giunti *et al.*, 2023.

*Salvatore Ferragamo 1898-1960*, Firenze-Milano, Museo Salvatore Ferragamo-Electa, 2023.

Catalogo della Mostra tutt'ora a Firenze, Palazzo Spini Feroni.

2024

*I mondi di Marco Polo. Il viaggio di un mercante veneziano del Duecento*, a cura di Giovanni Curatola, Chiara Squarcina, Arezzo, Magonza, 2024.

Catalogo della Mostra tenuta a Venezia, Palazzo Ducale, 6 aprile - 29 settembre 2024.

*Il tempo del Futurismo*, a cura di Gabriele Simongini, Roma, Treccani-GNAMC, 2024.

Catalogo della Mostra tenuta a Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 3 dicembre 2024 - 27 aprile 2025.

*Picasso. La metamorfosi della figura*, a cura di Malén Gual e Riccardo Ostalé Romano, Milano, 24 ore cultura, 2024.

Catalogo della Mostra tenuta a Milano, Museo delle Culture, 22 febbraio - 30 giugno 2024.

2025

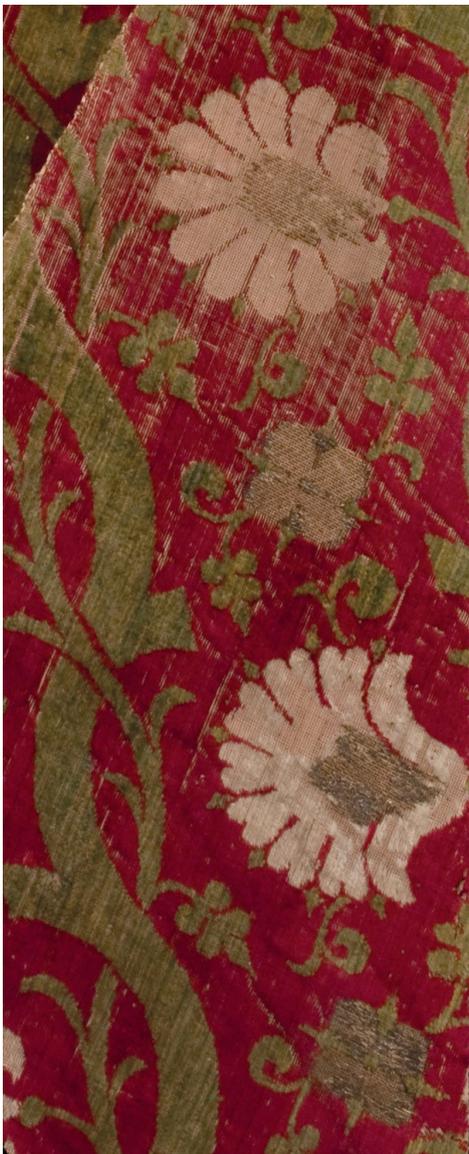
*Originali. "I manoscritti dei poeti d'oggi" e le poetiche verbo-visuali in Italia. Dal fondo Pignotti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Originals. "The Manuscripts of Today's Poets" and Verbo-Visual Poetics in Italy. From the Pignotti Fonds of the National Central Library of Florence*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 8 maggio - 29 luglio 2025), a cura di Giovanna Lambroni e David Speranzi, Firenze, Biblioteca nazionale centrale di Firenze-Giunti, 2025.



**I.**  
**Tessuti a Prato**



schede a cura di Daniela Degl'Innocenti



I.1  
Velluto

Italia (Venezia?), sec. XV primo quarto  
velluto tagliato operato, broccato a più corpi; seta, oro membranaceo  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.01



I.2  
Velluto

Firenze, sec. XV ultimo quarto  
velluto tagliato operato, lanciato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.30



I.3  
Broccatello

Italia, sec. XVI seconda metà  
broccatello; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.331



I.4 - A.  
Velluto

Firenze, sec. XV seconda metà  
velluto tagliato operato, lanciato, bouclé; seta, oro filato  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.74



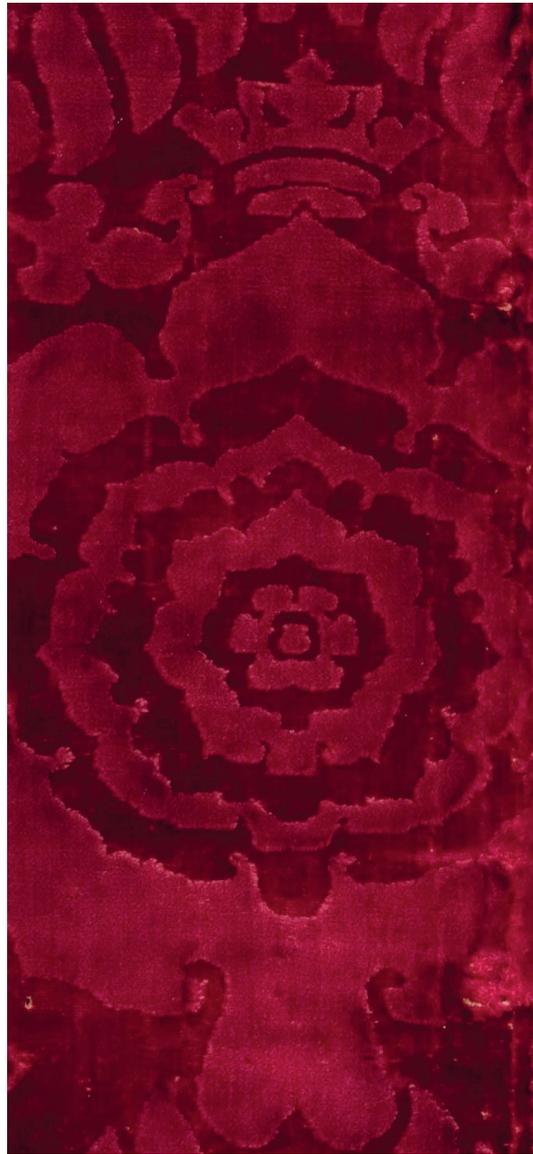
I.4 - B.  
Velluto

Firenze, sec. XV seconda metà  
velluto tagliato operato, lanciato, broccato; seta, oro filato  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.31



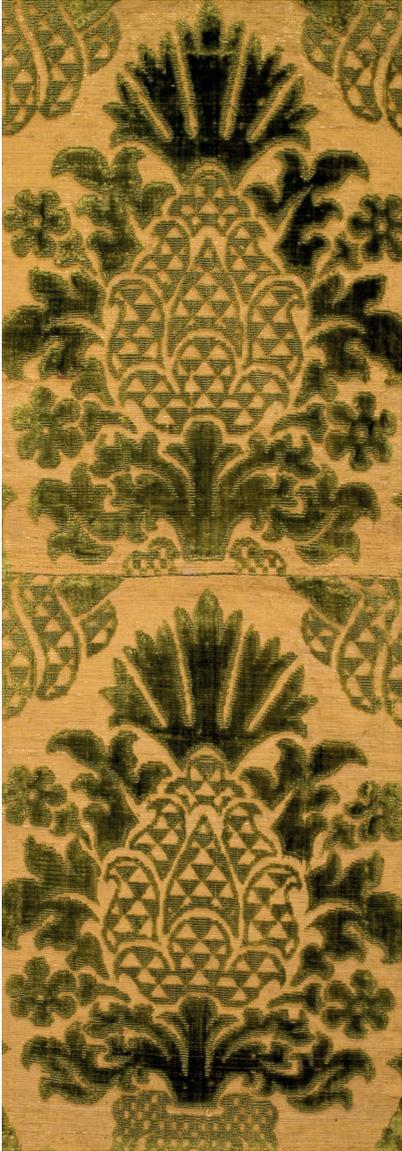
I.4 - C.  
Velluto

Firenze, sec. XV ultimo quarto  
velluto alto basso operato, broccato; seta, oro membranaceo  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.29



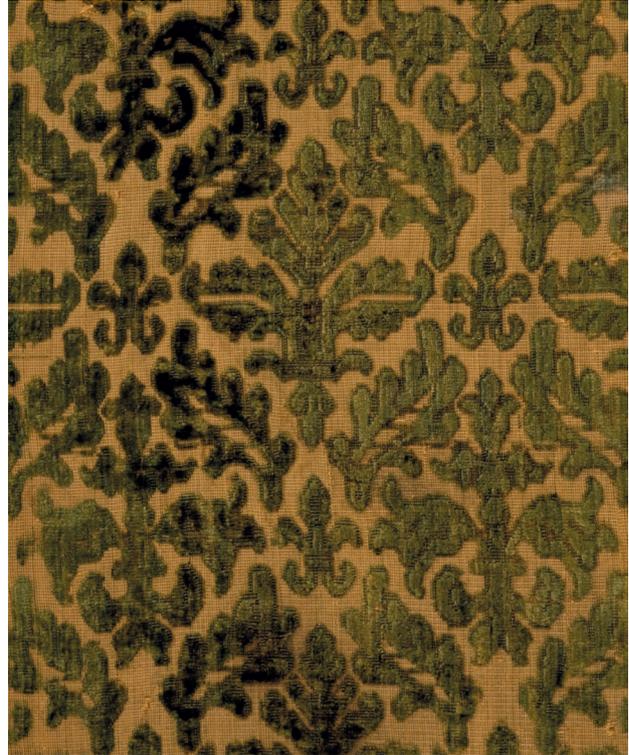
I.4 - D.  
Velluto

Venezia, sec. XVI primo quarto  
velluto alto basso operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.28



I.5 - A.  
Velluto

Firenze, sec. XVI metà  
velluto cesellato operato, lanciato; seta, oro lamellare  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.78



I.5 - B.  
Velluto

Firenze, 1580-1610  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.99



I.5 - C.  
Velluto

Italia, 1580-1610  
velluto tagliato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.107



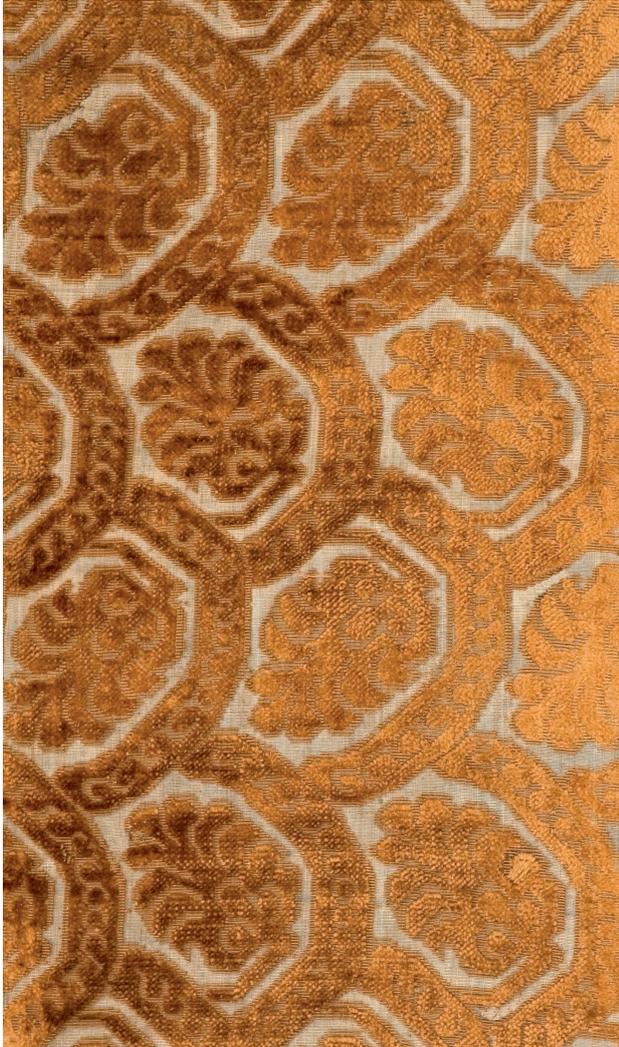
I.6 - A.  
Velluto

Genova, 1610-1640  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.177



I.6 - B.  
Velluto

Genova, 1610-1640  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.189



I.6 - C.  
Velluto

Italia, 1610-1640  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.194



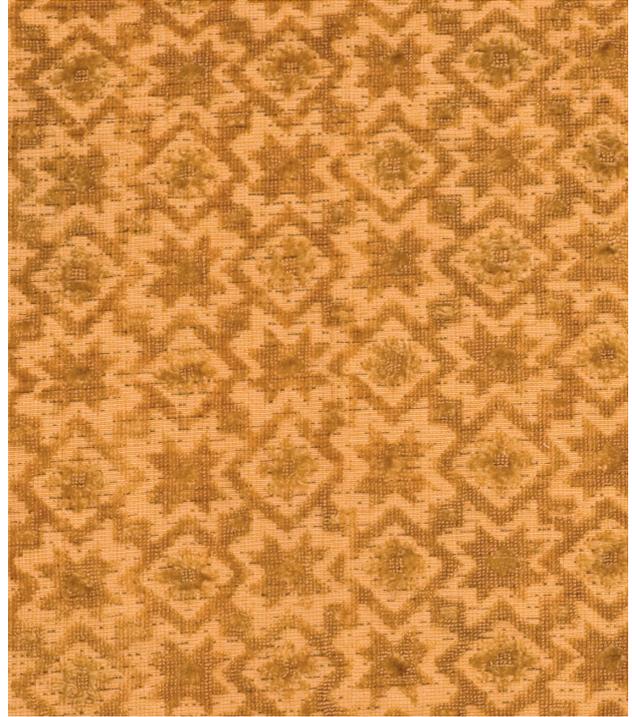
I.6 - D.  
Velluto

Italia, 1610-1640  
velluto cesellato operato, lanciato; seta, argento lamellare  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.186



I.7 - A.  
Velluto

Italia, sec. XVII primo quarto  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.86



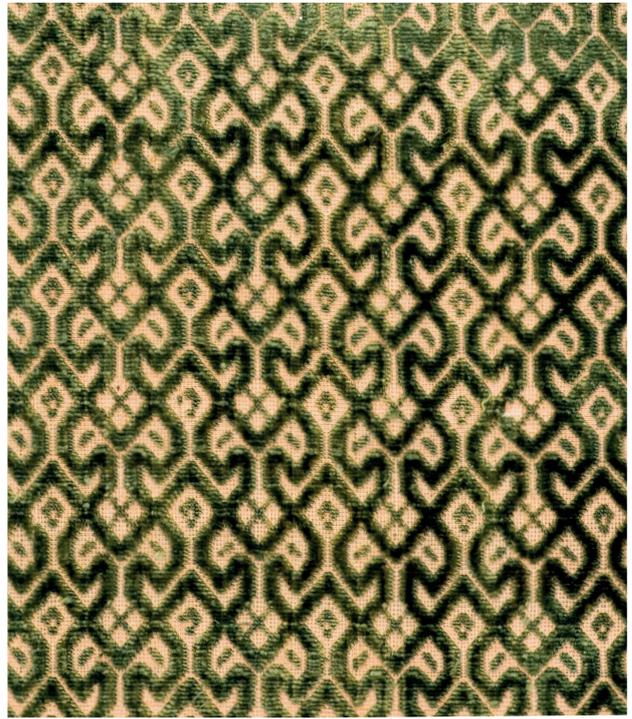
I.7 - B.  
Velluto

Italia, sec. XVII primo quarto  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.161



I.7 - C.  
Velluto

Italia, sec. XVII inizio  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.150



I.7 - D.  
Velluto

Italia, sec. XVII primo quarto  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.165



I.7 - E.  
Velluto

Italia, sec. XVII primo quarto  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv .75.01.153



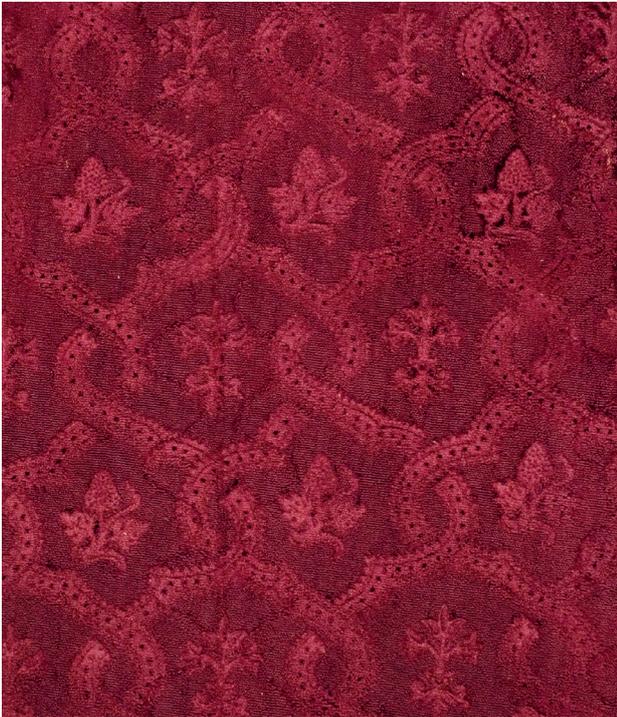
I.8 - A.  
Velluto

Italia, sec. XVIII terzo quarto  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.209



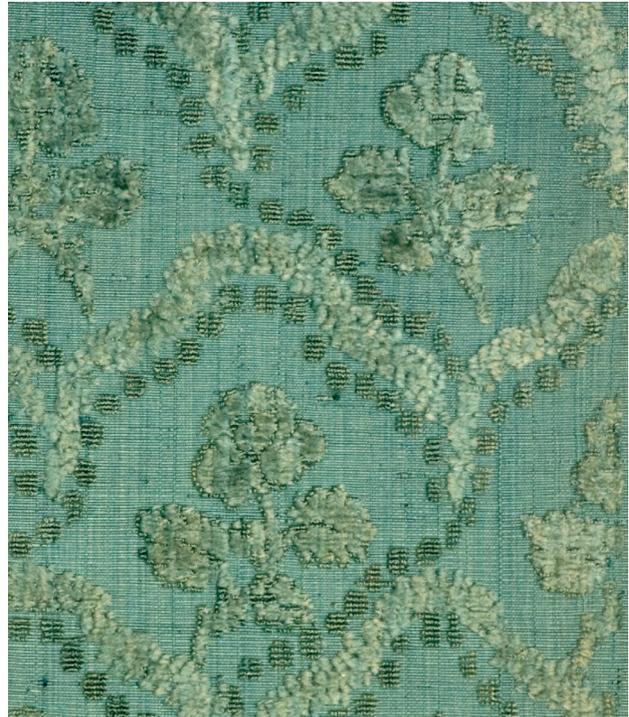
I.8 - B.  
Velluto

Italia, sec. XVIII terzo quarto  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.210



I.8 - C.  
Velluto

Italia, sec. XVII seconda metà  
velluto, riccio operato impresso; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.70



I.8 - D.  
Velluto

Italia, sec. XVIII seconda metà  
velluto cesellato operato; seta  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.217



I.9

Lampasso

Francia o Venezia, 1720-1730

Lampasso liseré lanciato, broccato; seta, argento filato e argento ritorto  
Prato, Museo del Tessuto, inv. 75.01.501



**II.**  
**Maioliche a Montelupo Fiorentino**



schede a cura di Vittoria Nassi



## II.1 Orciolo con decoro invadente ‘a palmetta persiana’

Montelupo Fiorentino, 1515-1530

cm 23 (altezza) × 11,5 (diametro di piede) / 20,5 (diametro massimo)

maiolica

Montelupo Fiorentino, Museo della Ceramica, inv. 416 (donazione Bertini)

Dal corpo ovoidale e piede a disco, l'orciolo è privo di versatoio ed è dotato di due anse a nastro. Questo genere di contenitori era destinato alle antiche spezierie e la sua commissione alle manifatture montelupine è attestata fin dai primi decenni del sec. XV: erano vasi idonei in particolare alla conservazione di sostanze liquide, come unguenti o acque odorose, utilizzate come antichi rimedi farmaceutici (Camin-Nassi 2024, 16, 23). La maiolica presenta una decorazione ‘a palmetta persiana’, nei toni del blu, giallo e arancio, che occupa l'intera superficie. Diversamente da altri esemplari di simile destinazione e uso, non sono presenti cartigli indicanti il contenuto o particolari sigilli che potrebbero segnalarne la spezieria di appartenenza.



## II.2 Scodella ingobbiata e graffita con stemma

Montelupo Fiorentino, 1530-1550

cm 5 (altezza) × 8 (diametro di piede) / 23,5 (diametro massimo)

maiolica

Montelupo Fiorentino, Museo della Ceramica, inv. 778 (donazione Bertini)

La scodella presenta sulla tesa una fitta decorazione a tralci vegetali graffita su un ingobbio color crema. Al centro, uno stemma non identificato (scudo d'azzurro, alla fascia d'oro, accompagnata da sei conchiglie dello stesso, ordinate tre e tre), inserito in un cerchio chiuso con motivo geometrico, rivela la committenza di questo pezzo da parte di una nobile casata.



## II.3 Crespina con paesaggio e decoro compendiario a settori

Montelupo Fiorentino, 1580-1600

cm 7 (altezza) × 13 (diametro di piede) / 28 (diametro massimo)

maiolica

Montelupo Fiorentino, Museo della Ceramica, inv. 912 (donazione Bertini)

Questa particolare forma ceramica assimilabile a una fruttiera, con piede rialzato e vasca baccellata, presenta una tipologia di decorazione detta 'compendiario', che le botteghe montelupine recepirono a partire dalla metà del sec. XVI. Questo stile, vocato alle superfici bianche decorate con poche pennellate grafiche nei toni prevalenti del blu, fu rivisitato dai ceramisti del borgo toscano secondo varie declinazioni e ponendo al centro raffigurazioni isolate, come sfondi lagunari e paesaggi. La crespina è riccamente decorata sulla tesa: volumetrici motivi vegetali su fondo blu si alternano a sottili steli floreali, creando, insieme alla forma baccellata, un vivace dinamismo che converge verso il paesaggio al centro.

### Bibliografia

Berti 2008, 332, nr. 49c; Berti-Degl'Innocenti 2011, 42, nr. 23; Camin-Ferrari 2024, 12, nr. 1.



## II.4 Orcio maiolicato biansato, con stemma araldico centrale

Orcio maiolicato biansato, con stemma araldico centrale

Montelupo Fiorentino, 1680-1700

cm 60,5 (altezza) × 26,4 (diametro di piede) / 43,2 (diametro massimo)

maiolica

Montelupo Fiorentino, Museo della Ceramica, inv. 1496 (donazione Bertini)

Dal corpo ovoidale a base apoda e dotato di due anse, l'orcio è smaltato e decorato con uno stemma araldico centrale (scudo d'azzurro al ceffo di bue d'oro; tre stelle in fascia del medesimo al capo; al centro cometa; Berti 2003, 173), sormontato da un cherubino e arricchito da drappi laterali. Non è stata identificata la nobile famiglia che aveva richiesto tale maiolica di grandi dimensioni, destinata alla conservazione di acque stillate medicamentose e commissionata probabilmente come dotazione da spezieria (Berti 1999, 176), ma lo stemma risulta simile a quello dei Marzichi di Firenze (Berti 2003, 204).



**III.**  
**Libri d'artista a Firenze**



Le schede di questa sezione conservano un impianto tradizionale e sono articolate in una vedetta, che riassume in forma sintetica essenziali dati editoriali e d'esemplare, in un commento, che, pur non ignorando gli aspetti storico-artistici, cerca di restituire i principali tratti bibliologici e bibliografici dell'opera esposta, e in una sobria bibliografia, limitata alle citazioni e alle descrizioni dell'esemplare posseduto. Se è lecito rivendicare alle descrizioni qui presentate un tratto di originalità, esso va individuato nell'attenzione prestata, spesso per la prima volta, alle caratteristiche dell'esemplare e al significato della sua presenza nella raccolta di Lorian Bertini. Sono presentate varie dediche e note di possesso per lo più inedite, di cui si è cercato di chiarire il significato, fin dove possibile. Risulta così evidente come di questi singoli libri riuniti con passione e determinazione da Bertini in un complesso bibliograficamente coerente non sia inutile ricostruire le singole storie: riflettono rapporti, relazioni, amicizie degli uomini e delle donne che li pensarono, li crearono, li collezionarono.

**Schede a cura di**

E.B. - Erik Boni	O.M - Olivia Montaruli
A.B. - Alessandra Briganti	A.N. - Anna Nicolò
F.C. - Flavia Consonni	E.P. - Elisa Paggetti
L.L. - Leonardo Lenzi	C.P. - Claudio Pelucani
S.M. - Simona Mammana	D.S. - David Speranzi
M.M. - Michaelangiola Marchiaro	T.S. - Teresa Spignoli
F.M. - Francesco Marmorini	F.T. - Francesca Tropea



ich greife in den see und  
 tauche in deinen haaren/  
 wie ein versonnener bin  
 ich in der liebe alles wesens/  
 und wieder fiel ich nieder  
 und träumte.  
 zu viel hitze überkam mich  
 in der nacht/ da in den wäl-  
 dern die paarende schlange  
 ihre haut streicht unter dem  
 heißen stein und der wasser-  
 hirsch reibt sein gehörn  
 an den zimmtstauden/ als  
 ich den moschus des tieres  
 roch in allen niedrigen  
 sträuchern/  
 es ist fremd um mich/ je-  
 mand sollte antworten/  
 alles läuft nach seinen ei-  
 genen fährten/ und die  
 singenden mücken über-  
 zittern die schreie/  
 wer denkt grinsende götter-  
 gesichter und fragt den sing-  
 sang der zauberer und alt-  
 männer/ wenn sie die boot-  
 fahrer begleiten/ welche  
 frauen holen/  
 und ich war ein kriechend  
 ding/ als ich die tiere suchte  
 und mich zu ihnen hielt/  
 kleiner/ was wolltest du  
 hinter den alten als du die  
 gottzauberer aufsuchtest/  
 und ich war ein taumelnder/  
 als ich mein fleisch er-  
 kannte/  
 und ein allesliebender/ als  
 ich mit einem mädchen  
 sprach/

dieses buch wurde geschrie-  
 ben und gezeichnet von  
 Oskar Kokoschka verlegt  
 von der wiener werkstätte/  
 gedruckt in den officinen  
 Berger und Chwala/ 1908

### III.1 I ragazzi sognanti. Il primo libro d'artista stampato al di là del Reno

Oscar Kokoschka (Pöchlarn, 1886 – Montreux, 1980)

*Die träumenden Knaben*

[Wien], Wiener Werkstätte, 1908 (stampa Berger und Chwala)

I, 10, I' cc.; ill.; mm 245 × 300

cart.; piatti in cartone rivestiti di lino naturale spolverato d'oro; al centro del piatto anteriore, litografia in bianco e nero; legatura a vista in spago; custodia in cartone litografia e stampa

Edizione in 500 copie, 275 delle quali invendute e reimmesse sul mercato nel 1917 da Kurt Wolff (Leipzig): l'esemplare appartiene al novero di quelli smerciati dalla Wiener Werkstätte BncF RARI F.A. KOKO.A.1

Insieme al *Sinbad* di Max Slevogt, *Die träumenden Knaben* è stato definito «the first important modern *livre de peintre* from the East of the Rhine» dal catalogo che fu usato da Lorian Bertini come guida per la costituzione della sua raccolta (*Artist and Book* 1961, 104 nr. 147), ed è anche una delle prime opere grafiche di Kokoschka, pittore, illustratore, poeta e drammaturgo austriaco, tra i principali esponenti del movimento espressionista: profondamente influenzata dal concetto di *Gesamtkunstwerk*, la sua formazione artistica matura nell'ambito del movimento della Wiener Secession di Gustav Klimt, alla cui venerazione *Die träumenden Knaben* è dedicato, nell'antiporta iniziale, con l'*inscriptio* in capitali «Gustav Klimt in Verehrung zugeeignet».

Intorno al 1907, Fritz Waerndorfer, tra i fondatori della Wiener Werkstätte, l'officina viennese di arti applicate, commissiona a Kokoschka la realizzazione di

Tav. III.1.B.  
Oscar Kokoschka, *Die träumenden Knaben*.  
BncF RARI F.A. KOKO.A.11.  
*Schlafende Frau*.



una fiaba illustrata per bambini. Egli era ancora uno studente della Kunstgewerbeschule - la Scuola viennese di arti e mestieri - e aveva già collaborato con la Wiener Werkstätte nella realizzazione di cartoline illustrate, manifesti, ventagli e dipinti: «avevo avuto l'ordinazione di disegnare un libro illustrato per bambini con litografie colorate, ma seguii le istruzioni solo nella prima pagina. I restanti fogli comparvero con versi miei, come libera composizione illustrata. Scelsi quel titolo perché il libro era una specie di registrazione del mio stato d'animo in quel momento» (Benincasa 1982, 17). Lo spunto iniziale è in effetti elaborato in un racconto pittorico dall'ambientazione esotica e incentrato sul tema della scoperta adolescenziale del desiderio sessuale, composto da otto litografie a colori, che fanno da apparato illustrativo al testo scritto dallo stesso Kokoschka e allo stesso tempo ne intensificano la portata. In un formato oblungo orizzontale, i versi coesistono con



Tav. III.1.C - Oscar Kokoschka, *Die träumenden Knaben*.  
BncF RARI F.A. KOKO.A.11.  
Occhietto con dedica a Gustav Klimt.



Tav. III.1.D - Oscar Kokoschka, *Die träumenden Knaben*.  
BncF RARI F.A. KOKO.A.11.  
Frontespizio.

le illustrazioni in ogni foglio recto, essendo posti in una stretta colonna a fianco delle tavole: «nelle immagini prende vita dunque un altro sogno ancora, che si aggiunge alla sequenza onirica del testo e non teme di contraddirla. La corrispondenza è da ricercarsi piuttosto tra le spezzature eccentriche dei versi e il segno grafico spigoloso che indurisce i contorni e dà un ritmo sincopato alla composizione, e nel continuo frazionarsi dell'insieme in un arcipelago di sagome cromatiche o motivi decorativi che restano ben distinti» (Di Stefano 1997, 6-7).

Il racconto è strutturato in un prologo e sette sogni: le litografie, siglate *OK*, si presentano come una sequenza di visioni oniriche in cui lo stile e la poetica espressionista, fatti di colori brillanti e di contorni netti, prendono il sopravvento e rendono fortemente espressiva la descrizione dell'angoscia legata alla scoperta della sessualità. I versi che accompagnano le litografie narrano di un incontro fiabesco con Li, una ragazza ispirata a una compagna di studi di nome Lilith, lo stesso che nella tradizione ebraica identifica la prima moglie di Adamo, creata alla pari con lui e non dalla sua costola. Cominciano con la crudele uccisione di un pesce rosso, simbolo di automutilazione, per proseguire con un viaggio di scoperta, che affronta i temi della solitudine e dell'incontro, dell'idillio e della separazione. Fanno da sfondo paesaggi terrestri e marini, foreste e scogliere, castelli, animali e acque brulicanti di pesci. La legatura, semplice eppure elegantissima, di stile vagamente orien-

Tav. III.1.E. - Oscar Kokoschka,  
*Die träumenden Knaben*.  
BncF RARI F.A. KOKO.A.11.  
Piatto anteriore.



taleggiante, include al centro del piatto anteriore una litografia in bianco e nero ed è spolverata d'oro.

Publicato per l'appunto dalla Wiener Werkstätte in tiratura di 500 copie, il libro fu realizzato dalla tipografia Berger und Chwala: Berger stampò le litografie colorate, Chwala quelle in bianco e nero e il testo. Fu esposto nel 1908 alla Kunstschau Wien, presieduta da Klimt, insieme ad altre opere di Kokoschka, ma non riscosse grande successo commerciale: certo non corrispondeva all'idea diffusa di libro per l'infanzia. Fu venduta soltanto una parte delle copie, mentre altre furono regalate dallo stesso Kokoschka. Le restanti furono acquistate nel 1917 da un suo amico, l'editore Kurt Wolff di Lipsia - personaggio di grande rilievo nella diffusione dei libri espressionisti (scheda III.7) -, che le ripubblicò in una nuova edizione, numerando i 275 esemplari con l'aggiunta di un cartellino, sulla carta che segue l'ultima litografia. L'esemplare Bertini ne è privo e si può quindi considerare

parte della prima emissione. Nel colophon il nome di Kokoschka è sottolineato a matita rossa, a quanto pare da lui stesso.

