



Federica Boragina

Definizione e catalogazione del libro d'artista: limiti, tentativi e il caso Edcat



Abstract

«C'è forse bisogno, ancora una volta, di definire il libro d'artista? [...] è come se [...] ad ogni mostra, ad ogni articolo, bisogna ricominciare incessantemente a dire ciò che il libro d'artista non è, piuttosto che dire ciò che è». Con queste parole Anne Moeglin-Delcroix introduceva *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, un importante lavoro espositivo e di catalogazione presentato a Mantova nel 2004.

A partire dall'inevitabilità di una definizione esaustiva, il contributo prende in rassegna alcuni tentativi di catalogazione di questa tipologia editoriale, con riferimento a parametri e strumenti universalmente condivisi, come lo standard ISBD, e propone come caso studio Edcat, il database on line, dedicato all'editoria d'artista e d'arte, selezionato per ragioni strumentali, di funzionamento e finalità. La pluralità di servizi che Edcat fornisce permette di ripensare il concetto di catalogazione del libro d'artista e dunque sulla sua complessa definizione, sulla scia delle istanze artistiche e critiche degli anni Sessanta e Settanta in cui è radicato.

«Do we need, once again, to define the artist's book? [...] it is as if [...] to every exhibition, to every article, you have to incessantly start saying what the artist's book is not, rather than saying what it is». With these words Anne Moeglin-Delcroix introduced *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, an important exhibition and cataloguing work presented in Mantua in 2004.

Starting from the inevitability of a exhaustive definition, the contribution takes a look at some attempts to catalog this editorial type, with reference to universally parameters and tools, as the standard ISBD, and it proposes as case study Edcat, the online database, dedicated to the publishing of artist and art, selected for instrumental reasons, operation and purpose. The plurality of services that Edcat provides allows us to rethink the concept of cataloguing the artist's book and therefore its complex definition, in the wake of the artistic and critic instances of the sixties and seventies in which it is rooted.



«C'è forse bisogno, ancora una volta, di definire il "libro d'artista"? Sono ormai vent'anni che mi sforzo di farlo, con scarso successo. Non che sia difficile elaborare una definizione soddisfacente [...] ma è come se il risultato non fosse mai stato acquisito, anche nel mondo stesso dell'arte contemporanea, in linea di principio già esperto. Ad ogni mostra, ad ogni articolo, bisogna ricominciare incessantemente a dire ciò che il libro d'artista non è, piuttosto che dire ciò che il libro è»

Dal 1962 in poi un'altra idea dell'arte (Moeglin-Delcroix 2003, p. 10).

Con solida consapevolezza, nell'autunno del 2004, in occasione della mostra di libri d'artista presso la Casa del Mantegna a Mantova, Anne Moeglin-Delcroix proponeva lo *status quaestionis* rispetto il plurale e multiforme mondo del libro d'artista. Si tratta di un groviglio critico alimentato da questioni lessicali, cronologiche, estetiche e critiche che, a distanza di decenni, rivela ancora una prominente attualità, al punto tale da spingere a dubitare della possibilità di una definizione.

L'ipotesi di un'astensione non equivale a una resa, ma dichiara l'esigenza di un ripensamento metodologico volto a focalizzare l'attenzione sui libri, più che sulle parole, rivelando come tale genericità lessicale – per la quale la medesima etichetta sembra poter adeguarsi a ogni sperimentazione editoriale che vede coinvolto un artista – sia ancorata, in prima battuta, alla difficoltà, reiterata nei decenni, di individuare un univoco atto di nascita per il libro d'artista.

Possibili atti di nascita del libro d'artista

Una prima ipotetica genesi del libro d'artista si trova nella tradizione francese dei cosiddetti "livres d'artiste" o "livre de peintre", ossia libri illustrati che vedono la collaborazione fra scrittori e pittori (Pallottino 1988, p. 9). I primi esemplari, risalenti alla prima metà del XIX secolo e realizzati tramite il ricorso alla litografia e alla xilografia, sono proposti come forma di editoria popolare poi convertiti, mediante un graduale miglioramento tecnico, in edizioni di pregio con tirature limitate. A questa tipologia risalgono le proposte degli editori novecenteschi delle avanguardie storiche come Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler, Tériade, i quali promuovono collaborazioni fra letterati e artisti visivi, talvolta riservando grande autonomia agli artisti, come nel celebre caso di *Jazz* di Henri Matisse (edito da Tériade nel 1947). In questo esemplare il testo, stampato nella riconoscibilissima calligrafia dell'artista francese, è parte integrante dell'impianto decorativo del libro e crea un *unicum* visivo fra immagini e parole. Questo genere di pubblicazioni è stato lungamente prediletto dai bibliofili e dai collezionisti d'arte e, anche quando il mercato dell'editoria d'arte ha accolto libri più sperimentali o i libri oggetto, la denominazione di "livres d'artiste" è sopravvissuta divenendo un'abitudine lessicale e lasciando germinare alcuni fraintendimenti¹.