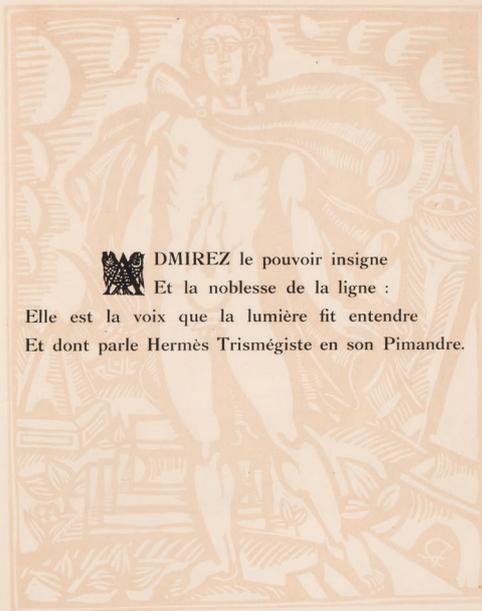
**Bibliografia**

*Figurare la parola* 2003, 86-87; *Libro come opera d'arte* 2006, 44; *Italia unita* 2011, 238.  
<[opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0482219](http://opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0482219)>.

A.N.-D.S.



ORPHÉE.



**A**DMIREZ le pouvoir insigne  
Et la noblesse de la ligne :  
Elle est la voix que la lumière fit entendre  
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.

ORPHÉE

## III.2 «Jetant son encre vers les cieux». Un ‘incunabolo’ di Guillaume Apollinaire

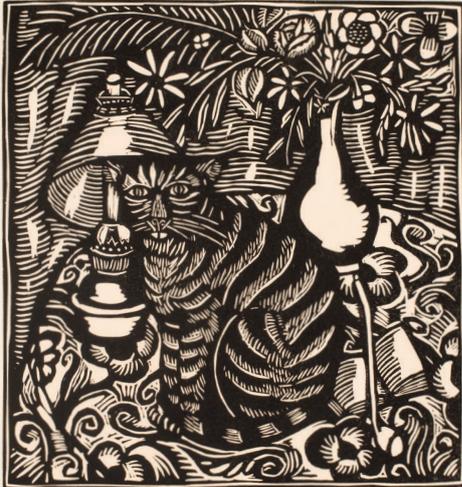
Guillaume Apollinaire (Roma, 1880 – Parigi, 1918)  
*Le bestiaire, ou Cortège d’Orphée*, illustré de gravures sur bois par Raoul Dufy  
Paris, M. Deplanche, 1911 (tipografia Gauthier-Villars)  
I, 40, 1° cc.; ill.; mm 330 × 250  
carta Hollande; coperta editoriale in pergamena; in custodia non editoriale  
Esemplare 104/120, firmato dall’autore e dall’illustratore  
BncF F.A. DUFR.B.1

Una prima redazione dell’opera, composta di sole diciotto poesie, fu pubblicata sulla rivista «La Phalange» (24, 15 juin 1908) con il titolo *La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*: era priva di illustrazioni, ma Apollinaire prometteva che incisioni xilografiche avrebbero accompagnato i suoi versi quando fossero stati pubblicati in volume. Nel passaggio al volume, le poesie aumentarono a trenta e gli animali - e l’amore per la vita - non sono più introdotti dalla Marchande, che viene sostituita anche nel titolo da Orfeo, al quale sono dedicate ben quattro diverse tavole.

Per illustrare il volume, Apollinaire si era rivolto inizialmente a Picasso, cui era legato da profonda amicizia. Ne rimane traccia nella corrispondenza fra i due e in alcuni disegni di animali, databili al 1907, tracciati a una linea in un foglio ora conservato al Musée Picasso (inv. MP 1989-1). Picasso avrebbe anche annotato uno dei manoscritti autografi del poeta con i propri disegni.

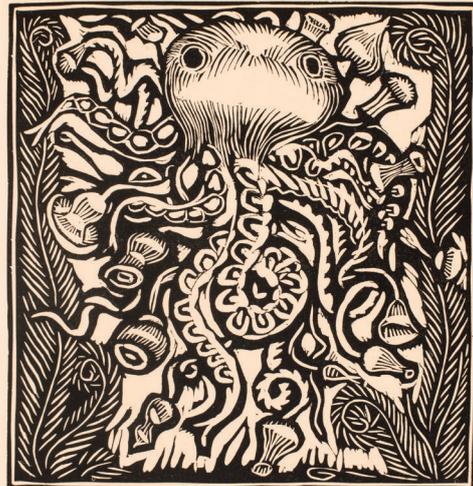
Il volume del *Cortège d’Orphée* si presenta come un prodotto editoriale d’altri

LE CHAT.



Je souhaite dans ma maison :  
Une femme ayant sa raison,  
Un chat passant parmi les livres,  
Des amis en toute saison  
Sans lesquels je ne peux pas vivre.

LE POULPE.



Jetant son encre vers les cieux,  
Suçant le sang de ce qu'il aime  
Et le trouvant délicieux,  
Ce monstre inhumain, c'est moi-même.

Tav. III.2.B. - Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire, ou Cortège d'Orphée*.  
BncF RARI F.A. DUFR.B.1.

*Le chat.*

Tav. III.2.C. - Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire, ou Cortège d'Orphée*.  
BncF RARI F.A. DUFR.B.1.

*Le poulpe.*

Tav. III.2.D. - Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire, ou Cortège d'Orphée*.  
BncF RARI F.A. DUFR.B.1.

Colophon.

**LE BESTIAIRE  
ou CORTÈGE  
D'ORPHÉE**

a été entièrement imprimé sur une  
presse à bras de l'imprimerie GAUTHIER-  
VILLARS, 55, quai des Grands-Augustins,  
pour M. DEPLANCHE, Éditeur d'Art,  
18, Chaussée d'Antin et 71, passage du  
Caire, par M. RENAULD, pressier.  
Commencée le 6 février MCMXI sous la  
direction de M. DUCROT, du graveur  
et de l'auteur, l'impression dura jusqu'au  
15 mars MCMXI. On a tiré 120 exem-  
plaires tous numérotés à la presse, soit :  
29 exemplaires sur papier des manu-  
factures impériales du Japon et 91 exem-  
plaires sur papier de Hollande. Les  
planches rayées au couteau, on a tiré les  
2 exemplaires destinés au dépôt légal.



N° 104.

Gauthier-Villars

Raoul Dufy

tempi. Agli echi neoplatonici delle *Note* d'autore corrisponde un oggetto libro modellato per richiamare un incunabolo, con coperta editoriale in pergamena, fogli di guardia in carta vergellata, tavole xilografiche: tutta la stampa fu eseguita interamente con torchio manuale presso la stamperia Gauthier-Villars, nella persona dello stampatore M. Renauld e sotto la direzione di M. Ducrot, dell'incisore e dell'autore, come si ricava dal colophon. Anche il gusto delle tavole di Dufy si richiama certamente a un immaginario medievaleggiante, talvolta colto, talvolta popolare.

Il colophon informa inoltre che il libro fu stampato tra il 6 febbraio e il 15 marzo 1911, in una tiratura limitata di 120 esemplari numerati: ventinove in carta di manifattura imperiale giapponese; 91 in carta Hollande; incluse due copie di deposito legale effettuate dopo la rigatura delle tavole con un coltello. La *Bibliographie de l'œuvre poétique et dramatique d'Apollinaire*, all'interno dell'edizione delle *Œuvres poétiques* curata da Marcel Adéma e Michel Décaudin (Paris, Gallimard, 1956), interpreta che le copie di deposito legale siano in soprannumero. Ciò appare tuttavia in contrasto con quanto previsto dal bollettino di sottoscrizione, contenuto nel *Dossier* preparatorio dell'opera, in cui si specifica che «les exemplaires chiffrés 119 et 120, destinés au dépôt légal, comprendront: l'exemplaire n° 119, une double suite des bois, dont l'une composée des planches préalablement rayées au burin; l'exemplaire n° 120, la seule suite des gravures

tirées sur les planches rayées» (Paris, BnF, RES G-YE-939, <gallica.bnf.fr>).

Dal *Dossier* si ricava anche che il prezzo dei ventinove esemplari *sur papier des manufactures impériales du Japon* era di 125 franchi, mentre i 91 *sur papier vélin de Holland (Van Gelder)* costavano 100 franchi. Tutte le copie sono firmate dall'autore e dall'illustratore. Le venti copie dei sottoscrittori portano i loro nomi.

Il successo del *Cortège d'Orphée* portò a una seconda edizione (Paris, Edition de la Sirène, 1919), in formato minore (anziché l'in-4° fu scelto l'in-12°, 140 × 190), ma con maggiore numero di copie (1250 esemplari numerati), che impiegò i legni della prima edizione, ridotti a  $\frac{2}{3}$ , la cui tiratura terminò il 25 dicembre 1918: una nota dello stesso Dufy spiega che solo la morte improvvisa impedì all'autore di presentare lui stesso questa nuova uscita. Anni dopo, seguì la terza (Paris, Au dépens d'un amateur, 1931), in-4°, in ventinove esemplari numerati su carta giapponese, che includeva due poesie fino ad allora escluse per timore della censura, *Le Condor* e *Le Morpion*.

#### Bibliografia

*Cento libri surrealisti* 1996, 23; *Per sommi libri* 2001, 20; *Figurare la parola* 2003, 65.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0485173>.

C.P.





Tav. III.3.A. - *L'art décoratif théâtral moderne.*  
BncF RARI F.A. GONN.B.2.  
Natal'ja Sergeevna Gončarova, *Coq d'Or, Troisième acte.*

### III.3 Una mostra, un libro, l'arte 'decorativa'

Valentin Jakovlevič Parnach (Taganrog, 1891 – Mosca, 1951)

Natal'ja Sergeevna Gončarova (Ladyžino, 1881 – Parigi, 1962)

Michail Fëdorovič Larionov (Tiraspol', 1881 – Fontenay-aux-Roses, 1964)

*L'art décoratif théâtral moderne*

Paris, La Cible, 1919

18 pp., 22 cc. (di cui 19 di tavv.); ill.; mm 322 × 251

cart.

stampa; litografia; *pochoir*

Esemplare 192/515

BncF RARI F.A. GONN.B.2

L'esemplare è il 192 di una edizione composta da 400 numerati in cifre arabe, cento autografati con numerazione speciale e quindici fuori commercio segnati da *A* a *O*. La coperta originale, che per struttura appare non dissimile da una comune cartellina a tre lembi in cartoncino goffrato, custodisce fascicoli non cuciti in carta ruvida color panna (il fascicolo con il testo e cinque tavole piegate a metà) e nove tavole sciolte in carta più liscia. La casa editrice è La Cible di Parigi, specializzata in libri d'arte, anche posta in dialogo con la letteratura; la stessa che l'anno successivo, il 1920, pubblicherà *Motdynamo*, sempre per i medesimi autori. La natura artistica di questo vero e proprio portfolio è subito portata all'attenzione dalla xilografia a figure geometriche nere della coperta: la combinazione tra l'immagine e i nomi degli illustratori è un tipico esempio di integrazione fisica di testo e



Tav. III.3.B. - *L'art décoratif théâtral moderne.*  
 BncF RARI F.A. GONN.B.2.  
 Natal'ja Sergeevna Gončarova, *Costume espagnol.*

illustrazione, già visto in Gončarova e Larionov, con scrittura disegnata e disegno scritto. Troviamo poi il frontespizio, dominato da una sorta di ipnotico bersaglio in rosso e nero, illustrazione decorativa ottenuta tramite *pochoir*, traduzione grafica del nome della casa editrice e forse un piccolo rimando all'omonima mostra raggista tenuta a Mosca nel 1913 (*Mišen', Il Bersaglio*). Dopodiché si sviluppa l'argomentazione di Parnach (Parnack nel testo), in francese. L'occasione per una disamina della produzione di arte teatrale è posta dalla mostra parigina con lo stesso titolo del volume, allestita presso la Galerie Barbazanges di Paul Poiret, durante la quale furono esposte 280 opere di Gončarova e Larionov. Per Parnach, il cubismo appare in teatro con *Le Coq d'Or* di Gončarova (1914) e *Les Contes Russes* di Larionov (1915-1917) e da questi comincia la nuova arte 'decorativa' (da *décor*): un'unione tra le forme e i colori del costume e quelli della scena. Il portfolio appare così un modo per pubblicizzare presso le compagnie teatrali il lavoro finora svolto su fondali e tessuti, al contempo investendolo di significati profondi tramite il testo di Parnach, del quale le tavole sono illustrazione. In totale, comprese le otto piccole immagini incollate tra i paragrafi del testo, sono raccolte ventidue opere, per lo più a colori, di cui nove firmate da Larionov e tre firmate o siglate da Gončarova. La lista delle tavole fuori testo provvede ad attribuire a Gončarova e Larionov quattro stampe (litografie) ciascuno e, rispettivamente, due e quattro *pochoirs*. L'opera, oltre che per



Tav. III.3.C. - *L'art décoratif théâtral moderne.*  
 BncF RARI F.A. GONN.B.2.  
 Michail Fëdorovič Larionov, *Kikimora, Grime.*

essere una raccolta di immagini singolarmente significative (e talvolta vendute come tali), è importante come produzione corale di tre eminenti personalità. Da un lato, infatti, Valentin Parnach, maestro dell'avanguardia artistica europea, specialmente russa, degli anni Venti, poeta, musicista e coreografo, fondatore del jazz russo e sovietico; dall'altro, testimonianze dell'arte decorativa della coppia Gončarova-Larionov. Il volume della BncF si trova così a dialogare con una produzione artistica conservata in diversi istituti, dal Museo della danza di Stoccolma alla National Gallery of Australia di Canberra, dal Victoria and Albert Museum alla collezione afferente alla ballerina Bronislava Nijinska della Library of Congress, anche se la stragrande maggioranza delle opere di Gončarova si trova presso la galleria *Tret'jakov* di Mosca, come anche i suoi manoscritti, mentre la più importante delle sue carte è forse la *Lettera al redattore* del 1912, che si trova alla Biblioteca Statale Russa di Mosca. Senza dimenticare il fondo Larionov della Biblioteca Kandinsky (MNAM - CCI) di Parigi, è importante ricordare come Larionov si sia preoccupato di lasciare istruzioni affinché l'eredità artistica propria e della compagna tornasse in Russia, il legame con la quale non si era mai spezzato. Lo attestano, in queste carte, la scenografia in stile raggista per *Baba Jaga*, la strega del folklore russo, e il primitivismo orientale di alcuni *pochoirs* che ricordano le *kamennyje baby*, monoliti preistorici ginomorfi. Si mostra la seconda stampa fuori testo, immagine del fondale

e dell'arredamento scenico per il terzo atto del *Coq d'Or*, dalla fiaba di Puškin, che bene esemplifica la collaborazione con *les Ballets Russes* di Djagilev, alla quale il testo fa riferimento.

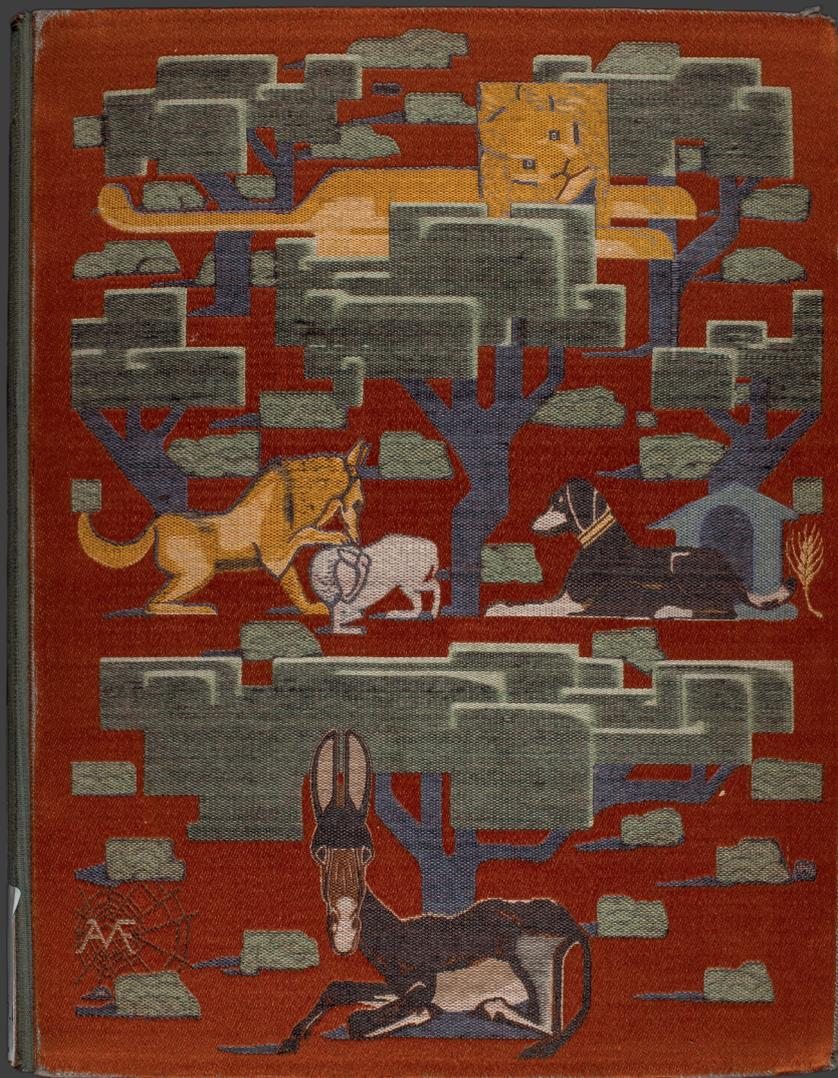
«Dei Cubo-futuristi e dei costruttivisti russi» la raccolta Bertini è ricchissima: «avevo una documentazione fantastica», ricorda egli stesso, elencando i nomi di «Larionov, Goncharova, Malevitch, Burliuk, Rozanova, Punin, Lissitzsky ecc.» (Bertini 2005, 98).

#### **Bibliografia**

*Libri cubisti* 1988, 103 nr. 23.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0485119>.

E.P.





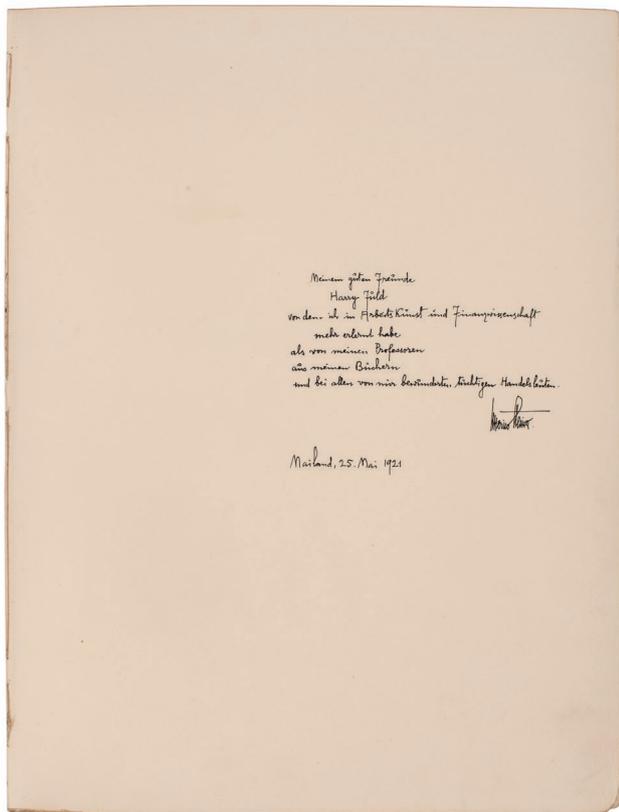
Tav. III.4.A - Favole di Trilussa.  
BncF RARI F.A. CAMD.B.1.  
Piatto anteriore.

### III.4 Le *Favole* di Trilussa in una coperta di tessuto. Dalla collezione di Harry Fuld

Trilussa (Roma, 1871 – 1950)  
Duilio Cambellotti (Roma, 1876 – 1960)  
*Favole di Trilussa*

Roma, Novissima, 1920  
59 pp., XX cc. di tavv.; ill.; mm 350 × 270  
cart.; coperta in seta  
stampa; litografia a colori; incisione; xilografia  
Esemplare 748/1000  
BncF RARI F.A. CAMD.B.1

Nata nel 1900 per iniziativa di Edoardo Camis de Fonseca, la casa editrice Novissima si proponeva di presentare il meglio dell'arte e della letteratura nazionali, coniugandole alla sperimentazione grafica e rifacendosi dichiaratamente al modello di riviste straniere quali «Simplicissimus» e soprattutto «Jugend», vetrina dello stile liberty in Germania. Gli altissimi standard di qualità editoriale perseguiti dall'editore non intendevano risparmiare i testi per l'infanzia, volendo anzi porre rimedio a quelli che Fonseca definiva «veri attentati di lesa maestà all'arte» che «in luogo di educare il gusto de' bambini glielo deturpano per sempre» (Boschetti 2012). La pubblicazione del volume delle *Favole* di Trilussa, come indicato nella *Nota editoriale*, è l'attuazione di un'idea dell'industriale milanese di origine praghese Emerico Steiner, padre del più celebre grafico Albe, «il quale ha inteso d'iniziare e promuovere una serie di pubblicazioni artistiche, delle quali vuol esser questo semplicemente



Tav. III.4.B. - Favole di Trilussa.

BncF RARI F.A. CAMD.B.1.

Dedica di Emerico Steiner a Harry Fuld.

un primo saggio». È di Emerico Steiner anche la dedica autografa in tedesco che arricchisce questo esemplare offerto a Harry Fuld (1879-1932), imprenditore e collezionista ebreo le cui raccolte furono più tardi saccheggiate dai nazisti: *Meinen guten Freunde Harry Fuld von den ich in Arbeitskunst und Finanzwissenschaft mehr erlernt habe als von meinen Professoren aus meinen Büchern und bei allen von mir bewunderten, tischtigen, handel-szenten* («al mio caro amico Harry Fuld, dal quale ho appreso più cose nell'arte del lavoro e della finanza che dal mio professore e dai miei libri, e fra gli uomini d'affari che più stimo e ammiro»). Sempre nella *Nota editoriale* si sottolinea come siano italiane tutte le forze che hanno contribuito alla creazione del volume, dalla manifattura milanese di Vittorio Ferrari, che ha realizzato la copertina (motivi di piante animali tessuti in seta, su disegno di Cambellotti), alla cartiera Miliani di Fabriano che ha fabbricato la carta, allo Stabilimento Danesi di Roma, responsabile delle tavole, agli Alfieri e Lacroix, autori degli

elegantissimi fregi per lo più in rosso, fino al rilegatore romano Glingler, verisimilmente Costantino, capostipite di una illustre dinastia con bottega a via della Mercede, 6-7. A firmare la «forbita» prefazione è invece il senatore Ferdinando Martini, il quale si immagina un'adunanza di animali che, stufo del modo in cui sono rappresentati nelle vecchie favole, sceglie il poeta romanesco Trilussa come nuovo loro cantore. L'artista prescelto per le illustrazioni e gli ornamenti è Duilio Cambellotti, già fra i vincitori nel 1901 del concorso Alinari per una nuova edizione illustrata della *Commedia*: i suoi inizi artistici si collocano nella scia del movimento Arts and Crafts di William Morris, per poi approdare all'Art Nouveau, avvicinandosi infine al Futurismo, dalle cui istanze più radicali egli mantenne tuttavia un certo distacco, in nome di una istintiva adesione ai valori espressi dalla civiltà contadina



Tav. III.4.C. - *Favole di Trilussa*.  
BncF RARI F.A. CAMD.B.1.  
Frontespizio.

e all'avversione per il progresso tecnico. Grande esempio di artista-artigiano, che non disdegna di dedicarsi alle arti applicate, come Morris, Cambellotti oltre che pittore e illustratore fu creatore di scenografie e cartelloni pubblicitari, arredatore e progettista di suppellettili - famose le sue lampade in stile liberty -, scultore, ceramista e architetto. Fortemente convinto, come il suo maestro spirituale, dell'importanza non solo estetica ma pedagogica dell'arte, e del suo valore di innalzamento morale per il popolo, i disegni di Cambellotti ben si prestano ad accompagnare gli apologhi satirici e moraleggianti sotto forma di favola scritti da Trilussa. A illustrare alcune delle favole contenute nel libro sono sei litografie a colori e 14 incisioni in bianco e nero, tutte protette da velina. Gli animali di Trilussa sono disegnati con un tratto naturalistico, privo di antropomorfismi, frutto dell'amore dell'artista per l'osservazione dal vero e per la natura, senza rinunciare alle valenze simboliche ed espressioniste che individuano in loro le esemplificazioni allegoriche dei vizi e delle miserie umane.

#### Bibliografia

*Figurare la parola* 2003, 60.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/RMR0021686>.

E.B.



Tav. III.5.A. - Sonia Delaunay, *Sonia Delaunay: ses peintures...*  
BncF RARI F.A. DELS.D.2.  
Coperta.

### III.5 «La mode qui vient».

#### Un esemplare con dedica di Sonia Delaunay

Sonia Delaunay (Odessa, 1885 – Parigi, 1979)

*Sonia Delaunay: ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*

Paris, Librairie des Arts Décoratifs, [1925]

24 cc.; ill.; mm 563 × 382

cart.; cartella in cartone

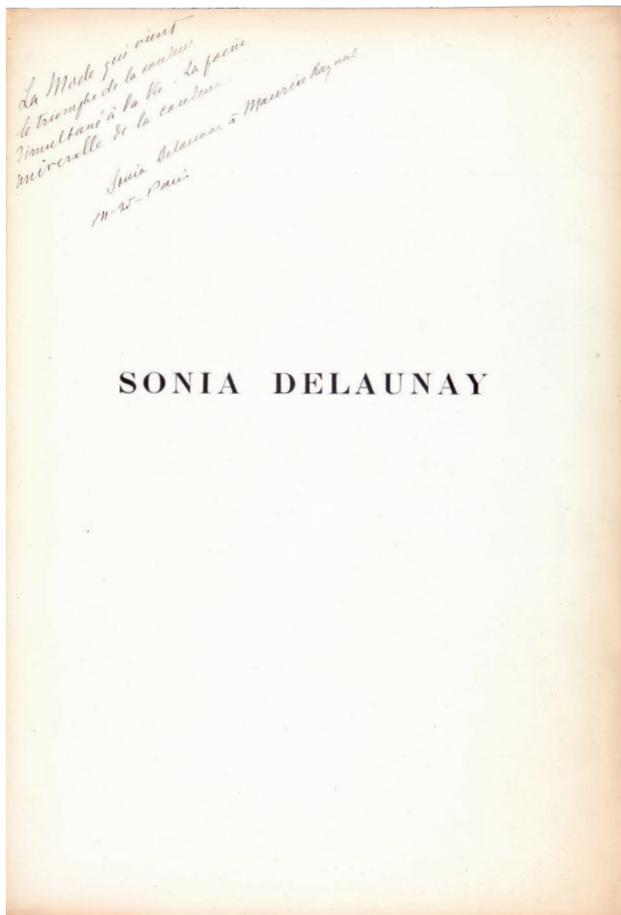
stampa; *pochoir*

Esemplare firmato dall'autrice

BncF RARI F.A. DELS.D.2

Protagonista insieme al marito Robert dell'avanguardia parigina del primo Novecento, Sonia Delaunay compose questo portfolio, la cui tiratura non è conosciuta, nel 1925, in occasione dell'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes di Parigi, evento che segnò la nascita dell'Art Déco; le sue creazioni furono presentate allora presso la *Boutique Simultanée* allestita sul Pont Alexandre III, con la collaborazione del commerciante di pellicce Jacques Heim.

L'opera è composta da 20 *pochoirs* a colori con la firma dell'artista, di dimensioni atlantiche, che propongono oggetti di design, modelli di abiti stampati, decorazioni per tessuti. I progetti tridimensionali concretizzano quanto Delaunay aveva sperimentato nella pittura: l'astratto, la forma accanto alla forma, il colore accanto al colore. Lavorando infatti sulla dinamica dei colori e sull'interazione tra le forme crea il contrasto simultaneo, il simultaneismo, come l'aveva definito lei stessa, un modo di fare arte focalizzato sulla contrapposizione cromatica, al fine di ren-



Tav. III.5.B. - Sonia Delaunay, *Sonia Delaunay: ses peintures...*  
BncF RARI F.A. DELS.D.2.  
Dedica dell'autrice a Maurice Raynal.

dere i colori più vividi, di dar loro profondità e movimento attraverso l'abbinamento di elementi opposti tra loro (viola e giallo, verde e rosso, blu e arancio), e sull'alternanza di forme geometriche semplici (quadrati, segmenti, cerchi), in composizioni ritmiche e modulari: pittura, moda, arredamento e grafica costituiscono dunque un *continuum* creativo nella pratica transdisciplinare dell'artista.

Le tavole sono precedute da due bifogli contenenti, oltre a frontespizio e titolo, una lunga prefazione del pittore André Lhote, che mette in luce come Sonia e il marito siano stati i primi a tentare un'azione purificatrice nell'arte del loro tempo, abbandonando gli elementi naturali, soprattutto floreali, a favore delle forme astratte («si può dire che gli artigiani che si applicano alla decorazione delle nostre case, pittori, decoratori, ebanisti, ceramisti, orafi eccetera abbiano un'anima di giardiniere [...] il regno vegetale è stato quasi l'unico tema usato dai decoratori di questi ultimi secoli»), ed esalta le architetture geometriche con cui l'artista ha ricoperto «le dolci ondulazioni del corpo umano». L'introduzione è accompagnata a margine dai testi di Albert Gleizes, Robert Delaunay, Guillaume Apollinaire e Blaise Cendrars sulla moda e sulle tendenze artistiche del tempo, a cui seguono quattro poesie di Joseph Delteil (1924), Cendrars (1914), Tristan Tzara (1923) e Philippe Soupault (1922), che elogiano l'opera di Delaunay e che riflettono lo stretto rapporto tra artisti visivi e scrittori. Proprio con Cendrars, di cui è

Tav. III.5.C.  
 Sonia Delaunay,  
*Sonia Delaunay: ses  
 peintures...*  
 BncF RARI F.A.  
 DELS.D.2.  
 Tav. 9.



proposto *Robe Simultanée*, composto in occasione della creazione del primo vestito simultaneo di Sonia nel 1913, Delaunay aveva collaborato nella cura de *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, il primo libro simultaneo, posseduto da Lorian Bertini in uno straordinario esemplare con dedica allo scultore Joseph Csaky, da lui acquistato in Francia (RARI F.A. DELS.D.1).

Una dedica autografa di un certo rilievo arricchisce pure la copia Bertini del portafoglio pubblicato nel 1925: nell'angolo superiore interno della pagina col titolo Sonia annota *La mode qui vient le triomphe de la couleur simultanée à la vie. La poésie universelle de la couleur. Sonia Delaunay à Maurice Raynal. VII-[19]25. Paris: Raynal (Parigi, 1884 – 1954), critico d'arte, collezionista e ardente teorico del cubismo, frequentò l'entourage dei Delaunay. A testimonianza di un sodalizio duraturo, si può ricordare che l'artista realizzò per lui il bozzetto di copertina per *L'Anthologie de la peinture en France (1906-1927)*.*

Grazie alla partecipazione all'Exposition del 1925 la moda di Sonia Delaunay ebbe grande successo: esposizioni e commesse internazionali sancirono la



Tav. III.5.D  
Sonia Delaunay,  
*Sonia Delaunay: ses  
peintures...*  
BncF RARI F.A.  
DELS.D.2.  
Tav. 18.

fortuna del progetto artistico, in cui l'arte astratta coinvolgeva l'industria dei tessuti e l'abbigliamento, diventando elemento della vita di tutti i giorni. Registrò il nome del marchio *Simultané*, lanciò la casa di moda *Maison Sonia*, specializzata nella vendita di abbigliamento, tessuti, tappeti e mobili, e contribuì a inventare il concetto di prêt-à-porter.

#### Bibliografia

*Libri cubisti* 1998, 86 nr. 12; *Ferragamo* 2023, 91.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0483264>.

M.M.





Tav. III.6.A. - Fortunato Depero, *Depero Futurista*.

BncF RARI F.A. DEPF.A.1.

Piatto anteriore.Tav. III.6.B. Fortunato Depero, *Depero Futurista*.

### III.6 Un'amicizia «giocondissimamente tenace». Rivoluzione editoriale, arte totale e una dedica autografa

Fortunato Depero (Fondo, 1892 – Rovereto, 1960)

*Depero Futurista*

Milano, Dinamo Azari, 1927 (stampa Tipografia della Dinamo: 'Mercurio', Rovereto)

115 cc.; ill.; mm 241 × 415

cart.; piatti in cartone fustellato

stampa; fotografia

Esemplare firmato dall'autore

BncF RARI F.A. DEPF.A.1

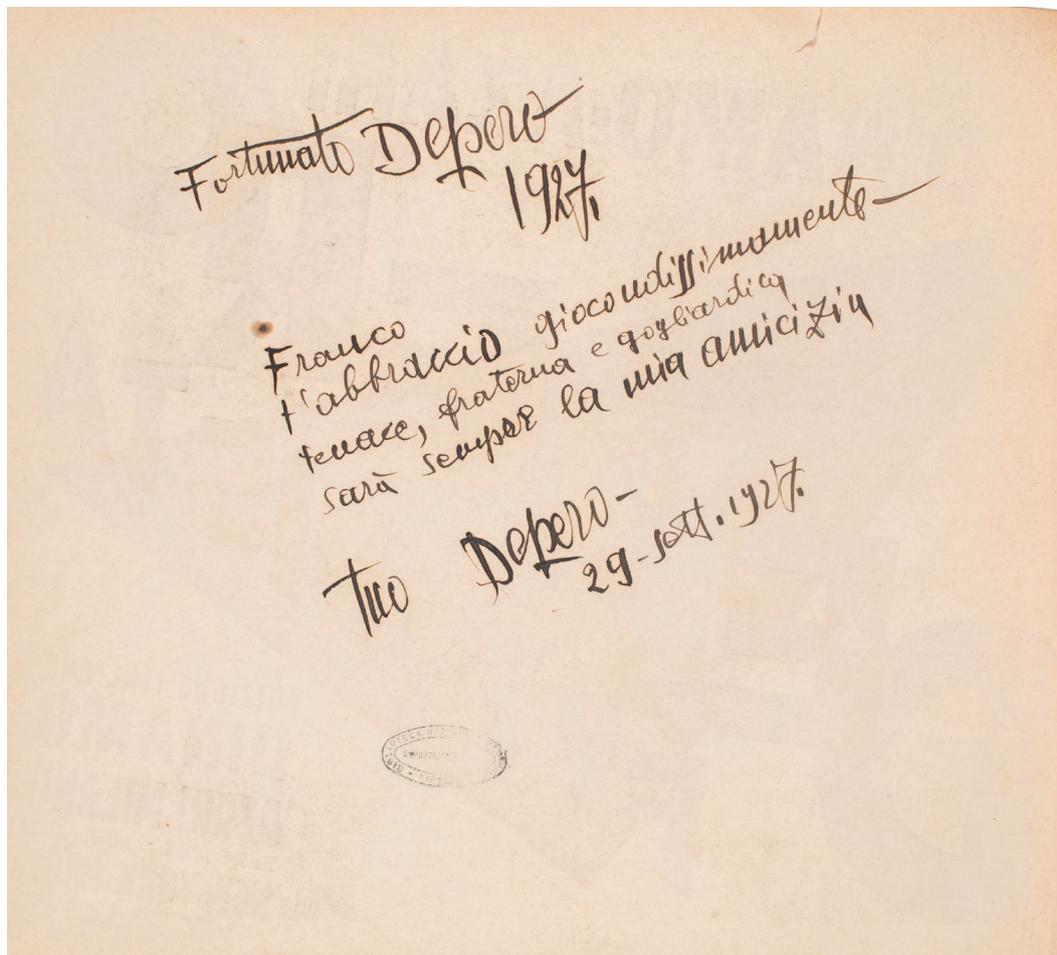
Nel panorama delle avanguardie del primo Novecento, pochi oggetti editoriali possono vantare lo stesso impatto visivo, concettuale, bibliografico e storico del *Depero Futurista*, pubblicato nel 1927 da Fortunato Depero per i tipi dell'aviatore, pittore, gallerista, editore Fedele Azari, che iniziava in tal modo l'attività della Dinamo Azari, con sede a Milano, in via Sant'Orsola, 6, e, nelle intenzioni dichiarate, a Parigi, New York e Berlino. Conosciuto anche con l'appellativo di *Libro Bullonato*, il volume non è soltanto una raccolta delle opere e delle idee dell'artista trentino, ma un manifesto vivente del Futurismo, una sfida radicale al concetto tradizionale di libro, un oggetto-simbolo che ancora oggi conserva intatta la sua forza innovativa.

I primi fatti a colpire sono di natura bibliologica: coperto in cartone fustellato stampato di nero e argento, in un formato in-4° oblungo, già prediletto per esempio dal libro illustrato di età barocca, i fogli, in carta di cromie e grammatura differenti, privi di qualsiasi numerazione, sono forati e tenuti insieme da due grossi

Tav. III.6.B.  
Fortunato Depero,  
Depero Futurista.  
BncF RARI F.A.  
DEFF.A.1.  
Frontespizio.



bulloni in alluminio. Se quest'ultima scelta introduce prepotentemente l'estetica dell'industria e della modernità nei linguaggi dell'arte, consente allo stesso tempo di scardinare la struttura rigida e chiusa del libro, così com'era concepito nell'età della stampa industriale. La legatura a bulloni può essere aperta e la sequenza delle pagine combinata e ricombinata a gusto dell'autore, dell'editore, perfino del lettore e nessuna copia può dirsi perfettamente identica all'altra: *Depero Futurista* è così dinamico, trasformabile, sfogliabile in senso non lineare. La *mise en page* e la *mise en ligne* tradizionali sono completamente scardinate; caratteri di impostazione, modulo e colori differenti, generalmente privi di grazie, si dispongono in direzioni varie, superando anche l'ultramillenarico andamento orizzontale da sinistra a destra. Il



Tav. III.6.C.  
Fortunato Depero,  
*Depero Futurista*.  
BncF RARI F.A.  
DEFF.A.1.  
Dedica di Depero a  
Franco [Crivelli?].

testo - poiché comunque così lo si può definire -, adattabile, scorciabile, potenzialmente perfino incrementabile, è costituito da un assemblaggio multiforme di manifesti, bozzetti, fotografie, articoli, componimenti e disegni tipografici, risalenti al periodo 1913-1927. Il tono è sempre vibrante, energico: l'insieme trasmette una sensazione di movimento continuo, di simultaneità visiva, perfettamente rappresentativa delle istanze futuriste. La scelta dei materiali, la varietà dei caratteri, la struttura frammentaria e ricomponibile, fanno del volume un oggetto da esplorare più che da leggere, un'esperienza visiva e tattile, oltre che intellettuale: il libro non racconta, ma esibisce; non spiega, ma agisce; non descrive l'arte, ma la fa accadere, pagina dopo pagina. Nel *Depero Futurista* sono chiaramente restituiti i due poli

INIZIO L'AVVIAMENTO DELLA MIA

**DINAMO**

CON LA EDIZIONE DI

**DEPERO**

FUTURISTA

Questo libro è:

**MECCANICO**

imbullonato come un motore

**PERICOLOSO**

può costituire un'arma-proiettile

**INCLASSIFICABILE**  
non si può collocare in libreria,  
fra gli altri volumi.

E' quindi anche nella sua forma  
esteriore **ORIGINALE - INVADENTE - ASSILLANTE** come  
**DEPERO e LA SUA ARTE.**

Il volume „DEPERO-FUTURISTA“ non sta bene in  
libreria e neppure sugli altri mobili che potrebbe scalfire.  
Perché sia veramente a suo posto, deve essere adagiato  
sopra un coloratissimo e soffice-resistente CUSCINO  
„DEPERO“ \*)

**AZARI**

\*) Chi non possiede cuscini Depero si rivolga alla DINA-  
MO, Milano, via S. Orsola, 6 (Paris, Berlin, New-York)

**MODERNITA'**  
**ORIGINALITA'**  
**LANCIAMENTO**  
**DINAMO**  
**AZARI MILANO**  
S. ORSOLA, 6 - Telef. 82520  
**FUTURISMO**  
**VELOCITA'**  
**SINTESI**  
**PARIS-BERLIN-NEW-YORK**

OFFICINA D'ARTE ■ CASA EDITRICE ■ MOSTRA DI QUADRI,  
SCULTURE E PLASTICA VARIA ■ FABBRICA E MAGAZ-  
ZENO DI ORIGINAL-MODERNITA' ■ AFFICHES ■ ARTE IN-  
DUSTRIALE ■ ARTE APPLICATA ■ ARREDAMENTO MO-  
DERNO ■ COMPRA-VENDITA DI IDEE ■ RASSEGNA DEL  
FUTURISMO E DI TUTTE LE AVANGUARDIE ARTISTICHE  
E SCIENTIFICHE **ESCLUSIVITA' DEPERO**

Tav. III.6.D.  
Fortunato Depero,  
*Depero Futurista*,  
BncF RARI F.A.  
DEPF.A.1.  
*Questo libro è*  
**MECCANICO**  
*imbullonato come un*  
*motore...*

che caratterizzano la produzione dell'artista: da una parte l'estetica della macchina, della velocità, dell'industria; dall'altra l'amore per il folklore, per la tradizione popolare trentina, per il colore e la decorazione. Questa tensione fra modernità e radici culturali locali si traduce in uno stile unico, riconoscibile, che ha reso Depero una figura atipica nel contesto dell'avanguardia italiana, capace di fondere il rigore formale con l'immaginazione giocosa.

Vagheggiato in una tiratura di 2000 copie, che Azari ritenne eccessiva in rapporto all'impegno economico richiesto (vd. la lettera a Depero edita da Caruso 1987, 7), e in tre esemplari speciali con piatti metallici anziché in cartone, il *Libro bullonato* fu pubblicato alla vigilia di un epocale viaggio di Depero negli Stati Uniti



Tav. III.6.E.  
 Fortunato Depero,  
*Depero Futurista*.  
 BncF RARI F.A.  
 DEPF.A.1.  
*Sparo questa  
 creazione futurista in  
 segno di festa...*

e rappresenta anche una dichiarazione d'intenti sul ruolo dell'artista nella società. Oltreoceano, per un paio d'anni, Depero lavorò come illustratore, designer, scenografo e pubblicitario, cercando di esportare il Futurismo in un contesto dominato dalla nascente cultura di massa. Il successo commerciale fu limitato, ma l'avventura americana rappresentò un audace tentativo di coniugare arte e mercato, intuizione fondamentale per le generazioni successive: l'arte non è espressione individuale o isolata, ma forza attiva nella costruzione del mondo contemporaneo. Ogni ambito della vita - dalla pubblicità all'arredamento, dalla moda alla tipografia - può diventare terreno di sperimentazione estetica. In questo senso, il libro, da consultarsi appoggiato su un 'cuscino Depero', rappresenta la piattaforma ideale per un artista



Tav. III.6.F.  
Fortunato Depero,  
*Depero Futurista*.  
BncF RARI F.A.  
DEPF.A.1.  
*DEPERO DEPERO*  
*DEPERO*

che rifiuta la distinzione tra 'belle arti' e 'arti applicate', anticipando di fatto molte delle tematiche che saranno centrali nel design del secondo Novecento.

La Biblioteca nazionale centrale di Firenze possiede due copie di questo straordinario oggetto: la prima, già 53-540, collocata ora a RARI 62.o.102, pervenuta per deposito legale, è priva di uno dei due bulloni; la seconda, appartenuta a Lorian Bertini, ha il frontespizio di colori diversi ed è arricchita da una dedica autografa, finora a quanto risulta mai segnalata: *Fortunato Depero 1927. Franco, t'abbraccio giocondissimamente tenace, fraterna e gogliardica sarà sempre la mia amicizia, tuo Depero, 29 sett. 1927*. Le carte dell'artista raccolte e splendidamente rese accessibili in linea presso il Mart di Rovereto consentono di formulare almeno un'ipotesi di

identificazione. Alla segnatura Dep.3.1.16.33, vi è conservata una lettera del 23 ottobre 1927, su carta intestata di uno studio legale di Trento, dattiloscritta da Franco Crivelli, socio del medesimo. Ha fatto bene, Depero, a inviargli una cartolina in cui gli annunciava l'invio di un *Bullonato* con dedica, scrive Crivelli. In tal modo ha «evitato il pericolo di comprare» il libro «alla bottega» e ha ottenuto «il 25% di sconto, colla dedica autografa dell'illustre autore, che» dopo la morte di entrambi «farà crescere il volume di almeno il 1000%». L'avvocato prosegue con un tono affettuoso, evocando fraterne e giocose circostanze romane, citando un compagno d'armi della Prima Guerra Mondiale, e Rosetta Amadori, sposa dell'artista: «Ti ricordi, oltre agli spaghetti di Bettinazzi, povero figliolo, quelle certe cene nei Tuoi palazzi di fantasia, colla brava signora che ci preparava polente, crauti e luganeghe nella capitale? e non si sapeva dove mettersi a sedere perché anche il letto era occupato da monumenti, e dal soffitto pendeva se non mi sbaglio una certa fontana di vetri e latte bene lucenti, che io sperava di vedere in atto sulla piazza della stazione, e che ancora mi attendo?». La copia autografata del *Libro Bullonato* si sarebbe aggiunta a piccola collezione di opere di Depero già raccolta da Crivelli: «così ho dovuto limitarmi ad arricchire, col tuo consenso perché li disprezzavi, la mia casa prima di tutto di certi tuoi disegni, che ti ho rubato a Roma, poi d'un bel cuscino, ed ora vedremo il volume». Dato il tono scherzoso e cameratesco della lettera, è difficile immaginare un candidato migliore per essere riconosciuto nel Franco cui, poche settimane prima, Depero indirizzava nella dedica il suo abbraccio giocondissimamente tenace. La storia successiva del volume è purtroppo sconosciuta. All'interno vi si conservano due *Pressestimmen* dell'edizione dei romanzi di August Strindberg pubblicata a Monaco di Baviera da Kurt Wolff nel 1923. L'avvocato Crivelli leggeva in tedesco? il segno di un passaggio successivo? due foglietti finiti per caso non si sa quando dentro l'opera di Depero acquistata da Lorian Bertini? seppur per frammenti, la copia da lui posseduta rivela, grazie a queste note d'esemplare, la sua unicità.

**Bibliografia** Jentsch 1993, 138 nr. 211; *Per sommi libri* 2001, 34; *Figurare la parola* 2003, 98; *Toscana '900* 2015, 105. <opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/MIL0224782>.

D.S.



Tav. III.7.A. - Frans Masereel, *Das Werk*.  
BncF RARI F.A. MASF.A.8.  
Tav. 13.

### III.7 «Aus Licht und Dunkel ist die Welt gemacht». Le *graphic novel* di Frans Masereel

Frans Masereel (Blankenberge, 1889 – Avignone, 1972)

Hans Reisiger (Breslava, 1884 – Garmisch-Partenkirchen, 1968)

*Das Werk*. 60 Holzschnitte von Frans Masereel; Einleitung von Hans Reisiger

Monaco di Baviera, Kurt Wolff, 1928; stampato a Lipsia da J.B. Hirshfeld (Arno Pries); disegno della copertina di Emil Preetorius

26 pp., 61 cc. (di cui 60 di tavv.); ill.; mm 155 × 120

cart.; piatti in cartone rivestiti di carta vergata

stampa; xilografia

BncF RARI F.A. MASF.A.8

Publicato nel 1928 dal grande editore Kurt Wolff a Monaco di Baviera, nel fermento artistico e culturale della Repubblica di Weimar, *Das Werk* è una delle opere più note di Frans Masereel, incisore e illustratore belga, artista impegnato, umanista, antimilitarista, considerato il padre fondatore della *graphic novel* senza parole. Attraverso una serie di 60 xilografie a tutta pagina, egli costruisce un intenso racconto visivo, epico, faustiano e modernista, incentrato sulla figura di un creatura artistica che nella società industriale trova l'incomprensione, l'esclusione, il martirio.

Il protagonista, un gigantesco *golem* fuggito all'artista che lo ha scolpito, è al contempo creazione, proiezione, *alter ego* di questi e del Masereel stesso. In fuga e alla ricerca di un senso, il gigante attraversa foreste e terre solitarie per approdare a una grande città, in cui i suoi maldestri tentativi di socialità sono rigettati. Ne



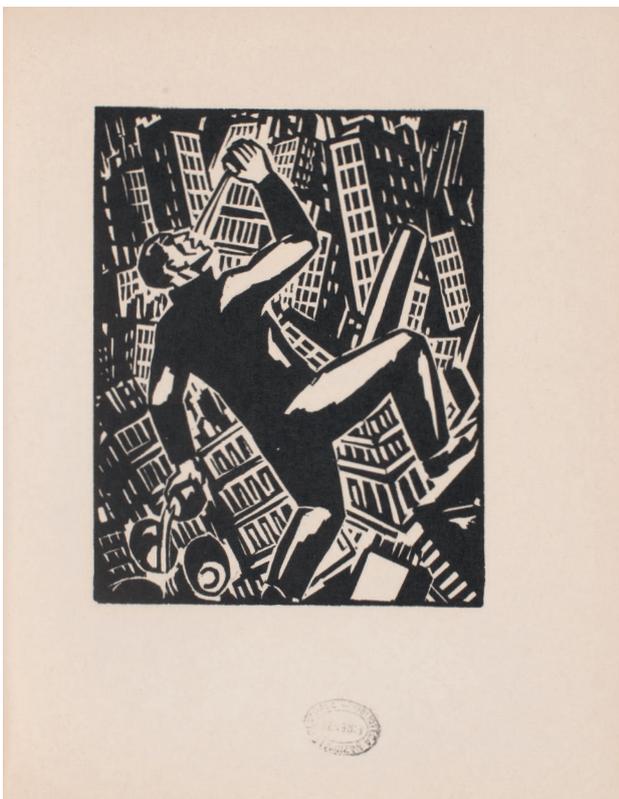
Tav. III.7.B. - Frans Masereel, *Das Werk*.  
BncF RARI F.A. MASF.A.8.  
Tav. 18.



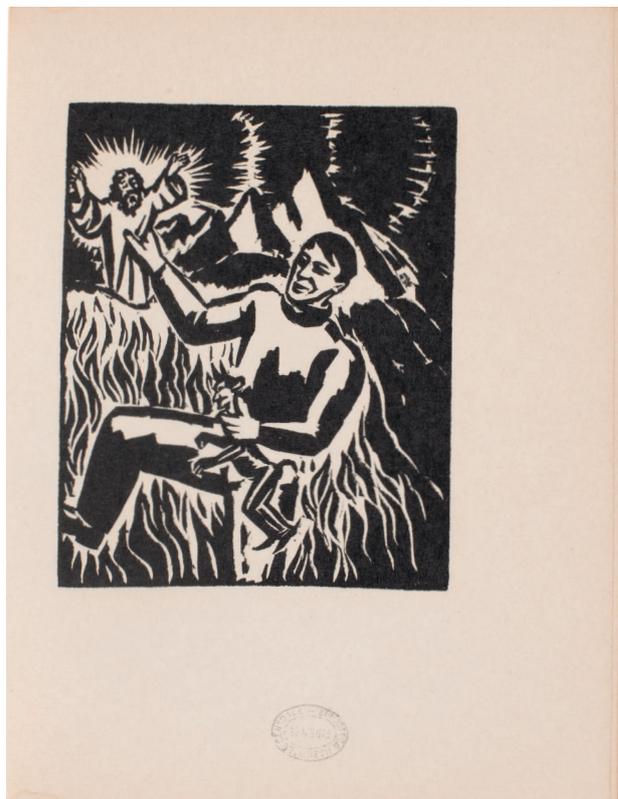
Tav. III.7.C. - Frans Masereel, *Das Werk*.  
BncF RARI F.A. MASF.A.8.  
Tav. 30.

seguono l'emarginazione, l'autodistruzione cercata nel fumo (di una ciminiera) e nell'alcool, poi la distruzione della città, ridotta in fiamme e con i grattacieli atterrati, fino al riscatto finale con il gigante che salva la popolazione. A un apparente lieto fine, con l'amore di una donna, segue però la morte di questa e la ribellione del gigante che se la prende (anche fisicamente) nientemeno che con Dio e con il diavolo, fino alla sua ultima fuga tra le stelle.

In *Das Werk*, la *graphic novel* senza parole è introdotta da un saggio di Hans Reisiger. Si tratta di una scelta comune agli altri romanzi senza parole di Masereel pubblicati da Wolff, per i quali l'editore si avvale di scrittori di altissimo livello: Thomas Mann per *Mein Stundenbuch*, Max Brod per *Geschichte Ohne Worte*, Hermann Hesse per *Die Idee*.



Tav. III.7.D. - Frans Masereel, *Das Werk*.  
BncF RARI F.A. MASFA.8.  
Tav. 31.



Tav. III.7.E. - Frans Masereel, *Das Werk*.  
BncF RARI F.A. MASFA.8.  
Tav. 53.

Le 60 tavole xilografiche di *Das Werk*, di gusto espressionista, si susseguono con stringente consequenzialità e ritmo cinematografico, mettendo in scena ambienti urbani moderni, officine, cantieri, folle, rivolte, paesaggi notturni e interni solitari. Estetica, ritmo e ambientazioni non possono non far pensare ai capolavori coevi del cinema espressionista tedesco, quali *Il gabinetto del dottor Caligari* e *Metropolis*. Come osserva Reisiger nella sua introduzione, quello di *Das Werk* è «un mondo fatto di luce e oscurità» in cui l'imperio del bianco taglia la profondità del nero con l'impeto della notte della creazione (5-6) e la solitudine del *golem* è quella di tutti noi (21-22). Noto per aver illustrato con le sue xilografie le edizioni di alcuni fra i maggiori scrittori del suo tempo, questa *graphic novel* di Masereel non è un'opera isolata. Tra il 1918 e il 1928, egli realizza una serie di libri che definiscono un genere nuovo - il romanzo grafico senza parole - e che, nei contenuti, testimoniano la sua visione umanista, pacifista e socialista, tra cui *25 Images de la passion d'un homme* (1918), *Mon Livre d'heures*

(*Mein Stundenbuch*, 1919), *La Ville* (1925) e *L'Idée* (*Die Idee*, 1920).

L'esemplare porta a matita, nell'angolo superiore interno del foglio di guardia anteriore, la nota di possesso *Dr. Goldstein*, al momento non identificato con certezza, seguito da un numero di catalogo 485. Sul contropiatto, sempre a matita, il numero 1818 (1+1), il numero 50 e la nota *zu Die Sonne*, che rimanda a un'altra *graphic novel* di Masereel, acquisita anch'essa da Bertini. L'esemplare 79 di 800 di *Die Sonne* (F.A. MASF.A.5), ha note manoscritte analoghe che fanno supporre una storia condivisa: dal rimando inverso *dazu Das Werk* agli affini numeri di catalogo 1818 (1+1), 50, 475. Prima o dopo queste due opere, entrò nella raccolta Bertini anche *Die Idee* (esemplare 212/800; F.A. MASF.A.7), un terzo romanzo grafico di Masereel, pubblicato anch'esso da Wolff.

Per quanto Bertini non avesse trovato le opere di Masereel citate in *Artist and Book* 1961, il suo *vademecum* nel primo formarsi della raccolta, non v'è dubbio che egli dovesse aver sviluppato un certo interesse per questo artista arrivando a possedere tredici libri da lui illustrati: *Les Morts parlent* (F.A. MASF.A.10), raccolta del 1918 di 7 tavole sciolte contro la guerra; *Die Mutter* di Leonhard Frank (esemplare 2/1100; F.A. MASF.A.6); quattro tomi di romanzi di Charles-Louis Philippe pubblicati dallo stesso Wolff, *Búbú vom Montparnasse* (F.A. MASF.A.2), *Der alte Perdrix* (F.A. MASF.A.1), *Das Bein der Tiennette* (F.A. MASF.A.4) e *Die gute Madeleine* (F.A. MASF.A.3); *Fairfax* di Carl Sternheim (esemplare 23/200; F.A. MASF.B.1); *Medardus* di René Argos (esemplare 17/300; F.A. MASF.A.9).



5471738



GALA



Tav. III.8.A - Salvador Dalí, *La femme visible*.  
BncF RARI F.A. DAL.S.A.1.  
Ritratto di Gala.

### III.8 Attraverso lo specchio. Gala, la «femme visible» di Salvador Dalí

Salvador Dalí (Figueres, 1904 – 1989)

*La femme visible*

Paris, Éditions Surréalistes, 1930

80 pp.; ill.; mm 282 × 223

carta Hollande Van Gelder; coperta rivestita in alluminio, coperto di velina rossa

stampa; calcografia; fotografia

Esemplare 13/200 (numerati fino a 175; gli ultimi 29 fuori commercio)

BncF RARI F.A. DAL.S.A.1

Negli anni Venti del secolo scorso, il prolifico ed effervescente decennio che vede l'origine del movimento surrealista, si colloca anche la nascita delle Éditions Surréalistes, la casa editrice con cui Dalí pubblicherà *La femme visible*, il suo primo lavoro letterario. Le Éditions sono menzionate per la prima volta nel catalogo della mostra *Tableaux de Man Ray et Objets des Île*, in calce alla quarta di copertina. Con l'inaugurazione di quella mostra, il 26 marzo 1926, era anche aperta al pubblico la Galerie Surréaliste, in rue Jacques Callot, la medesima sede che sarà poi della casa editrice (Sebbag 1993). Le Éditions nascono quindi come una vera e propria emanazione di quel progetto artistico e, certamente per quanto riguarda le pubblicazioni precedenti la Seconda Guerra Mondiale, ne riproducono il medesimo spirito e le medesime idee. Il periodo tra il 1930 e il maggio 1940 vede prender vita l'essenziale della produzione della casa editrice ed è esattamente agli albori di questa fase intensa che si colloca la pubblicazione de *La femme visible*.

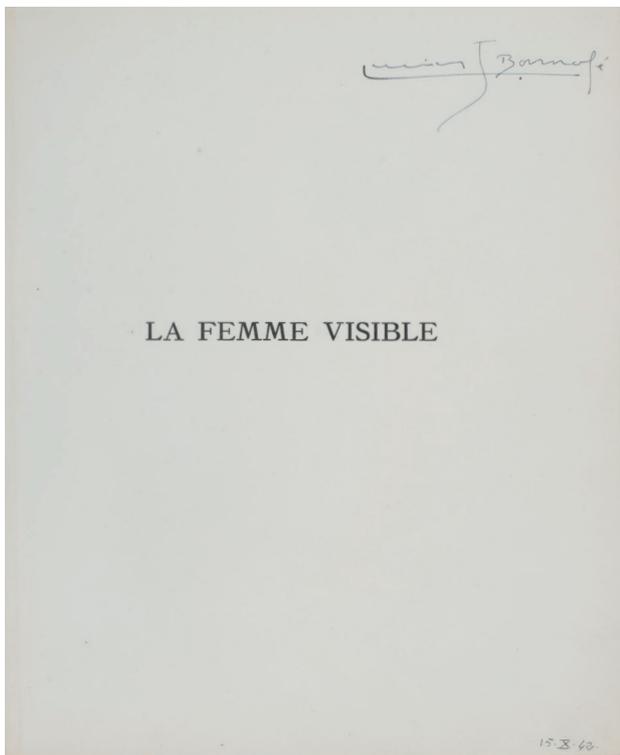


Tav. III.8.B - Salvador Dalí, *La femme visible*.  
BncF RARI F.A. DAL.S.A.1.  
Controfrontespizio.

Salvador Dalí aderì, come noto, al movimento surrealista nel 1929, nello stesso anno in cui conobbe Gala (Elena Ivanovna Diakonova), la donna che sarebbe diventata sua moglie e che sarebbe stata per molto tempo fondamentale fonte di ispirazione. Un suo importante ritratto - una fotografia di Man Ray, già utilizzata nel 1925 da Max Ernst - figura nella prima pagina de *La femme visible*, con l'intenzione, simbolica, di riprodurre il riflesso nello 'specchio' d'alluminio della seconda di copertina. Il libro, come racconta l'autore stesso ne *La Vie secrète de Salvador Dalí*, nacque proprio dalla proposta della donna di rielaborare alcuni suoi scritti e inserirli in una raccolta teorica e poetica, tra cui spicca il primo dei testi contenuti ne *La femme, L'âne pourri*: si tratta dell'enunciazione del metodo paranoico-critico che avrebbe destato l'interesse anche dello psicoanalista Jacques Lacan, a quei tempi ancora non conosciuto (Sebbag 1993). Sul piano concettuale, il metodo si lega strettamente alla

teoria della doppia immagine, sostenuta e praticata convintamente dall'autore nei suoi scritti, incarnata simbolicamente dalla stessa Gala e più volte rappresentata nelle sue opere, *L'homme invisible* - da cui è ispirato anche il titolo del volume - e, naturalmente, la stessa incisione originale a tema erotico contenuta nel libro e dedicata ancora a Gala (p. 6).

Il volume presenta quattro testi. Il primo, *L'âne pourri*, era già stato pubblicato sulla rivista *Surréalisme ASDLR (au service de la révolution)*. Gli altri due, in prosa, sono *La chèvre sanitaire* e *L'amour*; il quarto è invece un poema, *Le grand masturbateur*. All'interno, sono presenti otto illustrazioni, di cui quattro fotografie, il cui elenco completo è riportato alla fine, nella *Table des illustrations*: oltre al ritratto della moglie, Dalí include l'immagine di tre edifici a rappresentare uno stile architettonico in sintonia con la sua visione artistica e concettuale. L'incisione già



Tav. III.8.C. - Salvador Dalí, *La femme visible*  
BncF RARI F.A. DAL.S.A.1.  
Nota di possesso e data.

richiamata è una delle quattro stampe artistiche incluse nel volume.

L'esemplare descritto è uno dei venti stampati su carta olandese Van Gelder (11-30). Per i primi dieci, così come per quattro esemplari fuori commercio destinati all'autore, fu invece utilizzata carta giapponese madreperlacea; gli esemplari 31-40 furono stampati su carta Ingres rosa, mentre i restanti - 41-175, più altri venticinque fuori commercio da donare agli amici - su carta d'Arches.

Le poco meno di sessanta opere pubblicate tra il 1926 e il 1968 dalle Éditions Surréalistes comprendono altrettante edizioni originali, il più delle volte in tirature molto limitate. Le edizioni anteguerra sono diventate introvabili ma, tralasciando gli opuscoli politici, spesso inviati o distribuiti in discreta quantità e piuttosto liberamente, se si prendono in considerazione i venticinque libri o opuscoli pubblicati tra il 1927 e il 1936 dalle Éditions Surréalistes, si deve necessariamente tenere conto di un'informazione importante: nel 1938, secondo il catalogo delle edizioni Corti, eredi delle Surréalistes, ventitré di quelle pubblicazioni erano ancora disponibili nelle librerie; facevano quindi eccezione due, entrambe di Salvador Dalí, *L'Amour et la Memoire*, la prima, *La femme visible*, la seconda (Sebbag 1993, 161).

La storia della copia posseduta da Lorian Bertini non può essere scritta compiutamente, almeno per il momento. Si possono tuttavia segnalare almeno due fatti, che lasciano intravedere vari passaggi di mano. Il primo dato è interno al libro: nell'angolo superiore esterno della pagina col titolo che segue il ritratto di Gala si legge una nota di possesso, accompagnata dalla data 15.X.1942, nell'angolo inferiore esterno. Pur non essendo immediata da decifrare, sembra di potervi leggere il nome di *Lucien J. Bernasé*. Le relative attestazioni non sono moltissime e non con-

sentono un'identificazione del tutto sicura, ma il nome di un Lucien Bernasé affiora nella corrispondenza della musicista Elsa Barraine, conservata alla Bibliothèque nationale de France (<catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39645159m>): nel 1941 alcune sue lettere, dirette a esponenti dell'arte e della Resistenza francese, furono inoltrate per mezzo di Lucien Bernasé, di Limoges, che potrebbe essere stato anche il possessore della copia di Dalì. Se davvero, come si è detto, nel 1938 le 175 copie in commercio de *La femme visible* erano esaurite, dovette entrarne in possesso di seconda mano. Una fonte esterna lascia poi stabilire almeno un *terminus ante quem* per l'acquisizione da parte di Lorianò Bertini. Durante l'asta Drouot del dicembre 1993 nella quale fu battuta a Parigi la collezione surrealista di Jacques Matarasso, fu aggiudicato alla cifra di 28.000 franchi uno dei dieci esemplari Ingres rosa; Bertini non tentò neppure di acquistarlo, poiché già lo possedeva: nella sua copia del catalogo d'asta aveva annotato accanto al lemma relativo a *La femme visible* la laconica, ma inequivocabile indicazione *c'è*.

#### **Bibliografia**

*Cento libri surrealisti* 1996, 15-16 e 87; *Figurare la parola* 2003, 131.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0483276>.

O.M.-D.S.



M A R I N E T T I

PAROLE IN LIBERTÀ

FUTURISTE

OLFATTIVE

TATTILI

TERMICHE

Tav. III.9.A. - Tullio d'Albisola, *Parole in libertà...*

BncF RARI F.A. DALT.A.1.