¹ È il caso di una delle più importanti raccolte di libri d'artista italiane, quella di Lorian Bertini, ora conservata alla Biblioteca Nazionale di Firenze. Lo stesso Bertini, con lo pseudonimo Vincenzo Filacavai, nell'introduzione della monografia dedicata alla sua collezione, ricorre alla dicitura "libro d'artista" in maniera indistinta, senza identificare alcuna categoria, cfr. ed. Jentsch, 1993, pp. 9-17.

Un altro esordio del libro d'artista è datato 1897², anno di pubblicazione di *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé, un libro nel quale il formato, la composizione tipografica e gli spazi bianchi fra le parole non sono considerati meri aspetti grafici, ma dettagli che rafforzano e amplificano il contenuto, nell'intento di sancire un indivisibile connubio fra significato e significante. Il portato innovativo della sperimentazione di Mallarmé è presto colto da Filippo Tommaso Marinetti, il quale, sull'onda entusiasta del rinnovamento futurista, muove profonde critiche nei confronti dei libri illustrati e delle raffinate edizioni per bibliofili³. La critica futurista è rivolta tanto alle regole compositive dell'editoria tradizionale⁴, alle quali Marinetti contrappone una nuova ortografia e tipografia espressiva, (si pensi al celebre *Zang Tumb Tuuum Adrianopoli Ottobre 1912*, del 1914, e a *Les mots en liberté futuriste* (1919)); quanto alla forma stessa del libro⁵, come suggerisce Corrado Govoni in una lettera inviata a Marinetti: «[...] Perché non fare dei libri che aprano come organetti macchine fotografiche ombrellini ventagli?» (Salaris 1988, p. 17).

In questa curiosità verso una diversa forma del libro si riconosce un altro possibile atto di nascita del libro d'artista, invero nei cosiddetti libri-oggetto⁶, inaugurati dal *Libro imbullonato* di Fortunato Depero del 1927 e *Anguria lirica* di Tullio D'Albisola e Bruno Munari del 1934, *exempla* per numerose sperimentazioni maturate nei decenni a seguire, caratterizzate dall'accentuazione della dimensione materica dell'oggetto e da una fruizione sinestetica. Si dirama da qui un itinerario a cui possono essere ricondotti oggetti molto diversi per forma, materiale, tiratura, al punto tale da raccogliere sotto la stessa definizione di libri-oggetto, pubblicazioni come il catalogo della *Exposition Internationale du Surréalisme* del 1947, un libro tradizionale la cui copertina, progettata da Marcel Duchamp, ospita un seno in gommapiuma con la scritta 'Prière de toucher', invito provocatorio rispetto l'impossibilità di toccare le opere d'arte nei musei; ma anche le scatole contenenti poesie tridimensionali di Maurizio Nannucci realizzate due decenni dopo.

² Pubblicato in via sperimentale nel 1897, l'edizione definitiva risale al 1914 per le Editions de la Nouvelle Revue Française, Parigi.

³ «[...] lo inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numero romani» (Marinetti 1913).

⁴ Marinetti proclama una vera e propria «rivoluzione tipografica» sia nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) sia sulle pagine de *Lacerba* con *Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà* (11 maggio 1913).

⁵ La trasformazione del libro tradizionale è teorizzata da Marinetti in *Gli indomabili*, Edizioni futuriste di Poesia, Soc. Tip. Edit. Porta – Piacenza, 1922.

⁶ Per approfondire il tema dei libri-oggetto si veda: *Livres d'Artistes - Livres-Objet*, 1985; ed. Bentivoglio, 1985; ed. Moeglin-Delcroix, 1997; Picone Petrusa 2003, pp. 31-36.