*Parole in libertà futuriste olfattive tattili termiche.*

### III.9 La prima ‘lito-latta’. Un esemplare con dedica a sgraffio

Tullio d’Albisola (Albisola Superiore, 1899 – Albissola Marina, 1971)

Filippo Tommaso Marinetti (Alessandria d’Egitto, 1876 – Bellagio, 1944)

*Parole in libertà futuriste tattili-termiche olfattive*

Savona-Roma, Lito-latta - Edizioni Futuriste di Poesia, 1932

15 cc. e ulteriori 5 cc. allegate; ill.; mm 233 × 240

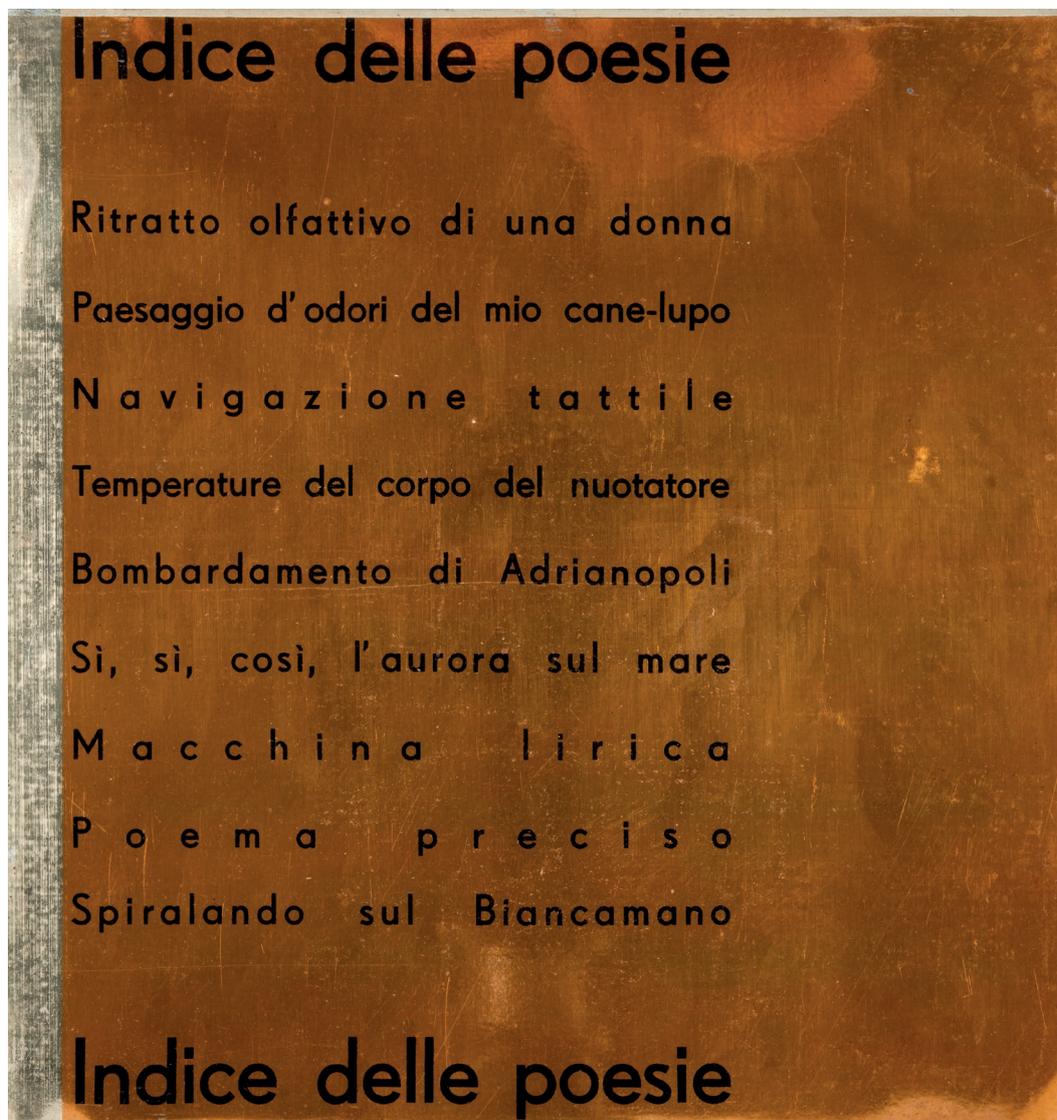
lamine di ferro-stagno litostampate; fili di rame

Uno dei 101 esemplari realizzati, firmato dagli editori

BncF RARI F.A. DALT.A.1

Libro tra i più iconici e rivoluzionari del Novecento, per supporto, concezione, *mise en page* e impatto successivo, le *Parole in libertà futuriste olfattive tattili-termiche* rappresentano uno dei capolavori editoriali più celebri e celebrati del Futurismo. Pubblicato in 101 esemplari nel 1932, nella data non casuale del 4 novembre, anniversario della vittoria nella Prima Guerra Mondiale, fu concepito da Tullio d’Albisola e Filippo Tommaso Marinetti, che in copertina figura col solo cognome e come esponente dell’Accademia d’Italia, di cui fece parte fin dalla fondazione, nel 1929. L’associazione nella responsabilità editoriale tra le Edizioni Futuriste di Poesia, con sede in Roma, piazza Adriana, 30, e la Lito-latta di Savona porta, forse per la prima volta nella storia, il farsi del libro in una fabbrica di metalli, nel quartiere savonese di Zinola: qui aveva sede lo stabilimento di Vincenzo Nosenzo, che era riuscito a mettere a punto un sistema di produzione di scatole metalliche in ferro-stagno su cui era possibile stampare in litografia. Le potenzialità offerte

Tav. III.9.B.  
Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
BncF RARI F.A.  
DALT.A.1.  
*Indice delle poesie.*



da questa nuova tecnica apparvero subito all'artista ligure Tullio d'Albisola come la via naturale per proseguire l'introduzione della contemporaneità nel millenario dispositivo del libro in forma di codice, già additata da Fortunato Depero e dal suo *Libro bullonato* (scheda III.6): il tradizionale supporto cartaceo, la carta, irrimediabilmente 'passatista', poteva essere sostituita con il metallo, materializzando in modo originale l'estetica meccanica e industriale del movimento. I fogli, di

Tav. III.9.C.  
 Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
 BncF RARI F.A.  
 DALT.A.1.  
*Ritratto olfattivo  
 di una donna (lirica  
 olfattiva parole in  
 libertà).*

**ritratto olfattivo di una donna**

(lirica olfattiva parole in libertà)

La porta della città di ferro elettricità carbone fuoco fumo velocità come una bocca beve l'infinito verde della primavera mattina Sono la lingua amara della città in cerca di fresco errando nell'aria dolce A occhi chiusi nari aperte dipanare col corpo marciante la grande matassa elasticissima vibrantissima dei profumi odori È lei Questo soave agilissimo volume ovoidale di profumi freschi rosei lattei con sopra 3 6 nove spirali di odori di vaniglia

**NON VEDERLA FIUTARLA**

<p>A sinistra</p> <p>rose          rose          rose          rose          rose ecc.          20 curvi          odori di rosa</p>	<p>Sull' odore di terra bagnata          s' avanza l' odore fresco caldo          acuto e vellutato delle sue          mammelle d' italianità ventenne</p> <p>Affrettare il passo          correre inseguire          3 spirali di odore di sigaretta</p> <p style="text-align: center;"><b>stop</b></p> <p>Odore caldagrodolce          dell' alito affannoso</p>	<p>A destra</p> <p>viole          viole          viole          viole          ecc. viole          1000 lingue          d' odori di viole</p>
---	--	---

nella sua invisibile mano sinistra pendola un mazzo di garofani pungiglioni e svolazzi alcoolici romantici carezze passione gelosia ecc.

nella sua invisibile mano destra pendolano 3 banane odore sfatto dalla dolcezza terrore di disfarsi nell' ombra umida della morte ecc.

odore di capelli compressi dal sole odore fratello dell' odore delle pietre roventi

A sinistra e a destra e sulla testa globalmente archi mobili di odore latteo freschissimo di acacia latte materno infanzia uè! uè!  
 ricominciare

proporzioni quasi quadrate, come quelle di questo catalogo, rimboccati a una delle estremità, in modo da poter essere corredati di un filo di rame, sono tenuti insieme da un tubo di metallo, che costituisce il dorso del volume. Almeno in linea teorica, questa singolare legatura che legatura non è, come quella, pur differente, del *Libro bullonato*, permette di combinare e ricombinare quasi a piacere le pagine, che non sono numerate: la sequenza attestata dall' esemplare appartenuto a Lorian Bertini

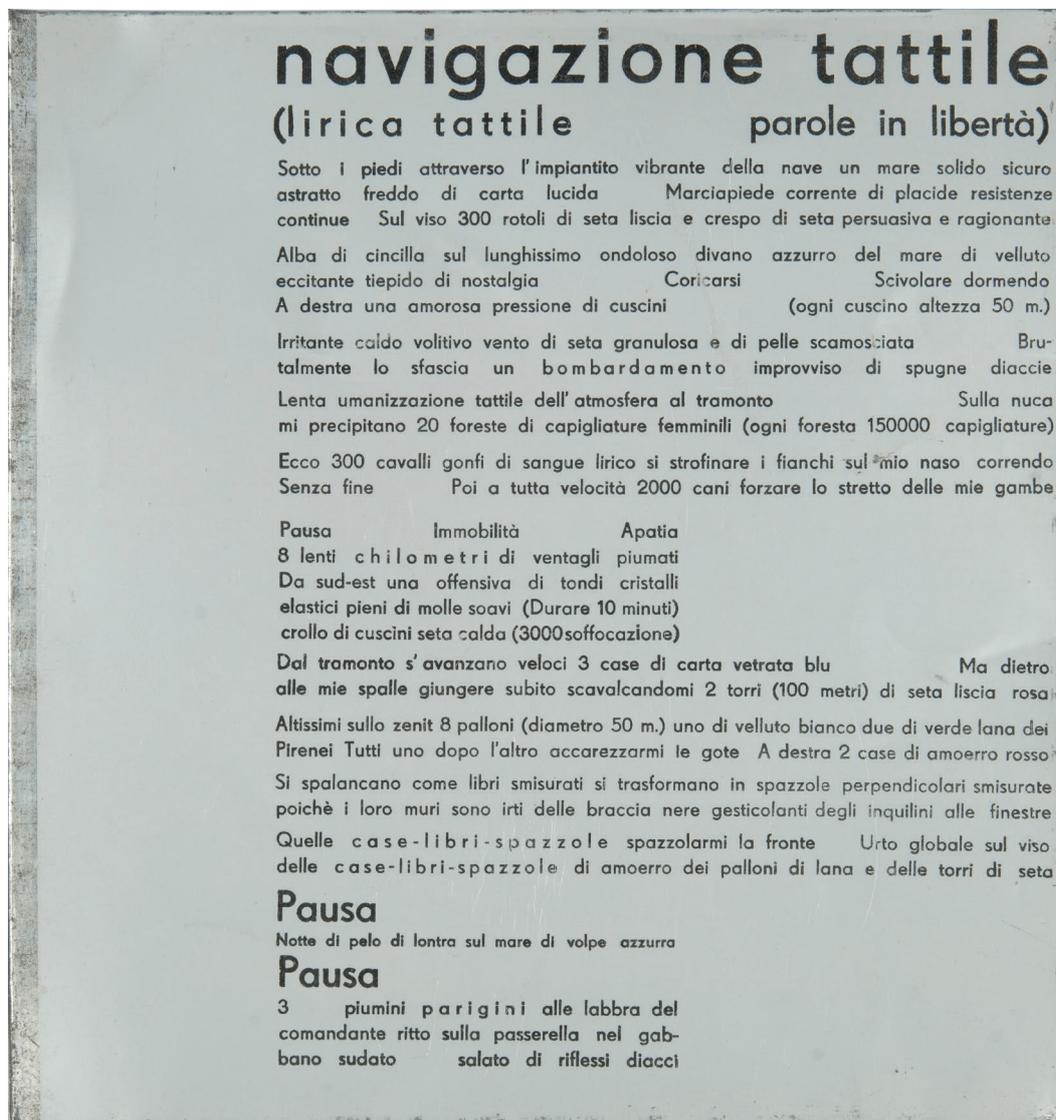
Tav. III.9.D.  
Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
BncF RARI F.A.  
DALT.A.1.  
*A SINISTRA rose A*  
*DESTRA viole.*



- assai peculiare anche per altri motivi - è per esempio diversa da quella delle copie del Mart, Archivio del '900, fondo librario Angiolo Mazzoni, Cassettiera U/11, e di Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Grafica Formiggini, Marinetti, che rispettano l'indice delle poesie di cui il volume è corredato.

La logica chiusa del libro tradizionale è scardinata; il supporto metallico procurato da Nosenza permette tuttavia anche di arricchire di nuove valenze le 'pa-

Tav. III.9.E.  
Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
BncF RARI F.A.  
DALTA.1.  
*Navigazione tattile*  
(*lirica tattile parole*  
*in libertà*).



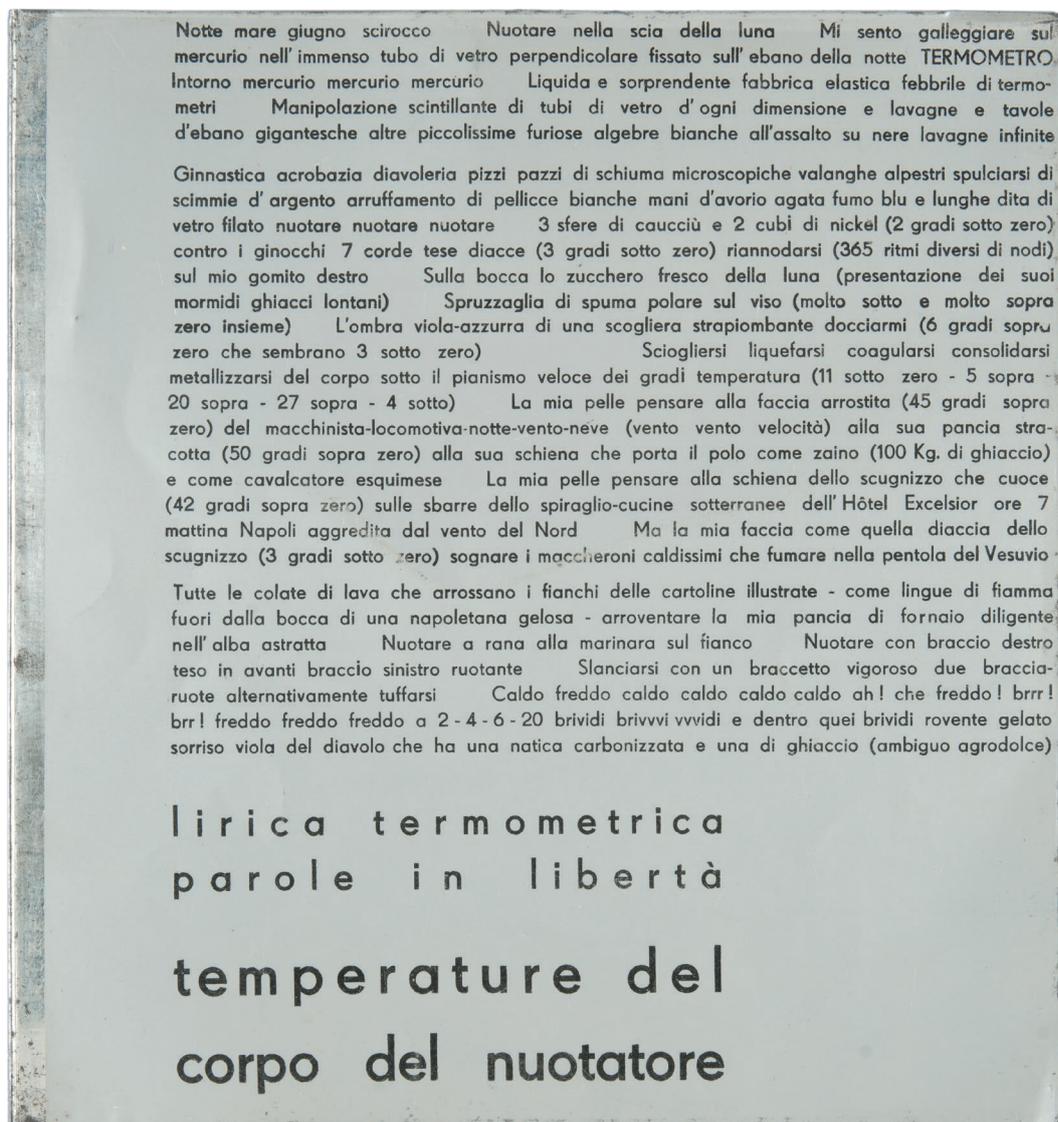
role in libertà' futuriste, sul triplice piano sensoriale richiamato nel titolo: la consistenza solida e pesante del sottile metallo della litolatta trasmette una percezione tattile molto diversa da quella della carta e della pergamena, che peraltro cambia al cambiar dei colori, liscissime le brillanti pagine dorate, per esempio, più ruvide altre; il gelo della latta, contrapposto al calore della passione futurista, garantisce la 'termicità' del volume, mentre l'odore del metallo assicura al lettore l'esperienza olfattiva.

Tav. III.9.F.  
Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
BncF RARI F.A.  
DALTA.1.  
*pausa.*



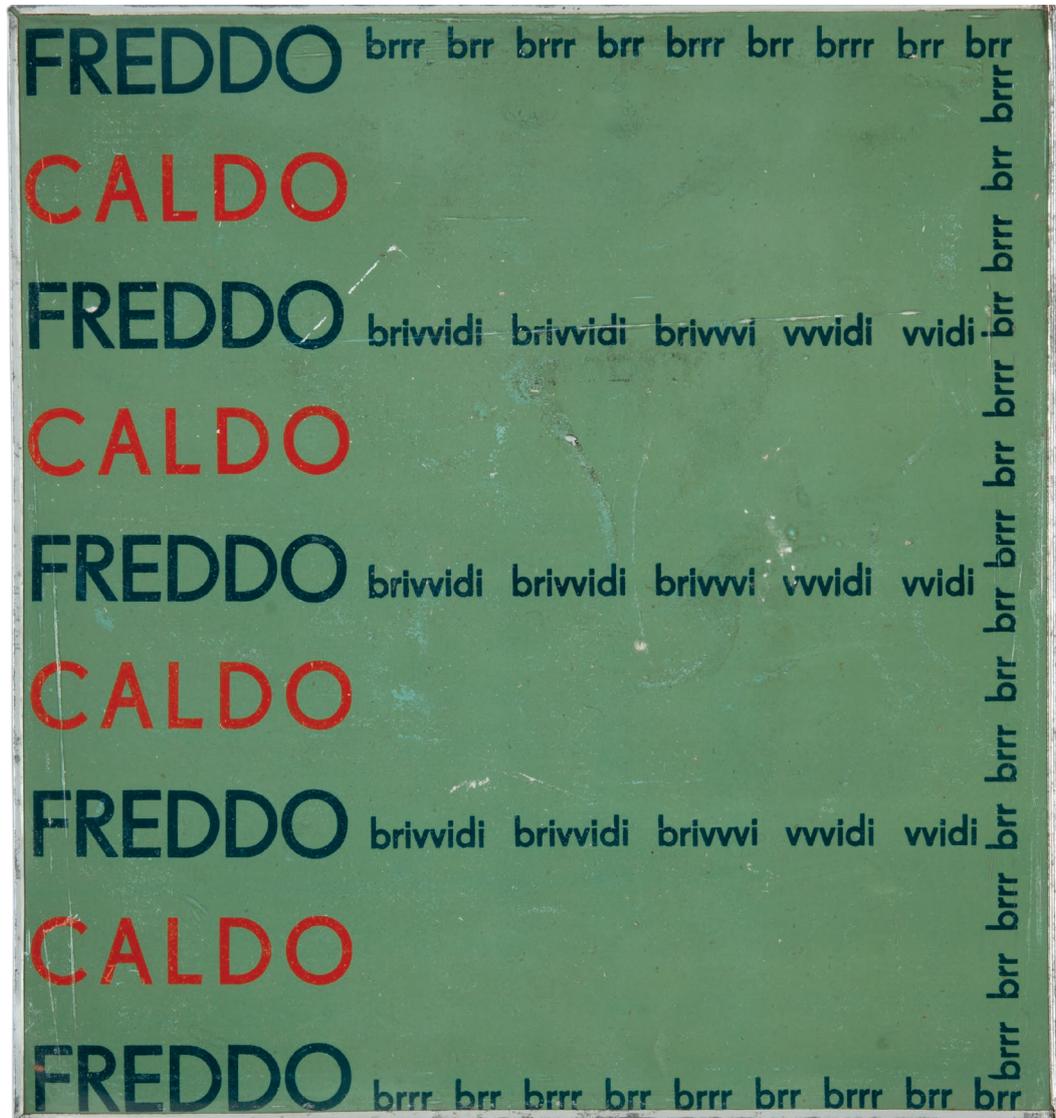
I testi furono forniti *al caro e grande amico Tullio d'Albisola primo ceramista Futurista d'Italia* da Filippo Tommaso Marinetti, che appare nel volume ritratto nell'atto di declamare un'areopoesia. Si tratta di nove testi che per la massima parte erano già stati pubblicati sette anni prima, nel 1925, nell'antologia che lo stesso Marinetti e le Edizioni Futuriste di Poesia avevano dedicato ai *Nuovi poeti futuristi*, con l'eccezione di *Spiralando sul Biancamano*, apparsa sulla «Gazzetta del Popolo»

Tav. III.9.G.  
 Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
 BncF RARI F.A.  
 DALT.A.1.  
*Temperature del corpo  
 del nuotatore. Lirica  
 termometrica parole  
 in libertà.*



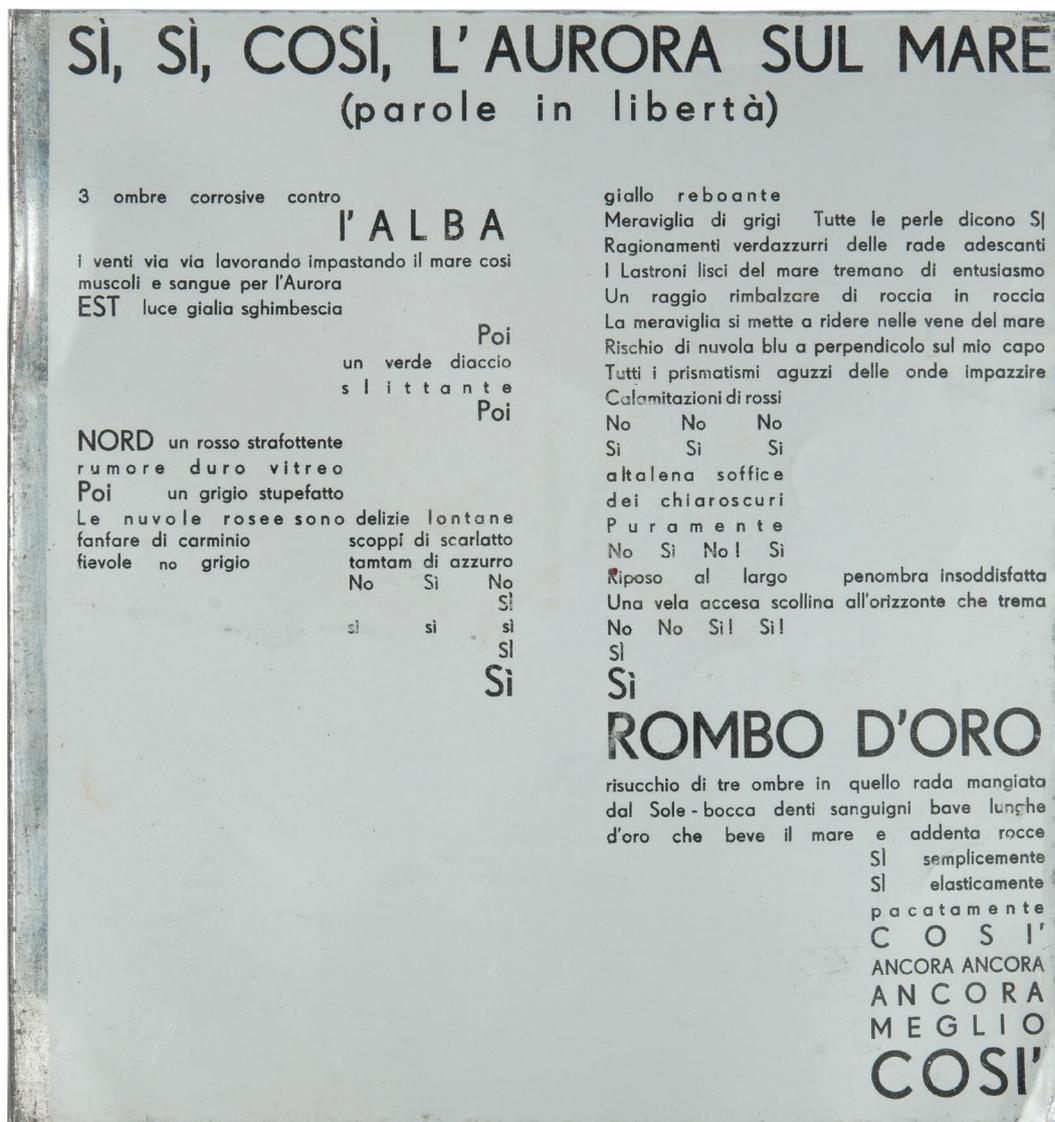
del 24 febbraio 1932 (*Nuovi poeti futuristi* 1925, 279-283, 286-293). Ciascuna delle poesie è impaginata sulla pagina pari, in nero, su fondo grigio, rispettando *grosso modo* la *mise en page* già completamente scardinata e le alternanze modulari del carattere proposte da Marinetti nella prima edizione (il solo impaginato su fondo blu è *Spiralando sul Biancamano*, l'unico componimento delle *Parole tattili* non presente nella menzionata antologia *Nuovi poeti futuristi* 1925). Sulla pagina dispari

Tav. III.9.H.  
Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
BncF RARI F.A.  
DALTA.1.  
*FREDDO CALDO*  
*brrr brivvivi.*



seguito il testo acquisisce una nuova dimensione: di ciascuna delle *parole in libertà* d'Albisola riprende un frammento, una parola, qualche onomatopea, e, ingrandendone e colorandone il carattere, lo colloca su sfondi arancione, giallo, blu, verde etc.: ne fornisce così una rappresentazione che non è quasi più testo, ma non è neppure illustrazione. Così per esempio il negarsi e il concedersi degli amanti di *Sì, sì, così, l'aurora sul mare* sono riassunti da tre *sì* e due *no*, rossi e neri alternati, che si dispon-

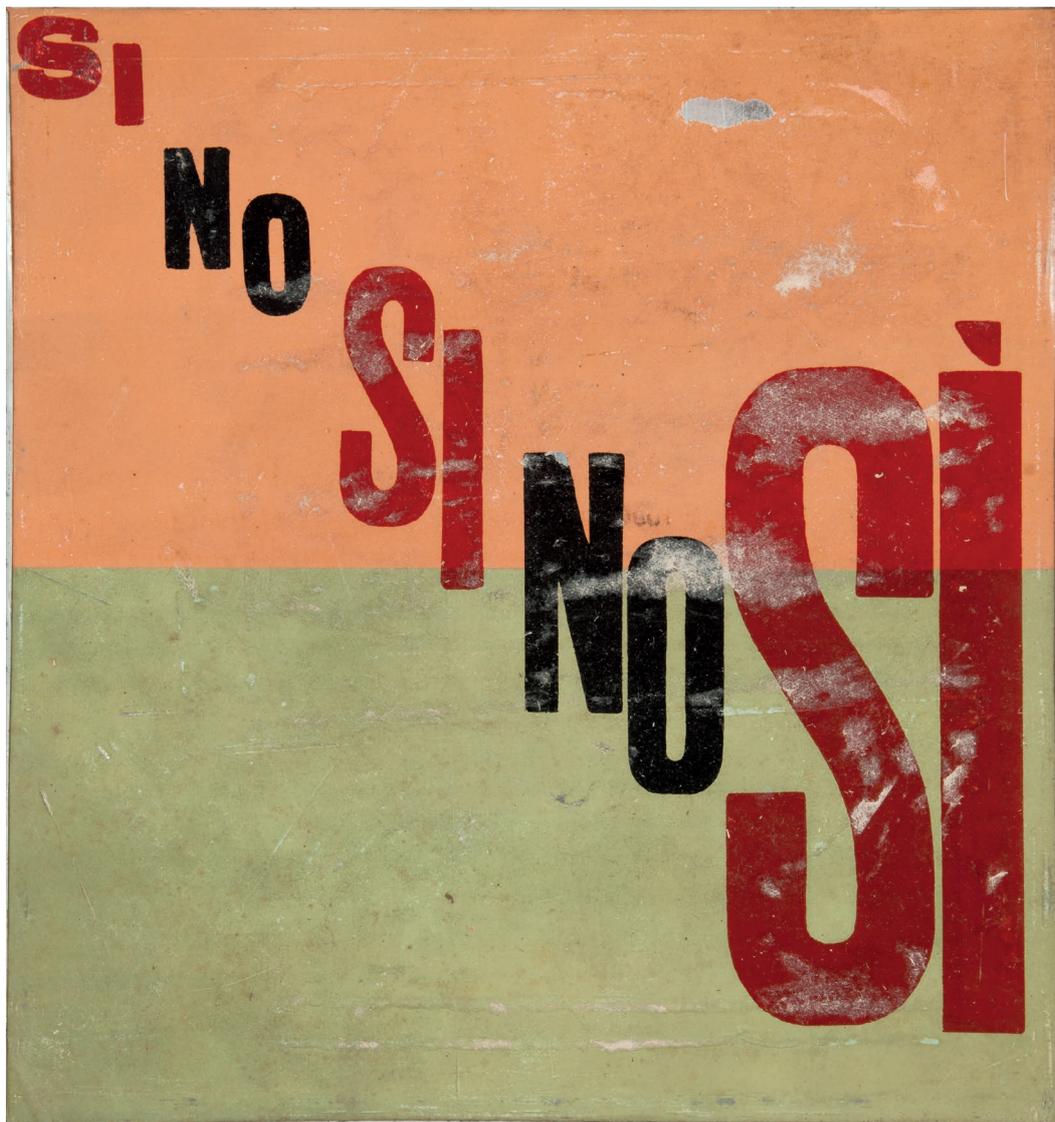
Tav. III.9.I.  
 Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
 BncF RARI F.A.  
 DALTA.1.  
*SÌ, SÌ, COSÌ,*  
*L'AURORA SUL*  
*MARE (parole in*  
*libertà).*



gono in una crescente climax modulare a discendere diagonalmente su fondo arancio e verde; l'esperienza del nuotatore nella scia della luna, in un giugno di scirocco, tema della  *lirica termometrica temperature del corpo del nuotatore* , è sintetizzata invece dalle parole *freddo* e *caldo*, pure in rosso e blu alternati, da cui, quasi in rastrelliera, si dipartono *brivvìdi brivvìdi brivvìdi vvvvìdi vvvvìdi brrr brr...*

L'esemplare delle *Parole* posseduto da Lorian Bertini, che ebbe pure la

Tav. III.9.L.  
Tullio d'Albisola,  
*Parole in libertà...*  
BncF RARI F.A.  
DALT.A.1.  
*SI NO SI NO SÌ.*



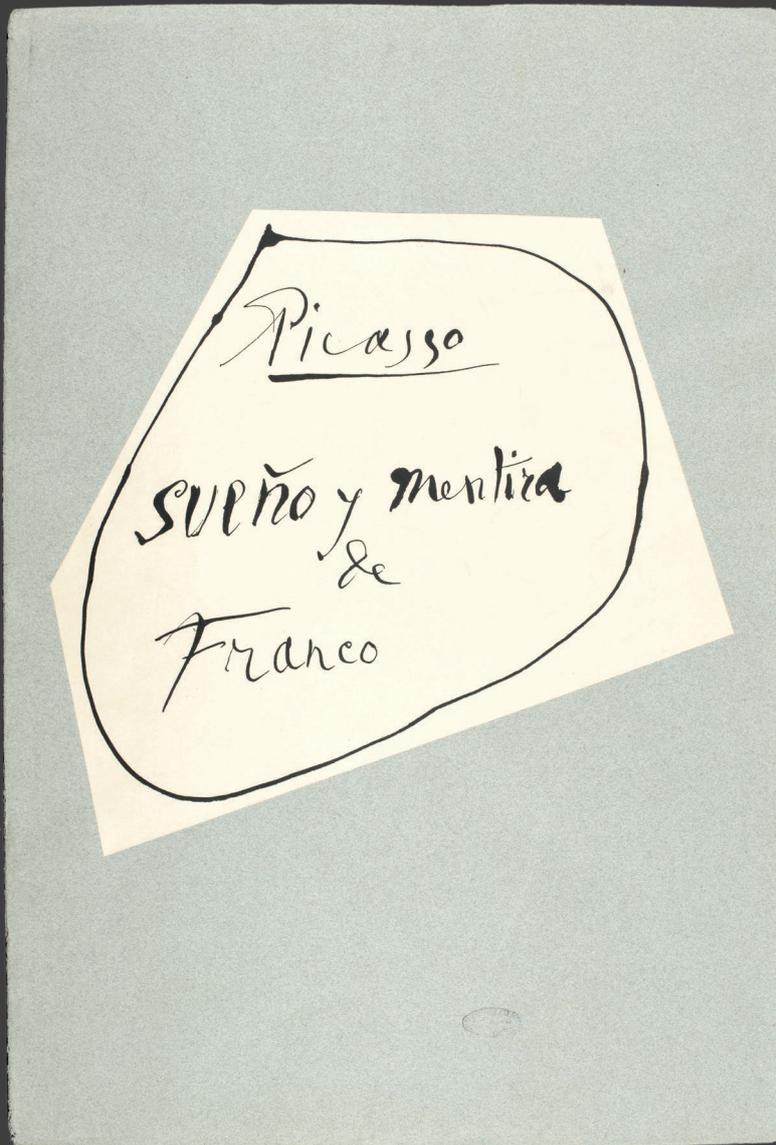
successiva *Anguria Lirica*, in cui d'Albisola collaborò con un giovanissimo Bruno Munari (RARI F.A. MUNB.A.1), presenta almeno due peculiarità decisamente poco conosciute. Al complesso del volume sono innanzitutto allegate altre cinque lamine, rispettivamente contenenti l'*indice delle poesie*, *ritratto olfattivo di una donna* (*lirica olfattiva parole in libertà*), *navigazione tattile* (*lirica tattile parole in libertà*), *temperature del corpo del nuotatore* (*lirica termometrica parole in libertà*), *sì, sì, così l'aurora*

*sul mare (parole in libertà)*: è difficile dire con sicurezza se si tratti di fogli mai riuniti in un esemplare, oppure ricavati da una copia completa, poi disfatta; in ogni caso, si tratta di uno 'scompleto' che arricchisce ulteriormente la collezione. Fin qui mai trascritta, forse anche perché difficilmente visibile, è poi una dedica, apposta sulla pagina col colophon (nella stessa posizione è collocata la dedica a inchiostro rivolta al grande editore Formiggini nella copia di Modena). Chi osservi distrattamente il tomo di Firenze, noterà, magari, soltanto una nota a inchiostro, in cui non è difficile decifrare il nome di *Nosenza Vincenzo*, il già ricordato proprietario della Lito-latta Savona e editore del volume. Alzando lo sguardo, si accorgerà però poi che non tutti i graffi sull'oro della pagina sono frutto del tempo: incisa con una punta metallica, vi si può leggere pur con una certa difficoltà la dedica apposta dal suo sodale e anima dell'impresa, *A G. Gerbino poeta dei passeri futuristi e delle dattilografe veloci Tullio d'Albisola Milano 17-12 (?) - XI°*. Nell'anno della sua realizzazione, D'Albisola e Nosenza dedicarono questa copia a Giovanni Gerbino, poeta futurista che aveva partecipato alla già menzionata antologia marinettiana (*Nuovi poeti futuristi* 1925, 201-214) e che aveva riscosso un certo successo grazie a *La congiura dei passeri*, commedia in cinque atti, pubblicata nel 1927 con copertina di Depero, e a *Barbara la dattilografa. Un assalto e sei appuntamenti*, romanzo uscito nel 1929.

#### Bibliografia

*Per sommi libri* 2001, 33; *Figurare la parola* 2003, 99; *Italia unita* 2011, 237, 281; *Toscana '900* 2016, 106; *Riviste* 2023, 211. <opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0481363>.

D.S.



Tav. III.10.A. - Pablo Picasso, *Sueño y mentira de Franco*.  
BncF RARI F.A. PICP.D.1.  
Coperta anteriore.

### III.10 Il manifesto antifranchista di Picasso

Pablo Picasso (Malaga, 1881 – Mougins, 1973)

*Sueño y mentira de Franco*

[Paris], [stampa Roger Lacourière], [gennaio-maggio 1937]

3 cc. sciolte e un allegato entro una cartella; ill.; mm 385 × 545

carta vergata Montval

stampa, acquaforte e acquatinta

Esemplare 3/890, firmato dall'autore a matita blu

BncF RARI F.A. PICP.D.1

Ideato nel 1937 allo scopo di finanziare la Repubblica spagnola impegnata nella violenta guerra civile contro le milizie fasciste di Franco, sulla scia del *pochoir* di Miró intitolato *Aidez l'Espagne*, *Sueño y mentira de Franco* è un manifesto politico che trasuda genio e rabbiosa indignazione. Picasso pubblicò l'opera a sua cura e la fece stampare a Parigi da Roger Lacourière, che già in precedenza aveva impresso la *Minotaure*, acquaforte del 1935, attualmente conservata presso il MoMA di New York. *Sueño y mentira de Franco* è una sottile, ma articolata cartella curata in ogni dettaglio, dalla copertina disegnata dall'artista stesso, alla poesia in flusso surrealista riprodotta in forma di manoscritto, alle due incisioni in stile fumettistico, stampate in 890 copie firmate da Picasso a matita blu, fulcro dell'opera. Sul verso del poemetto, sono state stampate la sua trascrizione in spagnolo e una traduzione in francese, mentre su una carta sciolta di dimensioni e di grammatura inferiori (mm 245 × 320), la traduzione in inglese, a creare un manifesto multilingue. Le

Tav. III.10.B.  
Pablo Picasso,  
*Sueño y mentira de  
Franco.*  
BncF RARI F.A.  
PICP.D.1.  
Prima tavola.



due tavole illustrate, composte da diciotto vignette, nove per foglio, furono incise in controparte, procedimento che comporta una lettura da destra verso sinistra, e concepite in un primo momento come cartoline da vendersi singolarmente, tant'è che alcune furono tagliate e vendute alla Fiera Mondiale di Parigi del 1937 al costo di due franchi l'una.

Picasso elaborò le prime quattordici acqueforti con grande velocità e determinazione tra l'8 e il 9 gennaio 1937. Nelle due tavole sono evidenti due diversi registri: attraverso le nove illustrazioni della prima ci si trova proiettati in un balletto macabro di satira nera, dove il Caudillo diventa una caricatura grottesca, un mostro con serpenti come gambe e il ventre gravido di rospi, intento a profanare icone culturali e a adorare il dio denaro in forma di moneta, per essere poi trafitto dal toro simbolo della Spagna; le impronte digitali di Picasso diventano nuvole di polvere, quasi dita che spingono il popolo spagnolo a ribellarsi. Poi il tono si incrina: nei pannelli 10, 11 e 12 i corpi delle vittime giacciono in campi desolati, scolpiti in un bianco spettrale, il pallore della morte, che contrasta con gli sfondi oscurati dall'acquatinta.

Tav. III.10.C.  
Pablo Picasso,  
*Sueño y mentira de  
Franco.*  
BncF RARI F.A.  
PICP.D.1.  
Seconda tavola.



La seconda tavola segna un cambiamento radicale. Con le ultime quattro scene, incise nel maggio 1937, dopo il terribile bombardamento di Guernica ad opera della legione Condor dell'aviazione tedesca, le immagini diventano tragiche e devastanti, l'ironia e la parodia lasciano il posto a una crudele rappresentazione del dolore, della disperazione, della tragedia della guerra e della sofferenza dei popoli oppressi, un tema che sarà ancor più esplicito nel monumentale capolavoro *Guernica*. Le figure si contorcono in urla silenziose ed è il segno a diventare grido. Quei corpi dilaniati e quelle figure surreali lasciano risuonare l'eco delle parole di Picasso: «La pittura non è fatta per decorare appartamenti. È un'arma di attacco e di difesa contro il nemico».

#### Bibliografia

*Cento libri surrealisti* 1996, 153-154; *Figurare la parola* 2003, 135.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0482238>.

PAUL ELUARD

MORALITÉ  
DU SOMMEIL

*Dessins de  
René Magritte*

L'AIGUILLE AIMANTÉE

### III.11 Un «matrimonio» surrealista ben riuscito. Eluard, Magritte e L'Aiguille aimantée

Paul Eluard (Saint-Denis, 1895 – Charenton-le-Pont, 1952)

René Magritte (Lessines, 1898 – Bruxelles, 1967)

*Moralité du sommeil*

Anvers, L'Aiguille aimantée, avril 1941

4 cc.; ill.; mm 180 × 140

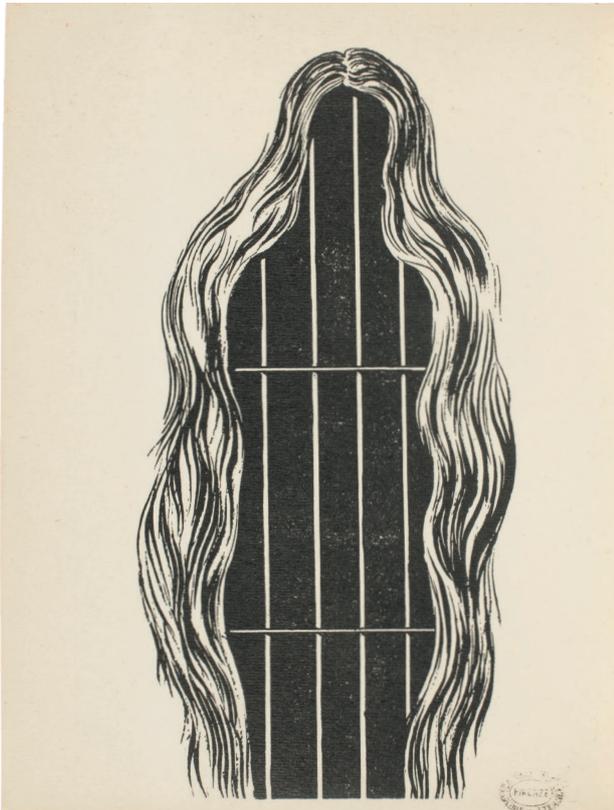
carta Featherweight; coperta in cartoncino

stampa

Esemplare non numerato

BncF RARI F.A. MAGR.A.3

Tra i libri surrealisti posseduti da Lorian Bertini in numero e qualità tali da poter costruire con la sua collezione una mostra monografica che, unica in Italia, con cento opere, ha documentato dettagliatamente il loro distribuirsi nel ventennio 1920-1940 (*Cento libri surrealisti* 1996), la *Moralité du sommeil* di Paul Eluard illustrata da René Magritte non è certo il più celebre, né forse il più iconico. Rappresenta però efficacemente quello che Bertini, tanto in un'intervista a Eva Coen del 1996, quanto dieci anni più tardi, rispondendo alle domande di Pietro Messina, trattando del libro illustrato, ha definito un «matrimonio ben riuscito» tra il poeta e il pittore, combinato dall'editore; tra Eluard e Magritte, in questo caso, due giganti del Surrealismo che, entrambi in Francia, il primo smobilitato dopo la resa di Parigi ai nazisti, il secondo rifugiatovisi per fuggire l'occupazione della propria terra, si incontrano all'insegna de L'Aiguille aimantée, l'ago magnetico, una



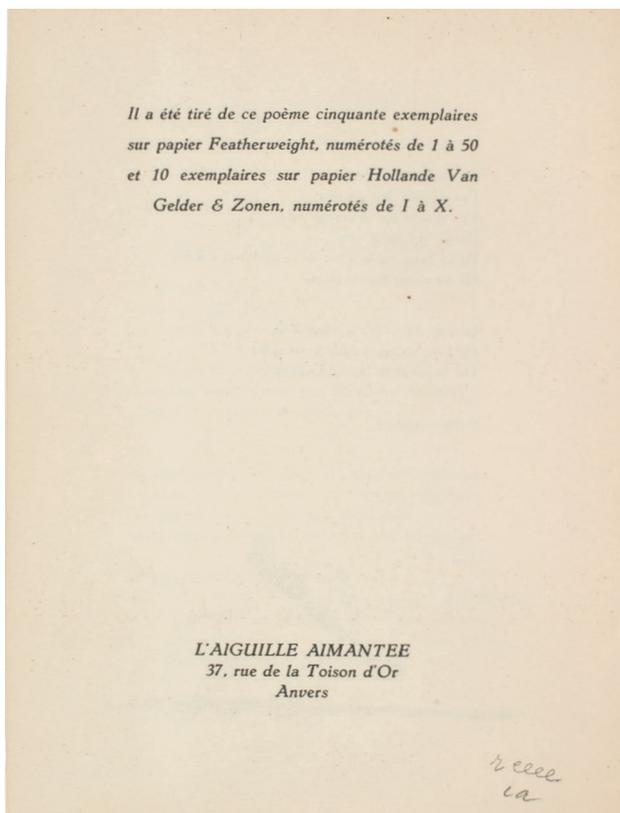
Tav. III.11.B. - Paul Eluard, *Moralité du sommeil*.  
BncF RARI F.A. MAGR.A.3.  
*Moralité du sommeil*.

silenziosa dei suoi capelli, che le coprono le spalle, per passare a immagini inquietanti di gabbie vuote chiuse, di aride capre che invecchiano al cielo stellato, calcolando la loro età, per proseguire in un flusso che sembra farsi sempre più angoscioso, oltre il reale, nelle terre del sogno. Tanto l'immagine femminile, che domina il poema, quanto l'orrore degli animali deformati sono restituiti con forza dalle illustrazioni di Magritte. Affrontata all'incipit, è una figura femminile stilizzata, dai lunghi capelli che ne definiscono i contorni, i quali racchiudono una gabbia che si apre sull'oscuro abisso dell'interiorità, tra trionfo, prigionia e sogno: lo stesso soggetto era stato da lui utilizzato per *Le thérapeute*, dipinto a gouaches nel 1936, a olio nel 1937, e presentato l'anno seguente all'Exposition Internationale du Surréalisme, per la cui realizzazione giocò un ruolo chiave lo stesso Eluard. Subito dopo l'explicit,

piccola casa editrice fondata da Marcel Mariën, pittore, poeta, fotografo, sodale di Magritte, e primo storico del Surrealismo in Belgio (tra le pubblicazioni, vanno ricordate almeno la prima monografia su Magritte e *Malgré la nuit*, dello stesso Mariën, 1940, oltre a *Le corps grand ouvert*, 1941, di Christian Dotremont, tra i fondatori nel 1947 del Gruppo surrealista rivoluzionario del Belgio).

La sottile, raffinata e semplice *plaque* fu stampata nel Belgio occupato dai nazisti, nello stesso mese in cui i collaborazionisti fiamminghi saccheggiavano le sinagoghe di Anversa e davano alle fiamme la casa del rabbino capo: quattro fogli tenuti insieme da due punti metallici, con una coperta in cartoncino rosso mattone, stampati in 60 esemplari numerati, 50 in cifre arabe su carta Featherweight, dieci in numeri romani su carta Hollande Van Gelder & Zonen.

I versi sciolti di Eluard, privi di punteggiatura, evocano una donna, fiamma di natura, che tesse la trama del sonno, la foresta



Tav. III.11.C. - Paul Eluard, *Moralité du sommeil*.  
BncF RARI F.A. MAGR.A.3.  
Colophon.

costituito dalle parole *refus*, *ropture*, rifiuto e rottura, accostate in asindeto e allitteranti, si trova un altro motivo ricorrente nella produzione di Magritte, la colomba, stavolta legata a un ramo e sospesa nel cielo, impossibilitata a volare, diversamente da quella protagonista de *Le retour* (1940). I disegni originali a inchiostro di china delle due illustrazioni della *Moralité* sono conservati ai Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, per legato di Irène Scutenaire-Hamoir (1996). Eluard e Magritte torneranno a lavorare insieme anche subito dopo la fine della guerra, nel 1946, pubblicando per le Éditions Lumière (Bruxelles) *Les Nécessités de la vie et les conséquences des rêves précédé d'exemples*, pure posseduto da Lorian Bertini (RARI F.A. MAGR.D.1), in uno straordinario esemplare accompagnato da due bozzetti a matita autografi di Magritte.

Bertini entrò in possesso della sua *Moralité du sommeil* probabilmente dopo il 1993: nel catalogo di vendita della collezione

Matarasso da lui annotato la descrizione di questo piccolo capolavoro surrealista non fu contrassegnata né con la dicitura *c'è*, che sembra accompagnare le edizioni già possedute da Bertini, né con quella *sì*, che pare invece marcare i libri acquistati in questa occasione.

#### Bibliografia

<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0483972>.

F.C.-D.S.



Tav. III.12.A. - Henri Matisse, *Jazz*.  
BncF RARI F.A. MATH.B.1  
Tav. I - *Le clown* e frontespizio.

### III.12 «Forse uno dei più bei libri del Novecento». Scrittura e immagine in Matisse

Henri Matisse (Le Cateau-Cambrésis, 1869 – Nizza, 1954)

*Jazz*

[Paris], Tériade, 1947

156 pp.; ill.; mm 420 × 325

carta d'Arches; cofanetto editoriale in cartone, coperto di tela colorata

fotoincisione di calligrafia originale a pennello; *pochoir* di *papier gouachés et découpés*

Esemplare 239/250, firmato dall'autore e con dedica

BncF RARI F.A. MATH.B.1

Ormai maestro venerato e costretto su una sedia a rotelle da una lunga malattia, negli anni Quaranta Matisse approfondisce un nuovo modo di «dessiner avec des ciseaux», utilizzando la tecnica dei «papier découpés»: si trattava di dipingere a *gouaches* grandi fogli bianchi, dai quali, una volta asciutti, erano ritagliati i *cut-outs*, sagome monocromatiche e dalle forme essenziali, successivamente assemblate in modo da creare delle composizioni dal forte impatto cromatico. Per «Verve. La Revue artistique et littéraire», di cui Lorian Bertini possedeva la serie completa (RARI F.A. VERV.B.1), fondata dal raffinatissimo editore greco Efstatios Eleftheriades, noto con lo pseudonimo di Tériade, Matisse aveva realizzato i *cut-outs* che, riprodotti in litografia, servirono alle copertine dei numeri 1 (1937), 8 (1940) e 13 (1945). E fu proprio l'intuizione di Tériade a suggerirgli fin dal 1941 di lavorare al progetto di un «moderno manoscritto miniato» impiegando i suoi *papiers gouachés et découpés* (Rogers Lalaurie 2020, 266). Nasce così *Jazz*, la sola pubblicazio-



Tav. III.12.B. - Henri Matisse, *Jazz*.  
BncF RARI F.A. MATH.B.1.  
Tav III - *Monsieur Loyal*.

ne di cui l'artista fu autore e illustratore: il libro ne consacra il passaggio alla tecnica che diverrà dominante nell'ultimo decennio della sua vita e che ispirerà anche progetti decorativi complessi, come l'apparato iconografico de *La Chapelle du Rosaire* a Vence.

Matisse lavora al progetto del libro a partire dal 1943 e *Jazz* arriva alla stampa il 30 settembre del 1947, per le Éditions Verve di Tériade, ottenendo una straordinaria accoglienza. Contribuirono alla sua realizzazione vari specialisti, alcuni dei quali menzionati nel colophon: Edmond Vairel, specializzato nel *pochoir*, eseguì con questa tecnica le tavole a partire dai *collages* e *découpages* dell'artista, con le stesse *gouaches* Linel da lui utilizzate; la coperta e le pagine del manoscritto furono incise e stampate a Parigi dalla tipografia dei fratelli Draegres. La tiratura fu di 250 esemplari numerati in cifre arabe su carta d'Arches, firmati dall'autore, e di venti fuori commercio con numerazione romana, pure firmati. Delle sole tavole fu realizzata un'ulteriore tiratura in cento album.

I testi, composti dallo stesso Matisse con pensieri relativi alla sua esperienza artistica, vergati di getto col pennello e inchiostro di china, poi fotoincisi, si alternano a venti *pochoirs* su *papier découpés* e a pagine bianchi, in bifogli disligati. La coperta, in carta bianca semifloscia rimboccata, reca il titolo in capitali nere sul piatto anteriore e un motivo ornamentale su quello posteriore. Le pagine di testo sono numerate in cifre arabe, pure frutto del pennello di Matisse; le tavole non sono invece numerate e, come nei libri dell'età della stampa manuale, la loro corretta successione è garantita da un registro finale, in cui occhieggia il tocco del genio: a una numerazione romana si affianca l'indicazione delle pagine tra le quali devono cadere le singole tavole che, essendo prive di titolo,



Tav. III.12.C. - Henri Matisse, *Jazz*.  
 BncF RARI F.A. MATH.B.1.  
 Tav. VIII - *Icare*.

sono richiamate ciascuna da uno schizzo essenziale che, in pochissimi ma inconfondibili tratti, la identifica. Il complesso dei fogli, non cristallizzato da una legatura, a mantenere la fluidità del jazz, è custodito in una scatola a conchiglia in cartone rivestita di tela verde e nera, decorata sul coperchio con inserti di tela colorata assemblati con la tecnica del *découpage*; sul dorso, in un inserto in tela rossa, è scritto il titolo.

I soggetti delle immagini «sono derivati dalla cristallizzazione di ricordi del circo, di racconti popolari o di viaggio» (Fourcade-Lamberti, 1979, 205): vi si trovano richiami al mondo dei racconti popolari e della mitologia, motivi astratti, memorie personali ed evocazioni di viaggi, ma il tema dominante è quello del circo. Non a caso, il volume avrebbe dovuto intitolarsi *Circus*, poi *Circus of Jazz* (Castleman 1985, VIII). Il titolo con cui fu infine pubblicato è evidentemente mutuato dal contesto musicale contemporaneo, che iniziava a ricevere le suggestioni del nuovo genere musicale arrivato dall'America: evoca l'idea di una struttura che fa coesistere ritmo, ripetizione e improvvisazione, espresse attra-

verso l'alternarsi delle rotondità del testo e delle esplosive improvvisazioni delle tavole a colori; testo e immagini sono elementi complementari, accostati per esaltarsi reciprocamente e produrre un effetto dinamico destinato a fondersi in un'armonia d'insieme. A proposito del rapporto fra parole e immagini, Matisse scrive: «Questa volta devo presentare delle tavole a colori nelle condizioni a esse più favorevoli. Devo quindi separarle con intervalli di diverso carattere. Ho ritenuto che la grafia manoscritta fosse il mezzo meglio rispondente a questo scopo. La dimensione eccezionale della scrittura mi sembra obbligatoria per essere in rapporto decorativo con il carattere delle tavole a colori» (Fourcade-Lamberti 1979, 200). L'effetto dinamico



Tav. III.12.D. - Henri Matisse, *Jazz*.  
 BncF RARI F.A. MATH.B.1.  
 Tav. XIII - *L'Avaleur de sabres*.

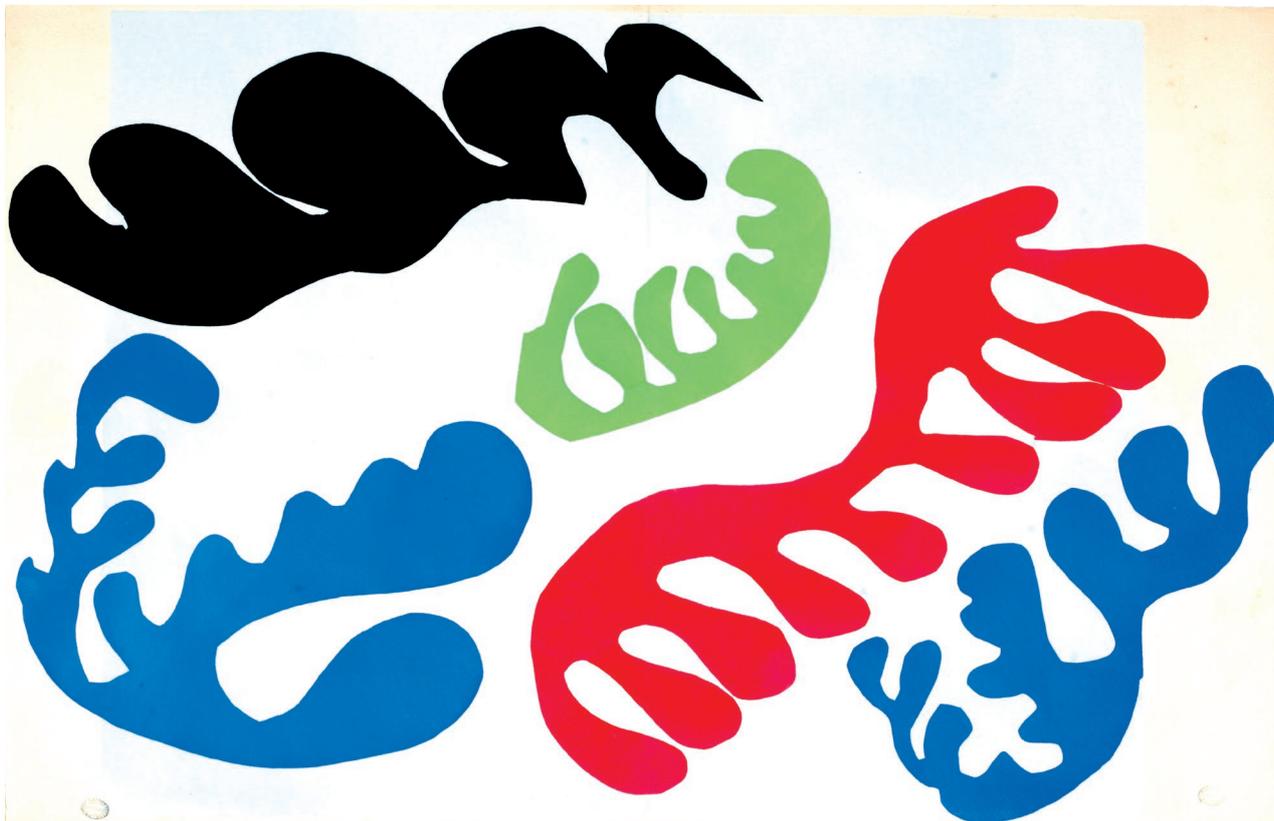
e musicale è ulteriormente accentuato esaltando la forza espressiva del colore attraverso il contrasto tra colori e con lo sfondo, con la semplificazione delle figure e con la contrapposizione tra forme curve e aguzze: «Non basta mettere i colori, anche bellissimi, gli uni accanto agli altri; questi colori devono ancora reagire gli uni sugli altri. Sennò è cacofonia. Jazz è un ritmo e un significato» (Fourcade-Lamberti 1979, 214).

L'esemplare posseduto da Lorian Bertini, oltre alla firma di Matisse al colophon, reca sul frontespizio una sua dedica autografa *À Paul André Carlotti. H. Matisse 15 juill. 5*, le circostanze della cui apposizione non sono al momento meglio precisabili: si può però segnalare che un Paul André Carlotti era capo servizio per la Société pour la mise en valeur agricole de la Corse nel 1978; una sua fotografia, di soggetto agricolo, per l'appunto, è pubblicata da Caisson 2003. Chiunque sia stato il primo possessore di questa copia, val la pena di ricordare che in un'intervista inedita rilasciata a Pietro Messina nel 2006, a proposito dei libri realizzati da artisti che illustrano se stessi, Lorian Bertini citava il 'suo' *Jazz*, definendolo «forse uno dei più bei libri del Novecento».

#### Bibliografia

*Per sommi libri* 2001, 21; *Figurare la parola* 2003, 126; *Libro come opera d'arte* 2006, 75; *Siècle du Jazz* 2009, 227; *Capolavori della grafica* 2010, 54-75; *Italia unita* 2011, 240-241; *Forza della linea* 2014, 224-237; *What a Wonderful World* 2019, 274; *Forma dell'infinito* 2021, 236-237.  
 <opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0482108>.

A.N.-D.S.



Tav. III.12.E. - Henri Matisse, *Jazz*.  
BncF RARI F.A. MATH.B.1.  
Tav. XIX - *Le lagon*.



Tav. III.13.A. - Marcel Duchamp, [boite] - serie C.  
BncF RARI F.A. DUCM.B.1.

### III.13 «E dove lo trovi più al giorno d'oggi?». Libro-oggetto, catalogo reificato, museo portatile

Marcel Duchamp (Blainville-Crevon, 1887 – Neuilly-sur-Seine, 1968)

[*boîte*] - serie C, de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy

[Paris], [s. n.], 1958 (realizzazione a cura di Iliazd)

scatola in legno e cartone contenente riproduzioni e miniature di opere di Duchamp; mm 373 × 396 × 85 (scatola chiusa); mm 805 × 180 (scatola aperta)

lino naturale, legno, carta Ingres grigio-azzurra per la scatola; materiali vari per le riproduzioni e le miniature ivi contenute

Esemplare firmato dall'autore

BncF RARI F.A. DUCM.B.1

Le *boîtes* di Marcel Duchamp, contenenti riproduzioni e miniature delle sue opere in varie combinazioni, sono certo tra gli oggetti più influenti concepiti da uno dei giganti dell'arte del Novecento, capaci di stupire, provocare, intenerire, fare riflettere sull'individuo, sulla molteplicità e sulla distruzione dell'io, sulla singolarità e riproducibilità dell'opera d'arte, sulla contemporaneità (o sulla postmodernità) e sul ruolo giocato dall'artista nei suoi meccanismi produttivi e sociali. Allo stesso tempo, pur essendo degli oggetti - e, anzi, delle raccolte di oggetti - che lasciano soltanto intravedere per attimi quasi epifanici la loro remotissima filiazione dalla struttura del libro in forma di codice, prodotto all'interno di tipografie e case editrici, le differenti serie delle *boîtes* raccontano una delle storie editoriali più articolate e complesse del secolo appena trascorso (Bonk 1989). I loro prodromi si possono innanzitutto rintracciare quando, nel 1914, dopo aver lavorato alla Bibliothèque



Tav. III.13.B. - Marcel Duchamp, [boîte] - serie C.  
BncF RARI F.A. DUCM.B.1.

Sainte-Geneviève di Paris, come volontario prima, a tempo determinato poi, Duchamp produsse la *Boîte 1914*, una scatola che raccoglieva fac-simili fotografici di propri appunti e disegni, dei temi più vari. Sarebbe tornato alla stessa forma - scatola e facsimili - nel 1934: uscito dall'esperienza del *Grand Verre*, pubblicò i 320 esemplari de *La mariée mise a nu par ses célibataires, même*, nota anche come *Boîte verte*, pure presente nella collezione di Lorian Bertini (RARI F.A. DUCM.B.03): un cofanetto di pelle scamosciata, col titolo in capitali fatte di puntini bianchi ricavate a stencil, contiene oltre novanta riproduzioni di sue note e disegni e reca al piede del piatto posteriore la nota tipografica édition *Rose Selavy 18 rue de la Paix Paris*, col nome dell'*alter ego* editoriale e femminile dell'artista, gioioso calembour sugli omofoni «éros, c'est la vie» e «arrosé la vie». *Selavy*, di fatto, è anche l'anagramma di *Valise*, e proprio delle valigie avranno un

ruolo nodale nel seguito della storia, ponendosi al centro di un progetto editoriale e artistico di multipli ancora più ambizioso di quelli fino a quel momento tentati. Conclusa l'esperienza della *Boîte verte*, le lettere di Duchamp lasciano immediatamente intravedere un intenso lavoro di pensiero e non solo, fin quando il 7 gennaio 1941 scriveva a Henri-Pierre Roché di star lavorando finalmente all'allestimento delle nuove scatole, la prima delle quali era apparsa a Parigi una settimana prima. Si trattava di *boîtes* con riproduzioni di quanto da lui prodotto fino ad allora, un vero e proprio catalogo reificato o, addirittura, un piccolo museo portatile: preparare ciascuno degli esemplari gli occupava tre settimane e aveva difficoltà a trovare la pelle per realizzare le valigie che avrebbero dovuto contenere i venti esemplari dell'edizione di lusso, ponendosi all'origine del nome di *Boîtes-en-valise*, con cui spesso ci si riferisce all'opera. Una decina di giorni più tardi, avvertiva Roché che l'edizione di lusso era conclusa: poteva comunicare a Peggy Guggenheim il prezzo



Tav. III.13.C. - Marcel Duchamp, [*boîte*] - serie C.  
BncF RARI F.A. DUCM.B.1.

di 4.000 franchi. L'esemplare 1/20 fu destinato proprio a lei, che lo portò con sé a New York nel luglio 1941 (riproduzioni in Bonk 1989, 258-259, e in Franklin 2023, 66-81). Di lì a poco lo stesso Duchamp avrebbe lasciato la Francia per gli Stati Uniti, con tutte le difficoltà dell'emigrare da un paese in guerra: attribuì più tardi una certa «*air d'aventure*» a quel viaggio compiuto con le sue *valises*, che ricevevano in tal modo un appropriato e imprevedibile tocco finale (Bonk 1989, 165). A New York avrebbe continuato a lavorarci, completando nel 1949 la serie speciale, nota come A (20 esemplari, più 4 non numerati, ciascuno contenente 69 riproduzioni e un originale), e nel 1954 quella indicata come B (60-75 copie, più 10-15 contenuti in una valigia). Il seguito della storia si lega al nome di Iliazd (Ilia Zdanevitch), il geniale autore, editore e *book-designer* di origini georgiane: quasi subito dopo averlo conosciuto, Duchamp gli assegnò il

compito di disegnare un modello per una più larga riproduzione delle *boîtes*, affidandogli anche i materiali necessari e spedendone più tardi altri da New York. Il 17 aprile 1958 le trenta copie della serie C erano compiute: una di queste era quella entrata più tardi a far parte della raccolta di Lorian Bertini (un *terminus ante quem* per l'acquisizione è dato ancora una volta dalla vendita della collezione Matarasso, schede III.8, III.12). L'apparentemente insignificante scatola coperta di lino naturale si apre e lascia apparire un frontespizio di carta Ingres grigio-azzurra, su cui campeggia una *M* ottenuta con listelli di legno, all'interno della quale, scritte con un normografo, si collocano le parole *de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, di frequente citate come titolo dell'opera ma, nei fatti, semplicemente una specificazione di responsabilità. Il movimento richiesto al lettore per addentrarsi nella *Boîte* non è troppo diverso da quello necessario a sfogliare una pagina, ma il frontespizio appena descritto, una volta sollevato, si arresta perpendicolarmente al



Tav. III.13.D. - Marcel Duchamp, [boîte] - serie C.  
BncF RARI F.A. DUCM.B.1.

piano d'appoggio e dischiude un intero mondo. Sul fondo della scatola, in un apposito alloggiamento, è adagiato un vero e proprio album di riproduzioni di quadri di Duchamp, ciascuno accompagnato dalla relativa didascalia, come nelle sale e nei corridoi di un museo: dall'olio su tela *Sonate* (Rouen-Neuilly, 1911) della collezione Arensberg al *Moulin à café* (Neuilly, 1911), di quella Lignières. Parallelamente al lato lungo di quest'ultimo, sul fondo di carta Ingres, si dispone la firma *Marcel Duchamp*. Dal controfrontespizio, trasformato in una parete da esposizione, si possono estrarre due ali laterali, una delle quali a sua volta apribile in maniera simile a un paravento. Appaiono così, dalla sinistra del lettore, il *Nu descendant un escalier* (Neuilly, 1912), la *Mariée* (Monaco, 1912), *Le roi et la reine entourés de nus vites* (Neuilly, 1912). Sulla parete centrale, i celeberrimi



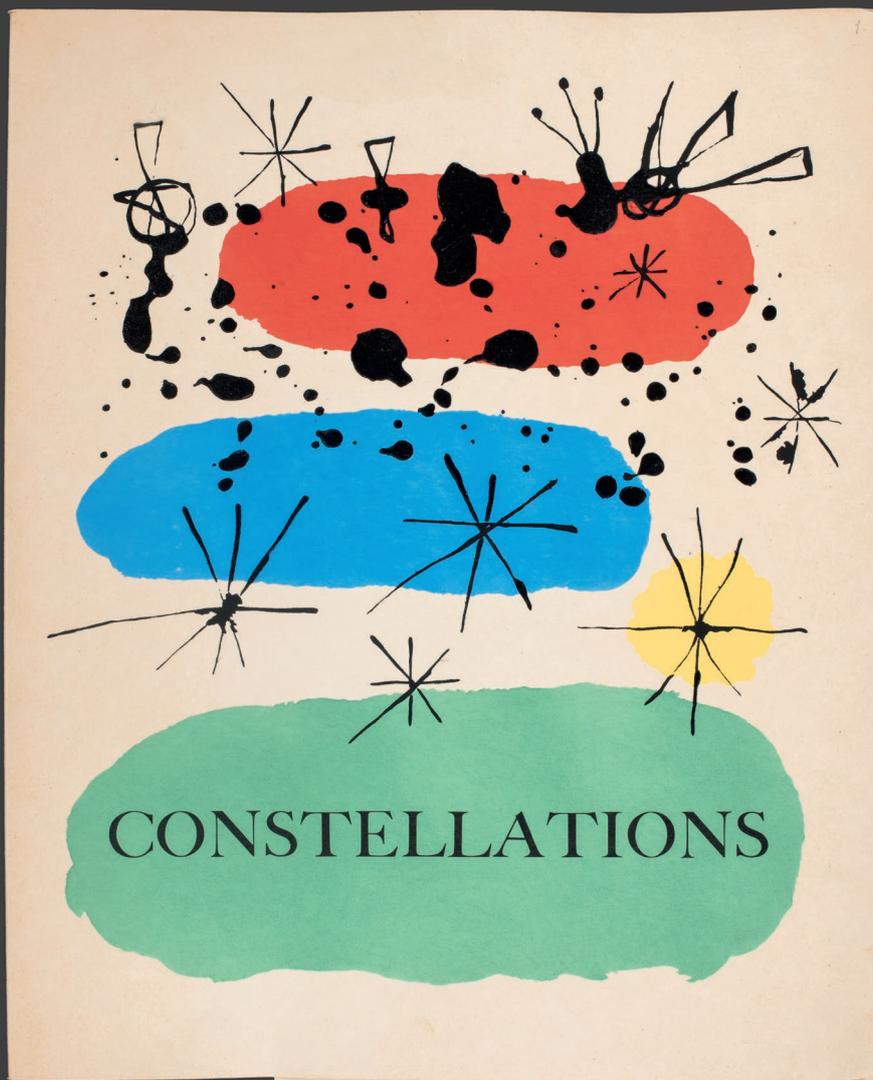
Tav. III.13.E. - Marcel Duchamp, [*boîte*] - serie C.  
BncF RARI F.A. DUCM.B.1.

ready-made, *50 cc air de Paris* (Paris, 1919), ... *pliant ... de voyage* (New York, 1917), *Fountain* (New York, 1917), e, al centro di tutto, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (New York, 1915-1923), il *Grand verre* attraverso il quale lo sguardo si proietta potenzialmente all'infinito. A destra, infine, *Tu m'* (New York, 1918), *Ready-made* (New York, 1916) e i *9 moules malie* (Paris, 1914). Gli *omnia* di un artista non descritti in un catalogo, ma resi disponibili in una vera e propria collezione portatile, da lui stesso curata.

La produzione di altre quattro serie di *boîtes* (D-G) avrebbe accompagnato Duchamp per il resto della sua vita. Nel marzo 1971 Jackie Monnier completava a Parigi l'ultima copia della serie G, coperta in verde oliva, ponendo la parola fine al progetto editoriale cominciato più di trent'anni prima. L'artista era morto da quasi tre anni.

#### Bibliografia

*Figurare la parola* 2003, 224.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0482418>.



Tav. III.14.A. - Joan Miró, *Constellations*.  
BncF RARI F.A. MIRJ.D.2.  
Coperta.

### III.14 Una mostra in un cofanetto. Le *Costellazioni* di Miró e le ultime poesie di Breton

Joan Miró (Barcellona, 1893 – Palma di Maiorca, 1983)

*Constellations*

New York, Pierre Matisse, 1959 (stampato in Francia)

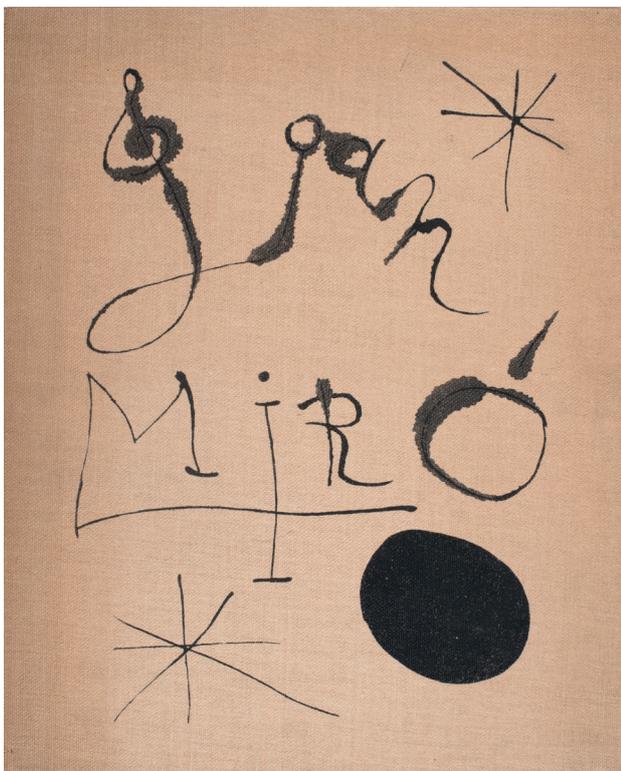
12 pp., 79 cc.; ill.; mm 450 × 360

carta d'Arches; cofanetto in cartone coperto di tela naturale, con decorazione dell'artista  
stampa; litografia; *pochoir*

Esemplare 116/350, firmato dall'autore

BncF RARI F.A. MIRJ.D.2

Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, trovandosi esiliato dalla Spagna, Miró decise di lasciare Parigi e di trasferirsi in Normandia, a Varengeville-sur-Mer, dove, nel gennaio 1940, cominciò a lavorare alla serie delle *Costellazioni*, portata a termine a Palma di Maiorca nel settembre del 1941, dove si era rifugiato a seguito dei bombardamenti tedeschi sulla Francia. Abbandonate le dimensioni monumentali dei dipinti precedenti, l'artista surrealista si dedicò alla realizzazione di 23 *gouaches* su carta (380 × 460); su sfondi preparati ad acquerello dalle tonalità sommesse quali grigio, azzurro, rosa, verde, rosso (solo uno fu dipinto con lo sfondo blu notte), condensò in scala ridotta i temi a lui maggiormente cari: le donne, gli uccelli, le stelle, la notte, il sole e la luna. La tecnica è illustrata dallo stesso Miró: «Dopo aver lavorato (ai dipinti ad olio) intingevo i pennelli nella trementina e li pulivo sui fogli di carta bianca dell'album, senza alcuna intenzione premeditata. La superficie assorbente della carta mi metteva in uno stato d'animo positivo e suscitava la na-



Tav. III.14.B. - Joan Miró, *Constellations*.  
BncF RARI F.A. MIRJ.D.2.  
Custodia.

scita di forme, figure umane, animali, stelle, il cielo, la luna, il sole. Le disegnavo a carboncino con tratti vigorosi [...] Avevo dato ai miei dipinti dei titoli molto poetici perché così avevo deciso e perché tutto ciò che mi restava, allora al mondo, era la poesia».

Impossibilitato a esporre il ciclo in Spagna e in Francia, nel 1944 Miró inviò 22 dei 23 disegni (trattenendo presso di sé *La stella del mattino*) a New York, dove furono presentati in una mostra organizzata dal gallerista e mercante d'arte Pierre Matisse, figlio di Henri, e quindi acquistati singolarmente dai collezionisti americani.

Nel 1959, per iniziativa di Pierre Matisse e dello stesso Miró, presso l'atelier *Daniel Jacomet* 22 delle 23 *Costellazioni* originali - inviate per l'occasione dagli stessi proprietari a Parigi - furono riprodotte con la tecnica del *pochoir* su carta d'Arches. Per l'occasione André Breton, teorico del Surrealismo e amico di Miró, compose l'introduzione e, a illustrare ogni singolo disegno, poesie ermetiche in prosa che sarebbero diventate le sue ultime opere poetiche. La tiratura complessiva fu di 384 esemplari (350 esemplari numerati 1-350, 22 numerati I-XXII e 12 segnati H.C.). Confezionato in un elegante cofanetto rivestito di tela beige con illustrazioni di Miró, il ciclo di disegni riprodotto nell'edizione del 1959 comprende ventidue fogli sciolti, più una o due acqueforti originali in bianco e nero e a colori numerate e firmate da Miró e una o due litografie originali sempre numerate e



Tav. III.14.C. - Joan Miró, *Constellations*.

BncF RARI F.A. MIRJ.D.2.

Tav. 3 - *Personnages dans la nuit guidés par les traces phosphorescentes des escargots.*



Tav. III.14.D. - Joan Miró, *Constellations*.

BncF RARI F.A. MIRJ.D.2.

Tav. 19 - *Chiffres et constellations amoureux d'une femme*.

firmate dall'artista. Il colophon di ciascun esemplare è sottoscritto in inchiostro blu da Miró e in inchiostro rosso da André Breton; precede la sequenza dei testi di Breton, la lista dei prestatori dei singoli disegni originali. La struttura bibliologica riprende chiaramente quella di *Jazz*, configurando l'operazione editoriale promossa da Pierre Matisse come un episodio della fortuna e dell'influenza del capolavoro paterno: grandi fogli di carta d'Arches, disligati, racchiusi in una coperta rabboccata, entro un cofanetto pensato dall'artista.

La copia delle *Constellations* appartenuta a Lorian Bertini, la numero 116, presenta le due litografie originali numerate e firmate dall'artista a lapis. Allegata, una busta con la scritta *1959. Joan Miró*. Foto da *Constellations*, di pugno di Bertini stesso: all'interno, tre diapositive dell'opera.

#### Bibliografia

<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0484112>.

M.M.





Tav. III.15.A. - Giuseppe Capogrossi, *Capogrossi*.  
BncF RARI F.A. CAPG.A.2.  
Libro aperto.

### III.15 Capogrossi e l'infinita variazione del segno

Giuseppe Capogrossi (Roma, 1900 – 1972)

*Capogrossi*

Venezia, Edizioni del Cavallino, 1966 (stampa a cura dell'autore, eseguita da Serigrafia Marchitalia - Bogoni)

leprello di 44 pp., con due controguardie; ill.; mm 150 × 100 (aperto ca. mm 150 × 2150)  
cartoncino; piatti in cartone rivestiti in tela arancione; fascetta editoriale muta in cartoncino nero non conservata

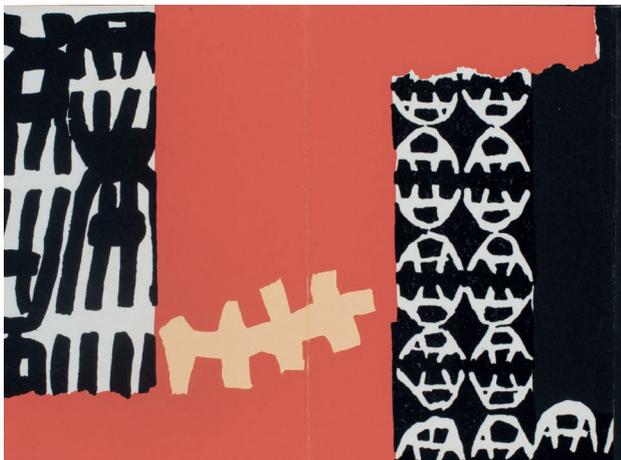
litografia a colori

Esemplare 181/200, numerato e firmato dall'autore

BncF F.A. CAPG.A.2

Il volume testimonia l'evoluzione stilistica di Capogrossi e il suo rapporto con Carlo Cardazzo, proprietario delle Edizioni del Cavallino e dell'omonima Galleria che, da Venezia, ha avuto un ruolo fondamentale nella promozione dell'arte contemporanea italiana e con cui Capogrossi aveva un contratto di esclusiva. Fondata e diretta da Cardazzo, a cui subentrarono i figli Gabriella e Paolo dal 1963, la casa editrice fu attiva dal 1934 al 2010; parte del suo archivio (Fondo Cardazzo) è depositato presso l'Istituto di Storia dell'arte - Fondazione Cini a Venezia.

Concepito come opera a sé stante e non come catalogo, il *Capogrossi* fu comunque realizzato in parallelo alla mostra personale tenuta presso la Galleria del Cavallino stessa (646<sup>a</sup> Mostra del Cavallino, 14-30 giugno 1966), dominata da quadri-rilievi bianchi (*Rilievi*, 1962-1966), e alla XXXIII Biennale di Venezia (18 giu-



Tav. III.15.B. - Giuseppe Capogrossi, *Capogrossi*.  
BncF RARI F.A. CAPG.A.2.  
Particolare.

Tav. III.15.C. - Giuseppe Capogrossi, *Capogrossi*.  
BncF RARI F.A. CAPG.A.2.  
Particolare.

gno-16 ottobre 1966), a cui l'autore partecipava in quell'anno come membro della Sottocommissione per le arti figurative. L'opera fu pubblicata all'interno della collezione «Arte» delle Edizioni, nella sottoserie dei *Cahiers de poche*, tra i quali in quello stesso 1966 fu prodotto anche un celebrato lavoro di Lucio Fontana (scheda III.16).

I *Cahiers* si distinguevano per una peculiare forma, quella del cosiddetto leporello; per essere realizzati cioè con un unico foglio di carta ripiegato più volte su se stesso, a soffietto, che da Capogrossi è impiegato per ricomporre le illustrazioni e moltiplicare le variazioni del segno. Questi libri non erano solo contenitori di immagini, ma la forma, il supporto e la tecnica di stampa diventavano parte integrante del messaggio estetico, in modalità di volta in volta definite dal confronto tra la sensibilità dell'artista e l'editore. Anche nel caso di Capogrossi, le immagini riflettono la sua ricerca stilistica, caratterizzata dall'uso di forme geometriche e segni ripetuti, che evocano una dimensione simbolica e universale. L'uso del colore, la disposizione delle forme e la struttura a soffietto contribuiscono a creare un'esperienza visiva coinvolgente, in cui il lettore è invitato a interagire attivamente con l'opera, aprendo più o meno completamente il soffietto e leggendo le immagini nella loro giustapposta singolarità o, in continuità orizzontale, in un'unica lunga tavola.

Capogrossi impiega il leporello imposto dai *Cahiers de poche* in modo innovativo e funzionale alla sua poetica di reiterazione mai ripe-

titiva del suo segno distintivo: le illustrazioni non coincidono dimensionalmente con le pagine, ma si estendono oltre i confini delle piegature, così che l'una entra in relazione con quella successiva e di fatto si traduce in una nuova composizione. Come avvertì Argan nel 1967, nelle opere di Capogrossi di quegli anni, si percepiva «l'intenzione di rompere lo schermo e di ristabilire la continuità tra ciò è al di qua e ciò che è al di là di esso», poiché il segno è «segno del 'continuo'» che «non ammette limiti e non ha direzione: la prima minaccia all'esistenza del segno è la superficie piana della tela con le sue invalicabili dimensioni in altezza e in larghezza» (Argan 1967, 14), un limite che il leporello permette di estendere all'infinito.

Questo libro d'artista compare con il nr. 57 nel *Catalogo manoscritto dell'opera grafica di Capogrossi* (cfr. von Hase-Schmundt 1982, 65 nr. 56). Come modello della sua produzione grafica, non era infrequente che Capogrossi utilizzasse propri disegni, *gouache* o *collage* precedenti, talvolta riproposti senza o con minime modifiche. In questo caso, la von Hase-Schmundt segnala che le sezioni 15-17 delle 20 che compongono la litografia nel suo insieme, si baserebbero sulla *Superficie CP/286* del 1966.

Bertini possedette vari tra i *Cahiers de poche* del Cavallino: oltre al *Concetto spaziale* di Fontana (scheda III.16), si possono per esempio ricordare Jack Clemente, *Misure*, 1966 (RARI F.A. CLEM.A.1), Edmondo Bacci, *Bacci*, 1972 (RARI F.A. BACE.A.1), Patrick Procktor, *One Window*, 1974 (RARI F.A. PROP.A.1), Joe Tilson, *Proscinèmi, oracles*, 1981 (RARI F.A. TILJ.A.1).

## Bibliografia

*Figurare la parola* 2003, 152; *Libro come opera d'arte* 2006, 124; *Toscana '900* 2015, 118 (cit. come F.A. CAOG.A.1). <opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0481815>.



Tav. III.16.A. - Lucio Fontana, *Concetto spaziale*.  
BncF RARI F.A. FONL.A.1.  
Libro aperto.

### III.16 La pagina tridimensionale di Fontana (e Cardazzo)

Lucio Fontana (Rosario, 1899 – Comabbio, 1968)

*Concetto spaziale*

Venezia, Edizioni del Cavallino, 1966 (stampa a cura dell'autore, in collaborazione con Sergio Tosi, Milano)

leporello di 44 pp., con due controguardie; mm 150 × 100 (aperto ca. mm 150 × 1300)

carta dorata con fori; piatti in vinile giallo; fascetta editoriale in cartoncino nero

Esemplare senza numero su 200, non firmato dall'autore

BncF RARI F.A. FONL.A.1

Conosciuta anche come *Libro d'oro* o *Cavallino*, l'opera trae il secondo dei suoi *alias* dalla casa editrice fondata da Carlo Cardazzo (scheda III.15). Questi fu collezionista d'arte, mecenate e gallerista di fama internazionale, prima con la Galleria d'Arte del Cavallino, poi con quella del Naviglio a Milano, ed ebbe un ruolo non secondario nella diffusione delle avanguardie del secondo Novecento. A Milano si raccolsero attorno a lui vari artisti, tra cui Capogrossi, Carrà, Soffici e De Chirico. Dalla galleria milanese mosse i propri passi il movimento spaziale, tanto che lo stesso Cardazzo collaborò con Fontana alla fondazione del movimento e alla redazione del Manifesto Spazialista del 1948. Il 5 febbraio 1949 Fontana allestì il suo primo innovativo ambiente, *L'Ambiente spaziale a luce nera*, proprio presso la Galleria del Naviglio e numerose sarebbero state le esposizioni a lui ivi dedicate negli anni successivi (su Cardazzo e Fontana, Barbero 2008).

Prodotto in 200 esemplari, *Concetto spaziale* rappresenta un perfetto esem-



Tav. III.16.B. - Lucio Fontana, *Concetto spaziale*.  
BncF RARI F.A. FONL.A.1.  
Frontespizio

pio di connubio felice tra artista e editore realizzato sul terreno di una tipologia libraria forse inusuale, ma di antica tradizione, non soltanto europea. Apparve infatti all'interno della sotto-serie dei *Cahiers de poche*, costituita da quaderni accomunati da precise caratteristiche materiali (scheda III.15): di dimensioni tascabili, erano costruiti nella forma assai diffusa in Estremo Oriente e detta in Occidente leporello, dal nome del mozartiano servitore di don Giovanni, che aggiornava il celebre catalogo del suo padrone su un unico foglio, piegato a fisarmonica. Per il Cavallino interpretarono i loro leporelli il giapponese Tofoyuku e quindi Scanavino, Gentili, Delvaux, Capogrossi (scheda III.15), Clemente, Alechinsky, Bacci, Joe Tilson etc.

Alla realizzazione del volume collaborò Sergio Tosi, noto stampatore milanese di libri d'arte a tiratura limitata e di multipli. La raccolta di Lorian Bertini include una copia di un'altra edizione, di soli 50 esemplari, frutto della collaborazione tra Fontana e Tosi a metà degli anni Sessanta, *4 oggetti di Lucio Fontana e 2 poesie di Salvatore Quasimodo*: una cartella in cartone, con stampate le coeve *Dalle rive del Balaton* e *Solo che*

*amore ti colpisca*, nonché quattro *decoupages* in alluminio, costellati di buchi (RARI F.A. FONL.D.2). Il *Concetto spaziale* veneto richiama fin dal dal titolo l'omonima serie di opere che segnarono a partire dal 1949 un punto di svolta nella carriera di Fontana e che lo accompagnarono lungo tutto il suo percorso artistico, caratterizzandosi per l'interesse verso lo spazio, la materia e per la loro percezione da parte dell'osservatore. La perforazione o il taglio servono a creare un'apertura verso l'infinito; proiettano in uno spazio tridimensionale, che trascende la superficie dell'opera e che riflette la volontà di superare i confini tra pittura, scultura e architettura.

L'assetto leporello dei *Cahiers* dei Cardazzo sembra prestarsi perfettamente a tradurre la poetica qui sinteticamente riassunta: le pagine dorate piegate a fisarmonica donano al lettore un'esperienza spazio-temporale continua, volta a superare la bidimensionalità e la frammentarietà sequenziale della pagina. La scelta della carta oro e dei fori fustellati è funzionale alla centralità che la luce e la materia rivestono nella poetica dell'artista. I fori irregolari si rivelano quali elementi che veicolano la luce oltre la superficie della pagina, dando vita a una sintesi perfetta della visione spazialista: attraversano la superficie come dei tagli nello spazio e rivelano una narrazione unitaria. Sulla penultima pagina è stampato il colophon, che nella copia Bertini manca però curiosamente del numero di esemplare e della firma dell'autore, a quanto pare mai apposti.

#### **Bibliografia**

*Far libro* 1989, 37 nr. 8 (l'esemplare Bertini fu esposto semplicemente come da collezione privata);  
*Figurare la parola* 2003, 167.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0480311>.

A.B.-D.S.

[REDACTED]

ORE 20.10

[REDACTED]

### III.17 I ‘vuoti’ e i ‘pieni’. Installazione, libro d’artista, prodotto letterario

Emilio Isgrò (Barcellona Pozzo di Gotto, 1937 – )

*Il Cristo cancellatore*

Milano, Edizioni Galleria Apollinaire, 1968

4 fascicoli, rispettivamente di 10, 11, 10 e 3 cc.; mm 265 × 205

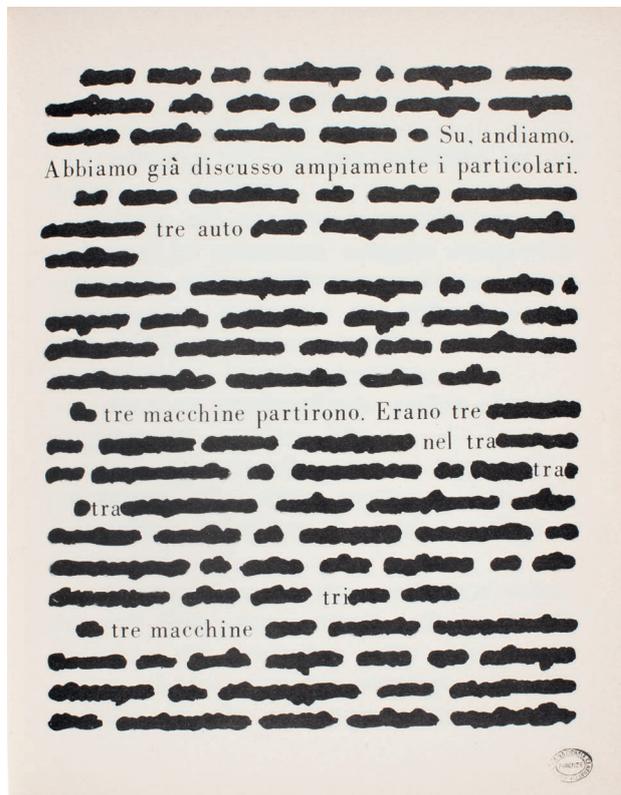
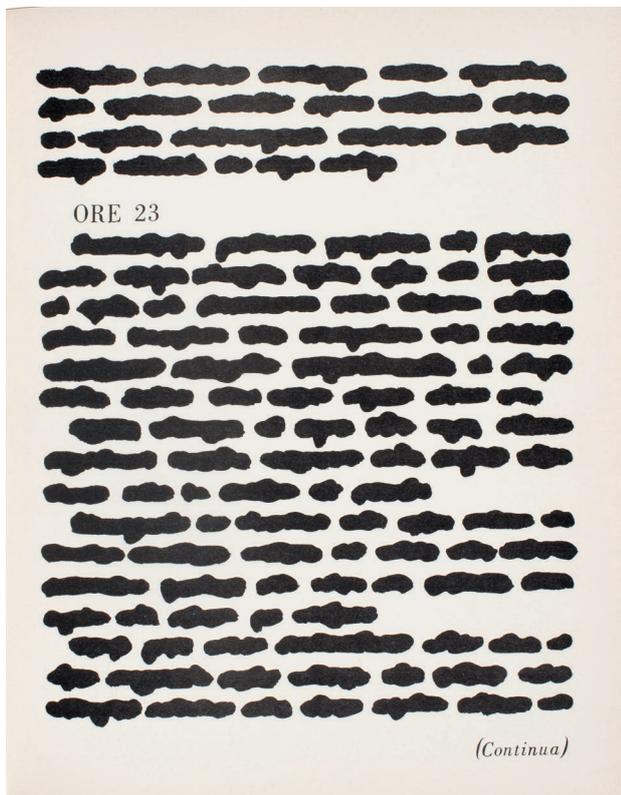
cart.

stampa

Esemplare firmato dall’autore sulla coperta posteriore

BncF F.A. ISGE.A.1

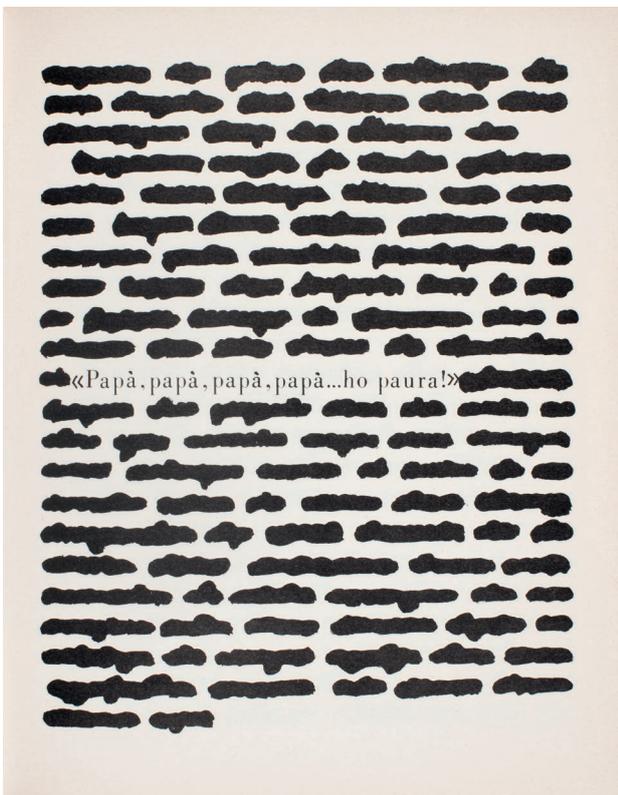
L’opera fu presentata per la prima volta, come installazione, il 10 giugno 1968 presso la Galleria Apollinaire di Milano, diretta da Guido Le Noci e ubicata al numero 4 di via Brera. Particolarmente impegnata nella promozione delle novità artistiche della scena internazionale - grazie anche alla collaborazione con il critico Pierre Restany - la Galleria è attiva anche in campo editoriale, con la pubblicazione di cataloghi e di edizioni d’arte di particolare pregio. L’incontro con Guido Le Noci, che si concretizza in una mostra di *Poesie visive* nel 1967 e quindi nel progetto del 1968, è ricordato dallo stesso Isgrò nell’*Autoccurriculum* (Isgrò 2017, 107-122). *Il Cristo cancellatore* si inquadra perfettamente nel duplice versante (espositivo ed editoriale) della Galleria, in virtù della sua natura anfibia tra arte e letteratura, che si riflette anche nelle differenti caratteristiche dei due diversi ‘prodotti’. Prima in ordine cronologico, l’«installazione per libri, leggi e illuminazione al neon» è organizzata in teche di legno e plexiglass nelle quali sono esposti i tre fascicoli che compongo-



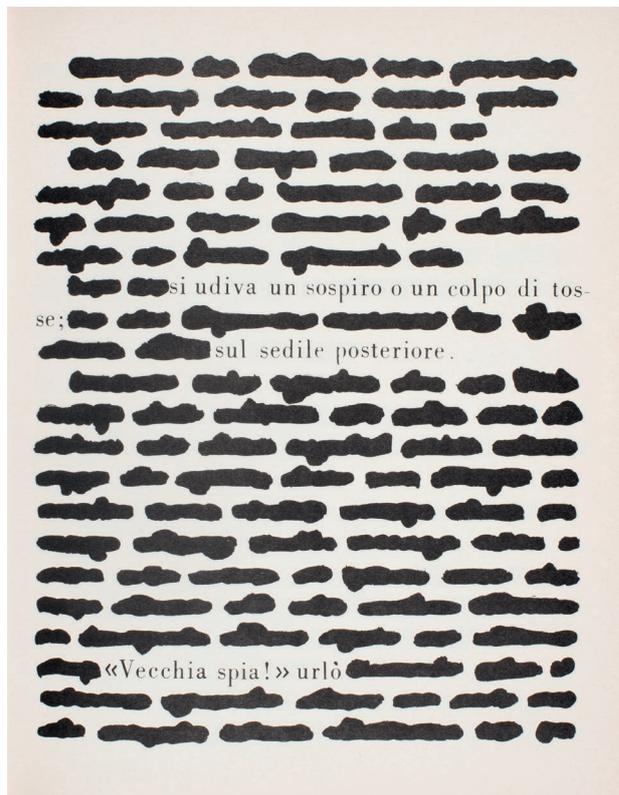
Tav. III.17.B.  
Emilio Isgrò,  
*Il cristo cancellatore.*  
BncF RARI F.A.  
ISGE.A.1.  
*Ore 23.*

Tav. III.17.C.  
Emilio Isgrò,  
*Il cristo cancellatore.*  
BncF RARI F.A.  
ISGE.A.1.  
*Su, andiamo.*  
*Abbiamo già discusso*  
*ampiamente i*  
*particolari...*

no il libro, accompagnati in catalogo da un quarto fascicoletto contenente un testo critico di Pierre Restany (*Il mito della provvidenza diventa la provvidenza del mito*) e uno scritto di Isgrò (*Per una teoria del romanzo elementare*). Nel medesimo anno è realizzata l'edizione del libro d'artista, che comprende quattro fascicoli, denominati «puntate», oltre ai due testi di Isgrò e Restany (non presenti nell'esemplare posseduto da Lorian Bertini). Secondo la descrizione contenuta in De Matteis - Maffei 1998, 151, è realizzata anche una tiratura in 80 copie, di cui trentadue firmate dall'artista, contenenti cinque fascicoli sciolti custoditi in una scatola editoriale in tela. A differenza della versione esposta, il cofanetto reca l'indicazione del nome dell'autore e presenta il sottotitolo «Romanzo elementare». Questi elementi paratestuali conseguono l'effetto di qualificare il libro d'artista come prodotto letterario, appartenente al genere 'romanzo', sebbene tale qualificazione sia di fatto smentita dal contenuto dell'opera, dal momento che si tratta di un testo quasi interamente cancellato, di cui



Tav. III.17.D.  
Emilio Isgrò,  
*Il cristo cancellatore*.  
BncF RARI F.A.  
ISGE.A.1.  
«Papà, papà, papà  
papà, papà...ho  
paura!».



Tav. III.17.E.  
Emilio Isgrò,  
*Il cristo cancellatore*.  
BncF RARI F.A.  
ISGE.A.1.  
«Vecchia spia!» urlò.

rimangono poche parole e frasi. Difatti si legge nell'*Avvertenza* (presente sia nell'edizione in volume che nei fascicoli esposti): «L'editore avverte che queste pagine sono state cancellate da Gesù Cristo». Il testo si configura, quindi, non come narrazione di una storia, ma, né più né meno, come attuazione di quanto denunciato nel titolo e avvalorato dall'*Avvertenza*: il contenuto è infatti costituito da parole cancellate. Ciò si pone in linea con la sperimentazione avviata dall'artista nei primi anni Sessanta sia per quanto riguarda le composizioni verbosive che relativamente al libro d'artista e che vede nella cancellatura il suo fulcro (Isgrò 2007). Attraverso gli elementi paratestuali, l'opera, inoltre, mira a incrinare il concetto di identità autoriale, laddove - come recita l'*Avvertenza* - le cancellature sono compiute direttamente da colui che viene indicato in modo ambivalente nel titolo (*Il Cristo cancellatore*) come autore o protagonista del 'romanzo', ossia Gesù Cristo, inaugurando una riflessione sull'identità che sarà poi compiutamente sviluppata nelle successive opere (Isgrò 1971).

AVVERTENZA

*L' editore avverte che queste pagine  
sono state cancellate da Gesù Cristo.*

Tav. III.17.F.  
Emilio Isgrò,  
*Il cristo cancellatore.*  
BncF RARI F.A. ISGE.A.1.  
*Avvertenza.*

Parimenti è smentita dal testo la provocatoria dichiarazione di appartenenza al genere romanzo, sebbene nella seconda «puntata» le sparute frasi e le poche parole risparmiate dalle cancellature sembrano alludere a uno schema narrativo tipico del genere romanzesco, ovvero il giallo, che appartiene per lo più alla cultura di consumo e all'editoria di massa. Tra le nuvolette di inchiostro nero emergono i frammenti di una «folle corsa» in macchina, con cenni enigmatici a un incidente («Papà, papà, papà, papà...ho paura!»; «s'accasciò e il sedile posteriore infranti»; «di sangue e di benzina») e a elementi propri del genere poliziesco («si udiva un sospiro o un colpo di tosse; sul sedile posteriore. "Vecchia spia!" urlò»; «quei quattro signori robusti fumavano senza conversare, immobili e con gli occhi attenti, afferrò una copia l'assassino fece un gesto di noia gettò un'occhiata tornò al suo chiosco»). La seconda, la terza e la quarta «puntata» - nelle quali sono disseminate le tracce dell'enigmatico intreccio - sono collegate, in chiusura, dal sintagma «(continua)», di solito utilizzato nelle forme di narrazione di

consumo, come i romanzi pubblicati su rivista o i fotoromanzi (all'epoca molto in voga), cui del resto appare riconducibile la scelta di organizzare i fascicoletti di cui si compone il libro in «puntate».

All'interno di queste scarse indicazioni, i vuoti (delle cancellature) e i pieni (delle parole) instaurano un rapporto dialettico tra positivo e negativo, laddove il 'romanzo elementare' si connota come romanzo in potenza che combina frammentariamente alcuni 'elementi' basilari del genere, lasciando aperta la narrazione alla libera invenzione del lettore (cfr. *Isgrò* 2016, 16-17), portato a scrutare sotto il velo delle nuvolette d'inchiostro per scoprire le parole mancanti o per generarne di nuove. La cancellatura si configura, infatti, non tanto come negazione della parola, quanto

come «segno linguistico» capace di provocare attivamente il lettore e di coinvolgerlo nel gioco ambiguo di invenzione della realtà, come afferma lo stesso Isgrò nel testo *Per una teoria del romanzo elementare* (ora in Isgrò 2007, 129):

Ma le cancellature hanno altre funzioni: servono certo a provocare un'assenza e a mettere in moto i meccanismi cerebrali del fruitore, che vorrà sempre sapere 'cosa c'è sotto'. Ma allo stesso tempo (e questa funzione è molto più importante) sono un preciso, inequivocabile, segno linguistico. Non tanto un vuoto da riempire dunque; quanto una presenza, un pieno compatto, che sollecita e contemporaneamente rifiuta ogni proiezione da parte del lettore.

#### **Bibliografia**

Spignoli 2019.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0480541>.

T.S.



Tav. III.18.A. - Raffaele De Bernardi, *Libro maschera*.  
BncF RARI F.A. DEBR.01.

### III.18 Non è un libro, non è una maschera

Raffaele De Bernardi (Cadice Ligure, 1914 – 1992)

*Libro maschera*

[s.l.], [s. n.], [1983]

Libro-oggetto; mm 180 × 190 × 5

carta assemblata e dipinta con interventi manuali (strappi, bruciature, colla)

Esemplare unico

BncF RARI F.A. DEBR.01

Mirella Bentivoglio definiva «libristi» gli artisti produttori di libri-oggetto, ovvero opere tridimensionali ispirate al libro (Bentivoglio 2010): oltre alla propria esperienza artistica, esemplificata in questo catalogo da *Il cacio è il mondo, i buchi le parole* (scheda III.20), il riferimento era a Lamberto Pignotti, che ha donato di recente il proprio archivio alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze (*Originali 2025*), e a Elisabetta Gut, qui presente con il suo *Libro seme* (scheda III.11). Col *Libro maschera* Raffaele De Bernardi si affianca loro, per cronologia, per scelte formali e materiche: realizzato nel 1983, questo libro-oggetto appare come il risultato dell'assemblaggio di fogli di carta strappati da volumi diversi, sovrapposti e incollati al fine di assumere la forma di un codice aperto. Sulle due pagine affrontate si intravedono parole in italiano, in francese e in latino, e in differenti caratteri, ma la sintassi che ne risulta è pressoché illeggibile. Sul retro, realizzato con trasferelli, un minimale frontespizio col nome dell'autore e il titolo dell'opera. Sulla struttura di base ottenuta attraverso l'unione apparentemente casuale di frammenti di altri libri, evocando da lontano le

modalità di costruzione dei codici palinsesti e, allo stesso tempo, l'*assemblage* praticato per esempio da Pablo Picasso e Marcel Duchamp, De Bernardi opera diversi interventi manuali quali strappi, tagli e bruciature, per poi sottoporre il tutto a un processo di indurimento mediante colla e dipingerne alcune parti con vernice bianca: attraverso queste modifiche il suo moderno palinsesto si trasforma in una maschera, con nere cavità per occhi, naso e bocca. Sull'apertura del libro, le perforazioni creano i soli occhi e la bocca; sul lato opposto, il dorso si trasforma in naso e una mutilazione sul medesimo serve a creare la bocca. La struttura del codice, cristallizzata in un oggetto, assume una dimensione simbolica estremamente complessa: rinnova da un lato l'iconografia cristiana del libro aperto, utilizzata nella liturgia e in moduli millenari, come per esempio quello del Cristo Pantocratore; si congiunge dall'altro a quella della maschera, associata in pratiche artistiche e culturali di derivazione differente alla rappresentazione dell'identità. Quest'ultimo tema è stato esplorato per esempio da artisti contemporanei quali Pablo Picasso ed Emil Nolde, come noto: influenzato dall'arte africana, Picasso ha integrato elementi mascheriformi nelle celeberrime *Demoiselles d'Avignon* (1906-1907), i cui volti stilizzati richiamano maschere tribali; in *Masks* (1911) Nolde rappresenta una serie di maschere dai tratti grotteschi e intensi. Col suo doppio volto, quasi libresco Giano bifronte, il *Libro maschera* guarda il futuro e il passato e si fa simbolo di transizione e dualità, suggerendo una riflessione sull'identità e sulla molteplicità dell'essere: è testo, oggetto, simbolo e strumento di introspezione. Negli stessi anni, i possibili significati del tomo aperto furono esplorati pure dalla stessa Bentivoglio, in un'altra, celebre, opera della collezione di Lorian Bertini, *Il disgelo del libro*, in onice bianca, a richiamare un paesaggio invernale contrassegnato dal titolo magrittiano *Ceci n'est pas un hiver*, esposta alla Biblioteca nazionale mentre si allestisce questa scheda (*Originali* 2025, 122). Entro il 1993, quando è descritto nel monumentale catalogo di Jentsch, il *Libro maschera* entrò in possesso di Bertini, il quale ebbe anche un altro libro-oggetto analogo, dello stesso artista, privo di titolo, che riproduce un libro deturpato da tagli verticali ([s.l.], [s.n.], [1977?], RARI F.A. DEBR.02).

#### Bibliografia

Jentsch 1993, 125 NR. 189.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0485866>

F.C.-D.S.





Tav. III.19.A. - Elisabetta Gut, *Libro-seme*.  
BncF RARI F.A. GUTE.01.

### III.19 Un ‘codice’ davvero vegetale

Elisabetta Gut (Roma, 1934 – 2024)

*Libro-seme*

[s. l.], [s. n.], [1983]

mm 245 × 245 × 245 (dimensioni della teca)

libro-oggetto a forma di seme su base di legno in teca di plexiglass

assemblaggio di seme tropicale e pagine di musica

33 esemplari

BncF RARI F.A. GUTE.01

Sin dai primi anni Sessanta Elisabetta Gut, artista poliedrica sensibile alla sperimentazione, che ha svolto attività didattica e si è occupata di costumi e di scenografia anche collaborando alla realizzazione di film e docufilm, si interessa alle enormi potenzialità offerte dal recupero e dalla possibilità di trasformare un oggetto in disuso nell'elemento di un altro oggetto nuovo e più articolato. Se risale al 1964 la realizzazione del suo primo libro-oggetto, *Diario* (collage e pizzo acrilico bianco nel quale sono inseriti i ricordi della casa di famiglia, degli arredamenti e dei tendaggi fine ottocenteschi, dei libri restaurati insieme alla zia Virginia), solo dalla fine degli anni Settanta Gut si dedica alla creazione delle sue opere più note, il *Libro-foglia*, il *Libro-seme*, il *Libro-nido* e il *Libro ingabbiato*. Di antica ispirazione futurista, queste rappresentano la cifra stilistica nella quale l'artista stessa si è riconosciuta maggiormente e per la quale è stata apprezzata in Italia e all'estero. Sebbene Elisabetta Gut nella produzione artistica privilegi la forma libro, inteso

quale tradizionale custode di memorie, utilizza come supporti, manipola e modifica dei materiali che hanno esaurito il loro messaggio originale o la loro funzione. L'esemplare di *Libro-seme* conservato tra quelli di Lorian Bertini ora alla BncF, molto simile a uno custodito presso l'Archivio di Nuova Scrittura della Fondazione Museion. Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, è costituito da un mezzo guscio di un seme esotico, su cui sono cucite pagine ritagliate da uno spartito di musica a stampa, in modo da formare un libro aperto i cui margini sono sagomati sulla base della forma del seme stesso. A guisa di pistilli, le pagine a forma di petalo sono cucite tra loro mediante un filo nero che, passando sul lato esterno del frutto, è fermato alla parte alta del picciolo. L'opera è ancorata su una base in legno naturale ed è protetta da un cubo in plexiglas a cinque facce. Come in alcuni libri d'artista di Mirella Bentivoglio - *Il disgelo del libro o Il cacio è il mondo, i buchi le parole* (scheda III.20) -, il potenziale comunicativo è affidato quasi esclusivamente al materiale: le pagine del suo *Libro-seme*, che conserva il ricordo del libro in forma di codice, a richiamare l'antica radice latina del *caudex*, «tronco d'albero», scaturendo dall'involucro del seme, non sono leggibili, anche perché non possono essere sfogliate. Come germinando dalla natura, le musiche cristallizzate rimandano a un mondo quasi magico, in cui le partiture impossibili da eseguire rappresentano un'operazione al limite della 'materializzazione' del suono, in quanto costruiscono rapporti stretti tra suono e immagine grazie all'utilizzo della terza dimensione, che coinvolge l'esperienza sensibile e tattile. Il *Libro-seme* rappresenta un interessante esempio di opera prodotta in seno al gruppo di artisti la cui ricerca in ambito paramusicale produce falsi spartiti e mette in evidenza i rapporti tra suono e segno, tra materia e funzione, sulla base della contaminazione tra la musica e le altre arti. Si tratta il più delle volte di autori che, utilizzando il patrimonio grafico del mondo musicale, realizzano pseudospartiti non convertibili in suono e approfondiscono i rapporti tra la sfera del suono e quella dell'immagine. Come ha evidenziato Mirella Bentivoglio, «spostando sempre il senso da coinvolgere, la Gut con netti ed ibridi oggetti, che sono strumenti e insieme sono libri, ma non suonano e non si leggono, imbalsama o celebra, tattilmente e visualmente, la musicalità del linguaggio e delle stagioni» (Bentivoglio 1981, 15).

Dopo la scomparsa di Gut avvenuta nel 2024, si occupa del suo archivio Paolo Cortese, curatore anche della prima retrospettiva dell'artista italo-svizzera, dal

titolo *Alphabets*, realizzata ad Atene presso la galleria Gramma Epsilon dal 13 marzo al 13 giugno 2025, allo scopo di documentare il suo percorso artistico a partire dai primi anni Sessanta. La mostra, organizzata con il patrocinio dell'Istituto Italiano di Cultura di Atene, fa parte del progetto *Le ragazze di Mirella*, che Gramma Epsilon Gallery dedica a Mirella Bentivoglio e alle artiste da lei sostenute. Tra le mostre 'al femminile' curate dalla citata Bentivoglio sono numerose quelle dedicate all'artista italo-svizzera, tra le quali sono da annoverare *Elisabetta Gut, 1956-1981: un filo ininterrotto* (1981); *Elisabetta Gut: plume de poète, 28 novembre-30 dicembre 1989* (1989); *Elisabetta Gut: semi e segni, 3 ottobre-3 novembre 2009* (2009). Sul suo percorso artistico hanno inoltre scritto numerosi critici tra i quali Felice Casorati, Nello Ponente, Giulia Niccolai, Marcello Venturoli, Luciano Marziano, Carmine Benincasa, Daniela Lanzer, Francesco Vincitorio.

#### **Bibliografia**

*Figurare la parola* 2003, 235  
<<https://opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0485787>>.

**FT.**



Tav. III.20.A. - *Il cacio è il mondo, i buchi le parole.*  
BncF RARI F.A. BENM.01.

## III.20 Dalla materia al linguaggio in un libro-oggetto

Mirella Bentivoglio (Klagenfurt, 1922 – Roma, 2017)

*Il cacio è il mondo, i buchi le parole*

[s. l.], [s. n.], 1988

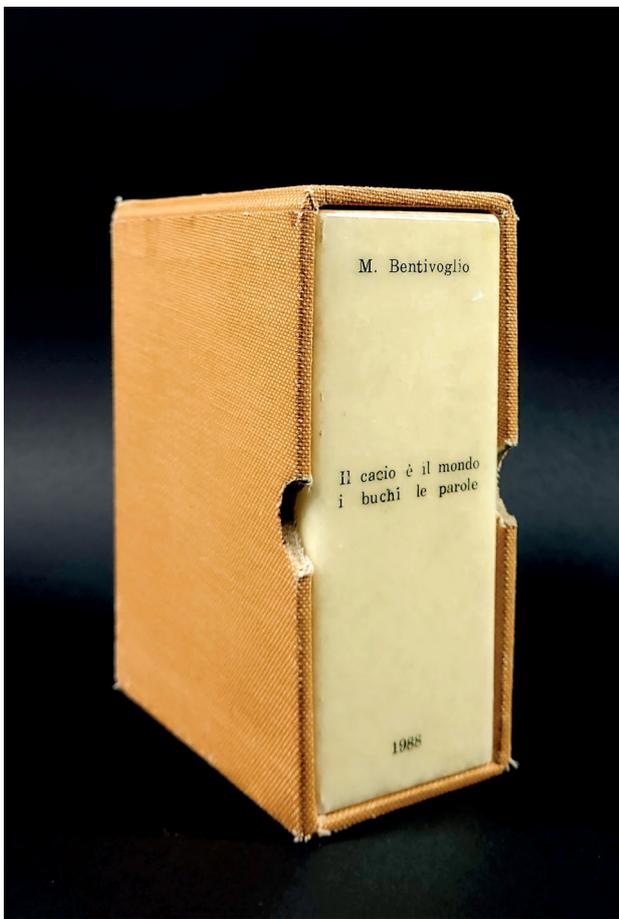
libro-oggetto in cofanetto; mm 140 × 115 × 50

marmo verniciato; cofanetto in cartone telato

Uno dei due esemplari realizzati, firmato dall'autrice

BncF RARI F.A. BENM.01

Con raffinato gioco metaforico, Mirella Bentivoglio realizza un libro-oggetto custodito in un cofanetto dal quale, al posto di un più consueto tomo cartaceo, si estrae un pezzo di formaggio con i buchi, in marmo verniciato, che ricorda il noto Emmentaler svizzero. Particolarmente pesante in rapporto alle ridotte dimensioni, tramite la materia di cui è costituita l'opera sembra veicolare un primo e immediato messaggio relativo al peso e alla consistenza della cultura. Stampato sul lato della fetta di formaggio che corrisponde nel gioco al dorso del volume, il frontespizio col titolo *Il cacio è il mondo, i buchi le parole* sembra però condurre verso un'ulteriore e più complessa ipotesi interpretativa: sia come significanti, ma forse ancor più come significati, le parole coincidono per l'artista con l'assenza di corpo, con la leggerezza suggerita dal vuoto delle occhiature casearie provocate dal complicato processo di fermentazione batterica necessario alla produzione di quel particolare tipo di formaggio. Il linguaggio sarebbe dunque da intendere alla stregua dell'esito di un processo di scavo e caratterizzazione di un mondo altrimenti monolitico e inespressivo



Tav. III.20.B. - *Il cacio è il mondo, i buchi le parole.*  
BncF RARI F.A. BENM.01.

come un frammento minerale? come un'attribuzione di senso a ciò che attende inerte di essere risvegliato e portato in vita dalla parola?

Come la si debba intendere, Mirella Bentivoglio riassume in quest'opera alcuni dei tratti caratterizzanti la propria produzione, con la quale dagli anni Sessanta del secolo scorso ha contribuito ad allargare e meglio definire i confini dei fenomeni artistici della poesia visiva e della poesia concreta: *Il cacio è il mondo, i buchi le parole* è così rappresentativo dell'originale maniera utilizzata dall'artista per far dialogare scultura e poesia, che ha trovato una sua sintesi in una fortunata serie di libri-oggetto, di cui si è fatta ideatrice e interprete a livello sperimentale e teorico, contribuendo alla loro storicizzazione tramite pubblicazioni e curatele di mostre in Italia e all'estero, fino a fornirne una propria definizione: «Non è facile definire il libro-oggetto. È un libro che ha subito trasformazioni a livello di struttura, di forma, di materia. È il libro rivisitato come sede di messaggi visuali e materici in luogo dello spazio ambientale; ma questa definizione non tragga in inganno: protagonista del libro-oggetto non è l'artista, ma il libro. Il libro-oggetto, se anche realizza innesti, rompendo tutte le regole nelle divisioni delle discipline, contiene sempre un residuo, metaforizzato o diretto, della sua origine di sede di messaggi verbali» (*Volùmina* 1990, 9). Nel lavoro di Bentivoglio il libro-oggetto si caratterizza per un'attenzione ai temi dell'identità, della memoria, del linguaggio e della percezione, inserendosi in un

contesto di ricerca più ampio sulla comunicazione e sulle possibilità di espressione attraverso forme non convenzionali. La forma, i materiali e il contenuto danno vita a un'unica opera d'arte, al fine di esplorare le possibilità di trasformare il libro in un oggetto che coinvolga parimenti la percezione quanto la riflessione, superando i limiti della comunicazione verbale e visiva consueta, ma sempre conservando, pur minime, tracce della sua natura originaria, che siano il frontespizio, stampato sul marmo, o il cofanetto.

Realizzato in due esemplari, *Il cacio è il mondo...* non è l'unico libro-oggetto di Mirella Bentivoglio della collezione di Loriano Bertini pervenuta alla Biblioteca nazionale, a testimonianza di uno stretto rapporto tra artista e collezionista, concretizzatosi anche in una fitta corrispondenza. Se ne possono segnalare almeno tre. Il primo è *Il canto nell'albero: Keplero, musica nelle sfere*, un dittico di legno massello, di formato orizzontale oblungo, simile a quello di tanti libri-parte di musica rinascimentale e barocca, col titolo in scrittura gotica, che racchiude un foglio di plastica trasparente, con la rappresentazione pentagrammatica dei nomi di alcuni pianeti (1980?, RARI F.A. BENM.05; esemplare firmato dall'autrice). Il secondo è *Piove*, un foglio di plexiglass sul quale la stampa ripetuta di virgolette alte in font typewriter sembra costruire una pioggia rappresentata con una macchina da scrivere (1980?, RARI F.A. BENM.09). Il terzo è *Ceci n'est pas un hiver / Il disgelo del libro*, un libro in forma di codice aperto, realizzato in onice bianca (1986, RARI F.A. BENM.03; *Originali* 2025, 122). Pur presentandosi con caratteristiche molto diverse l'uno dall'altro, sia per quanto riguarda la natura del supporto che per la modalità di trattamento della parte testuale, i libri-oggetto appena citati sono accomunati dalla veste scultorea, che rivelando un'attenzione particolare al rapporto tra testo e materia, tra immagine e parola, invita lo spettatore a una profonda esperienza sensoriale e intellettuale, attraverso anche un'attiva interpretazione del testo, spesso volutamente criptico.

#### Bibliografia

*Figurare la parola* 2003, 229; *Immagini affamate* 2005, 147, 200, 239.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0485455>.

F.M.



Tav. III.21.A. - Massimo Mori, *Codex: poema concreto in (K+7) canti*.  
BncF RARI F.A. MORM.01.

### III.21 Dis-piegare l'arte. Un esemplare nominativo

Massimo Mori (Quistello, 1944 – )

*Codex: poema concreto in (K+7) canti. Kata-logo. Catalogo oggetto.*

[s. l.], [s. n.], [1990?]

mm 135 × 72 × 400; cofanetto mm 150 × 230 × 90

Libro-oggetto, in forma di leporello a 12 facciate; cartoncino ripiegato, con elementi a *collage*; piatti ricoperti di plexiglass fissati da quattro bulloni per parte; fori passanti alla base delle cc. per alloggiare un perno di metallo; dadi esagonali avvitabili a chiusura dei lati del perno; cofanetto in cartone, con fori laterali per la fuoriuscita delle parti aggettanti del perno; certificato autografo di autenticità, indirizzato a Lorian Bertini

Esemplare 16/XXX, firmato e improntato dall'autore

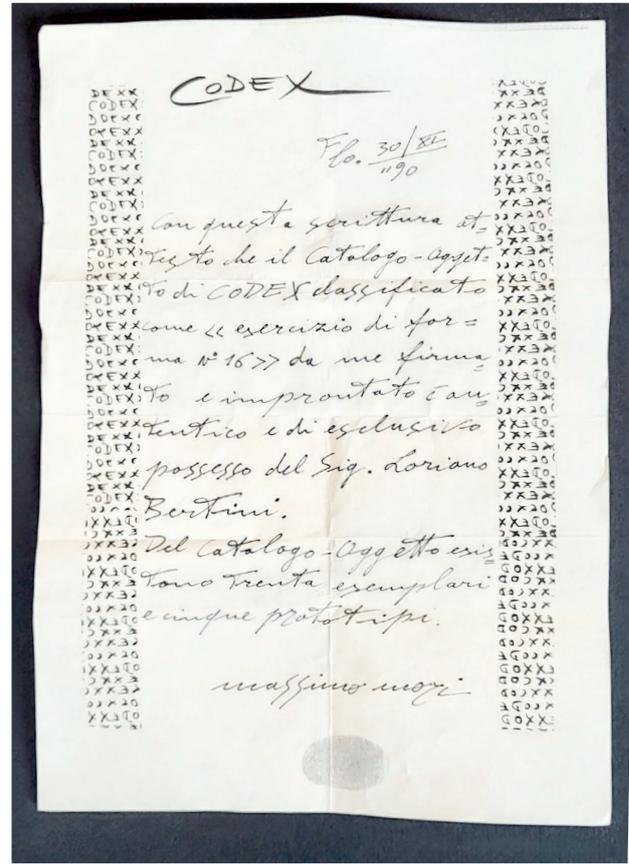
BncF RARI F.A. MORM.B.1

Il *Kata-logo* di Massimo Mori costituisce il catalogo-oggetto che può essere dispiegato a illustrare - in forma di libro a fisarmonica dalle particolari caratteristiche compositive - le otto sezioni di cui si compone *Codex poema concreto in (K + 7) canti*, opera plastica dell'autore realizzata in esemplare unico (1990). A quest'ultimo il libro si correla come una versione compendiarica in formato minore, che ne trasferisce le parti su una delle sue due facciate in modo sequenziale e secondo un principio di replicazione. All'opera unica, che dilata il poema-oggetto in chiave spaziale, in una vera e propria installazione composta da unità fisiche concepite a parete autonome l'una dall'altra, corrisponde quindi il *katalogos*, realizzato in trenta



Tav. III.21.B.  
Massimo Mori,  
*Codex: poema  
concreto in (K+7)  
canti.*  
BncF RARI F.A.  
MORM.01.  
Cofanetto in  
cartone.

esemplari, che tali parti assembla e lega in un *continuum*, dato dalla forma scelta del leporello. La struttura pieghevole, da altri frequentata nel secondo Novecento (schede III.15 e III.16), è tenuta insieme da un perno che offre la possibilità di chiusura attraverso l'avvitamento di dadi verso l'interno e viceversa di dispiegamento con il loro allentarsi all'esterno. Il supporto si dà inoltre ad una doppia lettura fronte/retro: un lato del libro alloggia a *collage* le parti in cui si articola l'opera *Codex* (i canti), mentre l'altro riporta con la stessa tecnica alcuni elementi testuali. Questi ultimi consistono nelle varie porzioni in cui è stata frammentata l'introduzione di Matteo D'Ambrosio al catalogo, che presentava in prima internazionale l'opera in occasione della mostra alla Fortezza da Basso di Firenze del 1990 (Mori 1990, 4-8). Come in un gioco di rifrazione viene quindi a crearsi un circuito di circolarità di forme, interrelazione di significati tra i vari supporti e stratificazione di senso



Tav. III.21.C.  
Massimo Mori,  
*Codex: poema concreto  
in (K+7) canti.*  
BncF RARI F.A.  
MORM.01.

Tav. III.21.D.  
Massimo Mori,  
*Codex: poema concreto  
in (K+7) canti.*  
BncF RARI F.A.  
MORM.01.  
Attestato autografo  
di autenticità  
indirizzato a  
Loriano Bertini

che coinvolge il *Codex* nella sua versione ‘sculturale’, il catalogo del *Codex* nella sua qualità di libro-oggetto, e il catalogo dell’esposizione fiorentina, il cui paratesto è apposto dissezionato su un versante del *Kata-logo*. È quest’ultimo lato del libro-oggetto ad essere inoltre improntizzato su ogni facciata, ad accogliere cioè l’elemento di personalizzazione delle copie esistenti, vale a dire l’impronta digitale dell’autore, come nell’esemplare della collezione Bertini, che in più risulta accompagnato da un certificato autografo di autenticità, un foglio sciolto ripiegato all’interno del cofanetto del *Kata-logo* che datato Flo[rentia] 30.XI.1990 dichiara: *Con questa scrittura attesto che il Catalogo-Oggetto di CODEX classificato come ‘esercizio di forma n. 16’ da me firmato e improntato è autentico e di esclusivo possesso del Sig. Loriano Bertini. Del Catalogo-Oggetto esistono trenta esemplari e cinque prototipi.*

Prodotto quindi in più copie personalizzate, il *Kata-logo* conserva nella sua

conformazione la memoria concettuale da un lato e materica dall'altro di precedenti cataloghi-oggetto, quale quello di Marcel Duchamp (scheda III.13), e dei celebri bulloni utilizzati da Fortunato Depero (scheda III.6). Il suo contenuto associa quindi in successione gli otto canti sciolti del *Codex*, e cioè: *Floema* (Proemio; K= -7; il titolo richiama Firenze e poema: su un leggio a più strati, una scrittura tattile e un dizionario, sormontati da un manubrio che rimanda all'idea del viaggio attraverso l'opera), *Età della scrittura* (Canto Primo; K= -6; in una risma di carta imbullonata, una voragine squarcia la scrittura), *Librare* (Canto Secondo; K= -5; alla stratificazione del supporto cartaceo si sovrappongono alcuni strumenti scrittori d'ambito calligrafico), *Vocazione e Trauma* (Canto Terzo; K= -4; una apertura ondulatoria frange la parola scritta), *S.O.S.peso appPESO* (Canto Quarto; K= -3; recupera la scrittura nella sua forma manuale), *Alfatrappola* (Canto quinto; K= -2; una rete supera l'area dell'opera tentando di trattenere le sfuggenti lettere dell'alfabeto, negando la possibilità di discorso), *Paesaggio in disordine* (Canto Sesto; K= -1; il titolo riportato a margine è *Geometrismo del paesaggio in disordine variabile e indipendente*; sulle onde fluttuano le lettere dell'alfabeto come dopo un naufragio), *Lettera 22* (Canto Settimo; K= 0; rimanda alla scrittura meccanica, al suo posizionarsi dopo la manuale e prima di quella elettronica), *Epiloghi?* (Canto Ottavo; K= +1; il titolo *Codex* campeggia su una corteccia scrittorica, mentre da una piccola porta si intravedono gli oggetti sostanziali dei canti precedenti ad alludere a ulteriori possibilità narrative) (Mori 2004).

Il *Kata-logo* nasce quindi a chiusura e conclusione di *Codex poema concreto* come una sorta di dispositivo di moltiplicazione del poema-oggetto, di cui mantiene alcuni elementi costitutivi quali ad esempio le componenti metalliche dei bulloni. Il *Codex* detona evidentemente un più ampio ventaglio dimensionale e materico, in cui carta e scritture si compenetrano con reti, imbullonature, vetri e plexiglass, e in cui fievole e semplificata è la componente linguistica depositata su supporti di natura e spessori diversi, sui quali fluttua libera. Donato dall'autore alla Mediateca 'Gino Baratta' di Mantova (e qui oggetto di esposizione nel 2006; Mori 2006), il *Codex* è stato oggetto di diverse occasioni espositive. Prima ancora delle mostre fiorentine del 1990 (non solo alla Fortezza da Basso, ma anche al Gabinetto Vieusseux), era stato presentato in anteprima in forma parziale ancora priva del *Proemio* al Festival Internazionale 'Di Versi in Versi' (Parma, novembre 1989). Al mese di

aprile dello stesso 1989 si data invece l'esposizione sempre a Firenze (presso Luoghi d'arte, Borgo Pinti, 44r) dei due canti *Lettera 22: omaggio alla più piccola portatile e Alfatrappola: inganni in piccole lettere*, come si ricava da una delle pubblicazioni del gruppo 'Ottovolante circuito di produzione di poesia' (*Scrittura e brevità* 1989, 46), attivo a Firenze dal 1983 al 1992. All'esperienza di 'Ottovolante' si lega fortemente quella di Mori che ne ha rappresentato l'ideatore e propulsore, e che oltre a condurci verso un importante capitolo della sperimentazione poetica della seconda metà del XX secolo, punta anche - nuovamente - verso la BncF. Qui infatti il poeta ha depositato i rari materiali prodotti dal gruppo: esiti di 'esoeditoria' perlopiù introvabili, consegnati «con minuziosa archiviazione protocollare» al luogo per eccellenza della memoria e della conservazione, in un legame in seguito ricordato dall'autore (*Stampa dell'eco* 2003, III), insieme alla consapevolezza che «i cercatori attenti alla Biblioteca nazionale centrale avranno materiale, altrove non reperibile, frutto del sincero e realizzato impegno *intergruppo* che in tanti abbiamo profuso, e la cui eco trova nella stampa la traccia del suo percorso e la memoria per un altro futuro» (*Stampa dell'eco* 2003, VII).

#### **Bibliografia**

*Figurare la parola* 2003, 228.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/CFI0579011>.

DANTE  
ALIGHIERI

IO SON VENUTO  
AL PUNTO DE LA ROTA

ENRICO  
CASTELLANI

## III.22 Calcografie per le «petrose» di Dante

Dante Alighieri (Firenze, 1265 – Ravenna, 1321)  
Enrico Castellani (Castelmassa, 1930 – Celleno, 2017)

*Io son venuto al punto de la rota*

Belluno, Edizioni Proposte d'Arte Colophon, 1993

36 pp.; ill.; mm 367 × 247

cart.; custodia editoriale in plexiglass

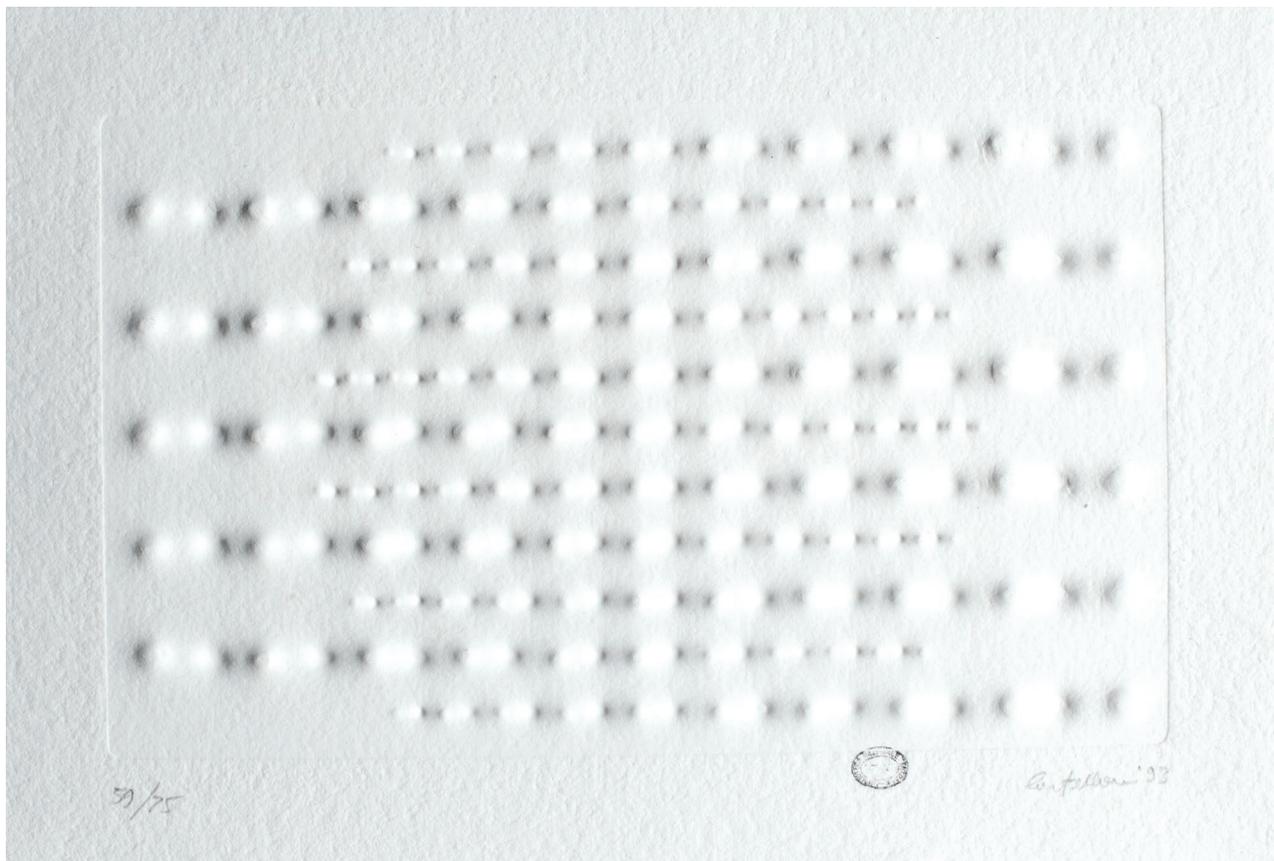
calcografie su matrici originali

Esemplare 59/75, segnato dall'artista sul marg. inf. sin. di ogni calcografia

BncF RARI F.A. CASE.B.1

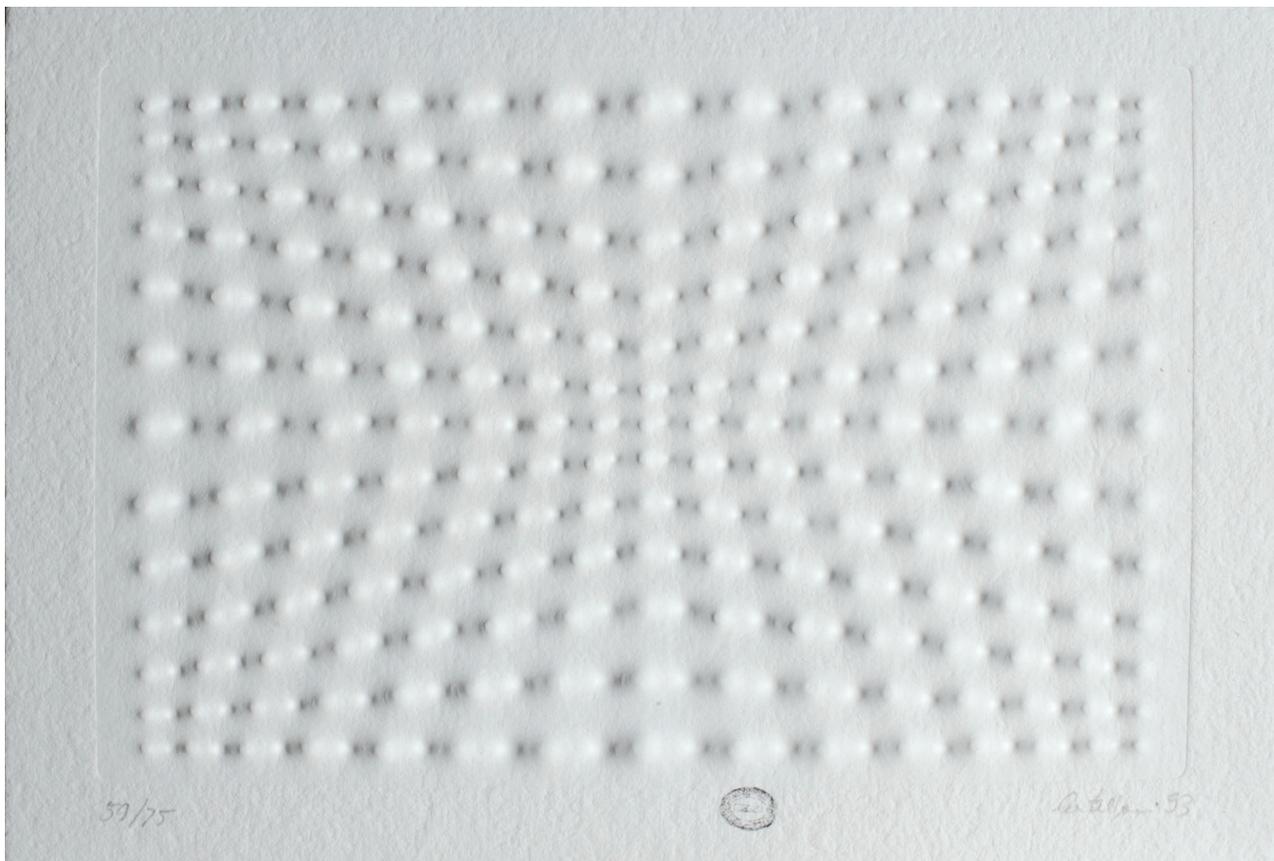
Come informa il colophon, la presente edizione fu stampata in 113 esemplari numerati, di cui 75 in numeri arabi, venticinque in romani, dieci prove numerate e tre prove d'obbligo. Il libro, composto in carattere Bembo da Ruggero Olivieri e impresso su carta a mano della Sicars di Catania, presenta il testo delle quattro «petrose» dantesche accompagnate da altrettante calcografie su matrici originali preparate da Enrico Castellani. Oltre a quello in mostra, di provenienza Bertini, la BncF ne custodisce un ulteriore esemplare alla segnatura RARI 62.e.204: si tratta di una delle tre copie di deposito legale, come si desume da un'annotazione di Castellani stesso nel margine inferiore del relativo colophon, *copia per lo stampatore 3*.

Enrico Castellani è figura di spicco nell'arte italiana del secondo Novecento, legata al movimento di rinnovamento e sprovincializzazione delle arti visive che popolò la Milano degli anni Cinquanta: esemplare in tal senso l'amicizia e la colla-



Tav. III.22.B.  
Dante Alighieri,  
*Io son venuto al  
punto de la rota.*  
BncF RARI F.A.  
CASE.B.1.  
Calcografia per *Al  
poco giorno e al gran  
cerchio d'ombra.*

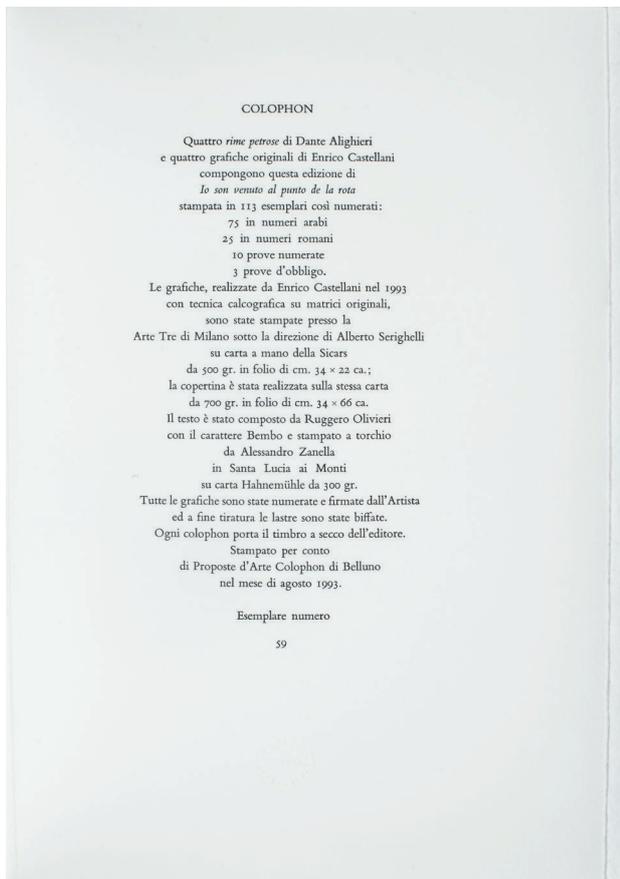
borazione con Piero Manzoni. Convinto che «l'arte ha ormai esaurito il suo scopo di creare immagini» e che «il creare immagini sia oggi illegittimo e vano quanto il pretendere di trasmettere i 'moti dell'anima'» (Castellani 2021, 51), l'artista riuscì ben presto a elaborare un proprio riconoscibilissimo stile: domina la sua produzione un'ampia serie di tele monocrome, spesso completamente bianche, caratterizzate da estroflessioni e introflessioni della superficie ottenute solitamente attraverso l'inserimento di chiodi (cfr. *Enrico Castellani 2012-2023*). Nel caso di opere su carta (la quale «può essere considerata per le sue qualità fisiche intrinseche come *superficie* e come tale di per sé significativa se trattata con tecniche adeguate quali la punzonatura, la calcografia, la piegatura»: Castellani 2021, 119) è ancora lo stesso artista a «realizzare manualmente le matrici necessarie per l'impressione finale sulla lastra lucidata, matrici che nascono martellando pazientemente con un mazzuolo e un



Tav. III.22.C.  
Dante Alighieri,  
*Io son venuto al  
punto de la rota.*  
BncF RARI F.A.  
CASE.B.1.  
Calcografia per *Così  
nel mio parlar voglio  
esser aspro.*

punzone due lastre d'acciaio» (Parmiggiani 2014, 8-9).

Dando continuità, dopo lungo tempo, a una prima stagione di produzione di libri d'artista collocabile agli anni Sessanta-Settanta, il presente volume costituisce il ritorno di Castellani al genere: si direbbe anzi che proprio questo esperimento dantesco abbia funto da scaturigine per una serie, seppure non particolarmente nutrita, di successive uscite consimili, tutte edita da Colophon. Nel ventennio successivo videro infatti la luce altri otto libri d'artista nella cui realizzazione, da solo o in compagnia di altri, il nostro fu coinvolto; tra questi occorrerà rammentare almeno *Trous* di Emilio Villa (1996), con diciotto testi inediti del poeta e cinque carte estroflesse dell'artista (*Enrico Castellani* 2014, 39-44). Della prima stagione, Lorian Bertini ebbe invece le *Quattro stampe in rilievo di Enrico Castellani*, stampate a Locarno nel 1976, RARI F.A. CASE.D.1 (Jentsch 1993, 94-95 nr. 134).



Tav. III.22.D. Dante Alighieri, *Io son venuto al punto de la rota*.  
BncF RARI F.A. CASE.B.1.  
Colophon.

Notevolissima la scelta del testo letterario adottato, le quattro rime «petrose» di Dante. Diversamente dalla *Commedia*, la cui tradizione iconografica si origina sin dai primi anni della sua diffusione (ossia ancora nella prima metà del sec. XIV), il Dante lirico ha goduto infatti di una fortuna illustrativa pressoché inesistente: per tutto il Novecento italiano il catalogo di Jentsch segnala i soli *Nove sonetti tratti dal canzoniere e dalla Vita Nuova*, pubblicati con dodici linografie di Renzo Sommaruga nel 1965, di cui Bertini aveva un prezioso esemplare segnato *R*, ora RARI F.A. SOMR.A.1 (Jentsch 1993, 328 nr. 555). Ma se le sue grafiche si collocavano sui vivagni della pagina stampata, disponendosi a cornice rispetto al testo e di conseguenza svolgendo una funzione eminentemente ancillare, Castellani opta invece per una maggiore autonomia dell'elemento illustrativo rispetto allo stampato: le quattro calcografie, a piena pagina, naturalmente non rilegate, sono inserite al centro dei bifogli che ospitano i testi danteschi (Chimirri 2003a, 17 e n. 10).

L'ordinamento secondo cui le canzoni si susseguono è quello fissato da Barbi 1921 e seguito successivamente da Contini 1939 e Contini 1946: alla canzone *Io son venuto al punto de la rota* segue la sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, la cosiddetta sestina doppia *Amor, tu vedi ben che questa donna* e infine la canzone *Così nel mio parlar voglio esser aspro*. Una collazione dei testi suggerisce la dipendenza del testo impresso da quello stabilito da Contini 1946: nelle oltre sessanta lezioni complessive in cui Contini si allontana da Barbi (prevalentemente in materia di punteggiatura), la stampa Castellani segue sempre il testo Contini. Non solo: laddove Contini 1939 legge ancora con Barbi 1921 contro Contini 1946 (si tratta di una trentina di casi), Castellani si uniforma

sempre al testo del 1946 (dato che non stupisce, avendo esso costituito, per oltre un cinquantennio, il testo di riferimento per il Dante lirico). All'assoluta fedeltà al testo continiano è da ricondurre infine anche l'adozione dell'accento acuto per le *i* e le *u*, quasi una sorta di marchio di fabbrica dell'editrice Einaudi (presso cui il filologo ossolano aveva pubblicato la sua edizione).

Alla stessa collana *Poièin* presso la quale apparve la realizzazione dantesca di Castellani, appartiene anche *La notte viene col canto*, di Mario Luzi, con incisioni di Walter Valentini, donato da Bertini alla Nazionale nel 1993 (RARI F.A. VALW.B.3).

#### **Bibliografia**

*Figurare la parola* 2003, 176; Chimirri 2003b, 17.  
<opac.bncf.firenze.sbn.it/Record/VIA0055906>.



## **Bibliografia**

- A
- Argan 1967 - G.C. Argan, *Capogrossi*, Roma 1967.
- Artist and Book* 1961 - *The Artist and the Book 1860-1960 in Western Europe and the United States*, Introduction by Ph. Hofer, Catalogue by E.M. Garvey, Boston 1961 (rist. New York 1982).
- B
- Barbero 2008 - L. M. Barbero, *Carlo Cardazzo e Lucio Fontana*, in *Carlo Cardazzo. Una nuova visione dell'arte* (Collezione Peggy Guggenheim, Venezia, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009), a cura di L.M. Barbero, New York-Milano 2008, 229-255.
- Barbi 1921 - *Dante Alighieri. Rime*, a cura di M. Barbi, in *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi *et al.*, Firenze 1921, 55-144.
- Bargellini 1981 - S. Bargellini, *Antiquari di ieri a Firenze*, Firenze 1981.
- Bellini 1947 - L. Bellini, *Nel mondo degli antiquari*, Firenze 1947.
- Benincasa 1982 - *Oskar Kokoschka. La mia vita*, a cura di C. Benincasa, Venezia 1982.
- Bentivoglio 1981 - M. Bentivoglio, *Elisabetta Gut 1956-1981: un filo ininterrotto*, Macerata 1981.
- Bentivoglio 2010 - *Venti libristi*. Catalogo della mostra (Roma, Galleria Cortese & Lisanti, 2 febbraio-8 marzo 2010), a cura di M. Bentivoglio, Roma 2010.
- Berti 1999 - F. Berti, *Storia della ceramica di Montelupo. Uomini e fornaci in un centro di produzione dal XIV al XVIII secolo*, III. *Ceramiche da farmacia, pavimenti maiolicati e produzioni minori*, Cinisello Balsamo (Mi) 1999.
- Berti 2003 - F. Berti, *Storia della ceramica di Montelupo. Uomini e fornaci in un centro di produzione dal XIV al XVIII secolo*, V. *Le botteghe: tecnologia, produzione, committenze. Indici*, Montelupo Fiorentino 2003.
- Berti 2008 - F. Berti, *Il Museo della ceramica di Montelupo*, Firenze 2008.
- Berti-Degl'Innocenti 2011 - *Ceramiche e tessuti. Due arti toscane del Rinascimento*. Catalogo della mostra (Prato, Museo del Tessuto, 20 novembre 2010 - 30 aprile 2011), a cura di F. Berti, D. Degl'Innocenti, Prato 2011.
- Bertini 1999 - L. Bertini, *Casualità, perseveranza, determinazione*, a cura di E. Fiorin, «Colophon», 2 (maggio 1999), 22-31.

Bertini 2005 - L. Bertini, *1930 e dopo*, edizione privata per la famiglia Bertini 2005.

Bonk 1989 - E. Bonk, *Marcel Duchamp, The Box in a Valise, de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*, Inventory of an Edition, trad. D. Britt, New York 1989.

Boschetti 2012 - C. Boschetti, *Per una storia di Novissima*, «La Fabbrica del Libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», 18/2 (2012), 31-36.

## C

Caisson 2003 - M. Caisson, *Le génie de la Sibylle. Suivis de Le fil d'Ariane. À propos de quelques récits corses: inceste et étologie des techniques*, Ajaccio 2003.

Camin-Nassi 2024 - *Terre di spezierie. Ceramiche di Montelupo per Santa Maria Nuova e le farmacie storiche della Toscana*. Catalogo della mostra (Montelupo Fiorentino, Museo della Ceramica, 21 giugno 2024 - 6 gennaio 2025), a cura di L. Camin, con la collaborazione di V. Nassi, Firenze 2024.

*Capolavori della grafica* 2010 - *Matisse. I capolavori della grafica*, a cura di M. Tavola, Milano 2010.

Caruso 1987 - *Il libromacchina imbullonato di Fortunato Depero*, a cura di L. Caruso, con lettere inedite di F. Azari e interventi critici di G. Almansi *et al.*, Firenze 1987.

Castellani 2021 - E. Castellani, *Scritti 1958-2012*, a cura di F. Sardella, Milano 2021.

Castleman 1985 - R. Castleman, *Introduction*, in *Henri Matisse. Jazz*, New York 1985, VII-XII.

*Cento libri surrealisti* 1996 - *Cento libri surrealisti 1920-1940* (Prato, Museo Pecci, 22 novembre 1996; Santa Croce sull'Arno, Villa Pacchiani, 25 gennaio - 25 febbraio 1997; Verona, Biblioteca Civica, 3 maggio - 3 giugno 1997; Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 20 settembre - 31 ottobre 1997). Catalogo a cura di J.-F. Rodriguez con la collaborazione di A. Calcagni Abrami, L. Chimirri, A. Contò, N. Lepri, A. Rimmaudo, L. Berni, Firenze 1996.

Chiesa 2006 - C. A. Chiesa, «*Un mestiere semplice*». *Ricordi di un libraio antiquario. Per i novant'anni di Gianni Antonini*, Milano 2006.

Chimirri 2003a - L. Chimirri, *Da un'ossessione all'altra. Note sulla collezione*, in *Figurare la parola* 2003, 15-22.

Contini 1939 - *Dante Alighieri. Rime*, a cura di G. Contini, Torino 1939.

Contini 1946 - *Dante Alighieri. Rime*, a cura di G. Contini, seconda ed. riveduta e accresciuta, Torino 1946.

- D** De Matteis - Maffei 1998 - L. De Matteis, G. Maffei, *I libri d'artista in Italia 1960 - 1998*, Torino 1998.  
Di Stefano 1997 - E. Di Stefano, *Kokoschka*, «Art e dossier», 11 (1997).
- E** *Enrico Castellani* 2014 - *Enrico Castellani. Catalogo dei libri d'artista*, prefazione di S. Parmiggiani, postfazione di B. Corà, Belluno 2014.
- F** *Far libro* 1989 - *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia* (Firenze, Casermetta del Forte Belvedere 19 aprile - 20 giugno 1989), Firenze 1989.
- Ferragamo* 2023 - *Salvatore Ferragamo 1898-1960*, Firenze-Milano 2023.
- Figurare la parola* 2003 - *Figurare la parola, editoria e avanguardie artistiche del Novecento nel Fondo Bertini* (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 16 ottobre 2003 - 31 marzo 2004), a cura di L. Chimirri, Firenze 2003.
- Forza della linea* 2014 - *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore*, a cura di I. Monod-Fontaine, Ferrara 2014.
- Fourcade-Lamberti 1979 - H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, raccolti e annotati da D. Fourcade, traduzione di M. Mimita Lamberti, Torino 1979.
- Franklin 2023 - P. B. Franklin, *Marcel Duchamp e la seduzione della copia*, Venezia 2023.
- H** Hase, von-Schmundt 1982 - U. von Hase-Schmundt, *Capogrossi. Das graphische Werk*, St. Gallen 1982.
- I** *Immagini affamate* 2005 - *Le immagini affamate. Donne e cibo nell'arte. Dalla natura morta ai disordini alimentari*. Catalogo della mostra (Aosta, Museo archeologico regionale, 1 dicembre 2005 - 7 maggio 2006), a cura di M. Corgnati, Quart (Valle d'Aosta), 2005.
- Isgrò 1971 - E. Isgrò, *Sull'identità*, catalogo della mostra, Milano, 1971.
- Isgrò 2007 - E. Isgrò, *La cancellatura e altre soluzioni*, a cura di A. Finz, Milano 2007.
- Isgrò 2016, 16-17, *Isgrò*, a cura di M. Bazzini, catalogo della mostra, Palazzo Reale (Milano), 29 giugno - 25 settembre 2016, Milano 2016.
- Isgrò 2017 - E. Isgrò, *Autocurriculum*, Palermo 2017.
- Italia unita 2011 - 1861/2011: l'Italia unita e la sua Biblioteca* (Catalogo della mostra, Firenze,

Biblioteca nazionale centrale di Firenze, 22 dicembre 2011-28 febbraio 2012), a cura di S. Alessandri, A. Martini, G. Megli, Firenze 2011.

**J** Jentsch 1993 - *I libri d'artista italiani del Novecento*, catalogo a cura di R. Jentsch, Torino 1993.

**L** *Libri cubisti* 1988 - *Libri cubisti* (Siena, Palazzo Pubblico, Magazzini del Sale, 9 aprile - 7 maggio 1988). Catalogo a cura di D. Stein, saggi di E. Crispolti, A. Jouffroy e R. Jentsch, Firenze 1988.

*Libro come opera d'arte* 2006 - *Il libro come opera d'arte. The Books as a Work of Art. Avanguardie italiane del Novecento nel panorama internazionale. The Italian Avant-Gardes in the Twentieth Century as Part of the International Panorama* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 23 settembre - 19 novembre 2006), a cura di G. Maffei e M. Picciau, Mantova 2006.

**M** Matarasso 1993 - *Bibliothèque Jacques Matarasso. Le surréalisme. Éditions originales - Livres illustrés. Manuscrits et correspondances autographes. Reliures - revues - tracts et documents*, dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris, Hôtel Drouot (...) jeudi 2 (...) vendredi 3 (...) samedi 4 décembre 1993, Paris 1993.

Mori 1990 - M. Mori, *Codex: poema concreto in (K+7) canti*, catalogo mostra (Firenze, Fortezza da Basso, 30 marzo - 2 aprile 1990), [Firenze] 1990.

Mori 2004 - Cortometraggio-intervista a Massimo Mori in occasione di *Figurare la parola* 2003, regia Maurizio Montagni, produzione New Com., (<youtube.com/watch?v=H4lW2do7aS0>).

Mori 2006 - M. Mori, *Codex poema concreto in (k+7) canti*, catalogo mostra (Mantova, Biblioteca G. Baratta, "Sala delle Colonne", 7-28 settembre 2006), Mantova 2006.

*Museo del Tessuto* 1975 - *Il Museo del Tessuto a Prato. La donazione Bertini*, Firenze 1975.

**N** *Nuovi poeti futuristi* 1925 - *I nuovi poeti futuristi: L. Catrizzzi, S. Cremonesi, E. Dolfi, Escodame, Farfa, Fillia, Folicaldi, G. Gerbino, G. Guatteri, E. Mainardi, A. Maino, O. Marchesi, F. T. Marinetti, G. Sanzin, C. Simonetti, A. Vianello*, Roma 1925.

**O** *Originali* 2025 - *Originali. "I manoscritti dei poeti d'oggi" e le poetiche verbo-visuali in Italia. Dal fondo Pignotti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Originals. "The Manuscripts of Today's Poets" and Verbo-Visual Poetics in Italy. From the Pignotti Fonds of the National Central Library of Florence.* Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 8 maggio - 29 luglio 2025), a cura di G. Lambroni e D. Speranzi, Firenze 2025.

Orsi Landini 2017 - R. Orsi Landini, *I velluti nella collezione della Galleria del Costume di Firenze*, Firenze 2017.

P

Parmiggiani 2014 - S. Parmiggiani, *Prefazione*, in *Enrico Castellani* 2014, 7-12.

*Parole figurate* 2009 - *Parole figurate. I libri d'artista dei Cento Amici del Libro* (Palazzo Magnani, Reggio Emilia, 21 novembre 2009 - 17 gennaio 2010), a cura di S. Parmiggiani, Milano 2009.

*Per sommi libri* 2001 - *Per sommi libri. Gli artisti delle avanguardie e il libro*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 1 marzo - 14 aprile 2001), a cura di A. Calcagni Abrami e L. Chimirri, Firenze 2001.

R

*Riviste* 2023 - *Riviste. La cultura in Italia nel primo '900*. Catalogo della mostra (Firenze, Gli Uffizi, 15 giugno - 17 settembre 2023), a cura di G. Lambroni, S. Mammana, C. Toti, Firenze 2023.

Rogers Lalaurie 2020 - L. Rogers Lalaurie, *Matisse. I libri*, Torino 2020.

S

*Scrittura e brevità* 1989 - *Scrittura e brevità*, Ottovolante 6. edizione del Festival di poesia, [s. l.] 1989.

Sebbag 1993 - G. Sebbag, *Les Éditions surréalistes 1926-1968*, Paris 1993.

*Siècle du jazz* 2009 - *Le siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat* (Trento e Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 15 novembre 2008 - 15 febbraio 2009; Parigi, Musée du Quai Branly, 17 marzo - 28 giugno 2009; Barcellona, Centre de cultura contemporània, 21 luglio - 18 ottobre 2009), sous la direction de D. Soutif, Paris 2009.

Silvi 2003 - S. Silvi, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France. Il primo libro simultaneo di Blaise Cendrars e Sonia Delaunay*, «L'Esopo», 95-96 (2003), 15-32.

Speranzi 2025 - *Il filo sottile in Originali. "I manoscritti dei poeti d'oggi" e le poetiche verbo-visuali in Italia. Dal fondo Pignotti della Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Originals. "The Manuscripts of Today's Poets" and Verbo-Visual Poetics in Italy. From the Pignotti Fonds of the National Central Library of Florence*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, 8 maggio - 29 luglio 2025), a cura di G. Lambroni e D. Speranzi, Firenze 2025, 19-29.

Spignoli 2019 - T. Spignoli, *"L'avventurosa vita del libro" nell'opera di Emilio Isgrò*, «Arabeschi», 14 (2019), 19-33.

*Stampa dell'eco* 2003 - *La stampa dell'eco: rassegna critica de "Il circuito della poesia" di Massimo Mori*, Firenze 2003.

- T** Tolosani 1929 - D. Tolosani, *Giuseppe Salvadori*, «L'Antiquario», 16 (1929), 3-9.
- Toscana '900* 2015 - *Toscana '900. Da Rosai a Burri percorsi inediti tra le collezioni fiorentine*. Catalogo della mostra (Firenze, Villa Bardini, 3 ottobre 2015 - 10 gennaio 2016), a cura di L. Mannini e C. Toti, Firenze 2015.
- V** *Vedere la musica* 2021 - *Vedere la musica. Arte dal simbolismo alle avanguardie: Segantini. Boccioni. Kokoschka. Kandinskji*. (Rovigo, Palazzo Roverella, 1 aprile - 4 luglio 2021), a cura di P. Bolpagni, Cinisello Balsamo 2021.
- Vinca Masini 2005 - L. Vinca Masini, *Una collezione internazionale di piccole sculture del secondo Novecento* (Malcesine, Castello Scaligero, 11 giugno - 15 settembre 2005), Prato 2005.
- Volùmina* 1991 - *Volùmina. Il libro come oggetto rivisitato dalla donna artista del nostro secolo*. Catalogo della mostra (Senigallia, Rocca roveresca, 1990), a cura di M. Bentivoglio, Ostra Vetere 1990.
- W** *What a wonderful world* 2019 - *What a wonderful world. La lunga storia dell'ornamento tra arte e natura*, a cura di C. Franzoni e P. Nardoni, Milano 2019.









*Io sono quello che ho donato* è un'iniziativa espositiva volta a ricordare la figura di Lorian Bertini (1930-2019) quale collezionista, nell'anniversario della donazione della raccolta di tessuti antichi che si trova all'origine del Museo del Tessuto di Prato. La mostra, con il catalogo che la accompagna, presenta una scelta di tessuti dal nucleo primigenio del Museo, le maioliche donate da Bertini al Museo della Ceramica di Montelupo, e una selezione degli oltre 4000 straordinari libri d'artista da lui riuniti e ora conservati presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze. Tra tessuti, ceramiche e libri sono descritte in questo catalogo una cinquantina di opere, che riflettono l'impegno di Lorian, i suoi gusti, le sue relazioni, le sue passioni.

*Prato, Museo del Tessuto*  
*3 luglio - 21 settembre 2025*