Le differenti ipotesi relative alla nascita del libro d'artista conducono alla difficoltà di condividere un'univoca definizione: ogni declinazione della generica dicitura "libro d'artista" appare legittima all'interno del proprio contesto d'origine ma al contempo descrive oggetti profondamente diversi.

In che modo diradare tale confusione? La risposta di Anne Moeglin-Delcroix è pragmaticamente metodologica: se è vero che l'ambiguità risiede nella molteplicità di storie a cui è riconducibile la genesi del libro d'artista, occorre riconoscere il valore dell'oggetto non come fattore determinato da una priorità temporale, ma come sintesi del carattere innovativo e della potenzialità di condizionare gli eventi successivi. Così operando, la studiosa francese identifica all'inizio degli anni Sessanta - dunque un secolo dopo i primi "livres d'artiste" - un momento cruciale per la storia del libro d'artista: «mi sembra di poter dire che il 1962 sia l'anno di un avvento, e vorrei dimostrarlo attraverso la pubblicazione simultanea di quattro libri, assolutamente originali, visivamente molto diversi, eppure simili nel loro progettare, nell'idea che si fanno del mezzo del libro» *Dal 1962 in poi un'altra idea dell'arte* (Moeglin-Delcroix 2003, p. 11).

I libri in questione sono ormai capisaldi della storia dell'editoria d'artista: *Twenty-six Gasoline Stations* dell'artista statunitense Ed Ruscha, realizzato nel 1962 e pubblicato l'anno successivo; *Topographie anecdotée * du hasard* di Daniel Spoerri, edito a Parigi nel 1962, *Dagblegt Bull* dello svizzero tedesco Dieter Roth, pubblicato in Belgio da André Balthazar, e *Moi, Ben je signe* dell'artista Fluxus Ben Vautier, entrambi nello stesso anno. Si tratta di libri molto diversi, sia a livello fisico, sia per il contesto in cui hanno preso forma. La pubblicazione di Ruscha ha un formato piuttosto piccolo (18x14 cm), è stampata su carta ordinaria e raccoglie ventisei scatti in bianco e nero di stazioni di servizio, senza alcun testo a commento. La produzione è gestita dall'artista in ogni dettaglio, dall'ideazione alla distribuzione, avvenuta in quattrocento copie⁷ e affidata per pochi dollari allo stesso distributore di benzina, riprodotto nelle fotografie. Antitetico a questo primo esempio è *Topographie anecdotée* du hasard*, un libro composto principalmente da testo: Spoerri descrive con metodica perizia tutti gli oggetti presenti nella propria camera d'albergo in Rue Mouffetard, arricchendo le note con i ricordi che tali oggetti suscitano nella sua mente. La sola immagine presente è uno schema numerato che restituisce il posizionamento degli oggetti nella stanza. Opposte al libro di Ruscha anche le condizioni di pubblicazione: l'artista convinse la galleria a destinare il denaro previsto per il materiale promozionale della propria mostra del febbraio 1962 alla stampa di mille copie⁸ di questi libretti, poi spediti per posta

⁷ Le prime quattrocento copie numerate furono poi seguite da una seconda tiratura non numerata di cinquecento pezzi e infine nel 1967 da un'ulteriore ristampa di tremila copie (Coplans 1965, p. 25).

⁸ Quattro anni dopo fu pubblicata la versione inglese per la Something Else Press, la casa editrice di Dick Higgins. Questa versione fu arricchita da alcuni commenti dell'artista fluxus Robert Fillou, il

come invito alla mostra (ed. Donguy 1993, p. 472). Decisamente più artigianale, sebbene si avvalga del sostegno di un editore, è il terzo libro, *Dagblegt Bull*, un quadrato di soli 3 cm composto con frammenti di giornali popolari. Roth produce questi micro-libri dalla metà degli anni Cinquanta e nel 1962 li invia a André Balthazar, il quale realizza le fascette e le scatole per confezionare ogni singolo esemplare. Il titolo, scelto dallo stesso Roth, è l'approssimativa traduzione in islandese della testata *Daily Bull* e allude al flusso di informazioni che ogni giorno sono generate dalla stampa. Infine, *Moi, Ben je signe*, un libro non rilegato ma composto da foglietti ciclostilati, realizzato in un centinaio di copie⁹ dichiaratamente “NON numerate” e “NON firmate”, declinazione editoriale del proclama di Ben, proprio del 1962, per cui “tutto è arte”. L'auspicata fusione fra arte e vita è restituita dall'impiego di carte alimentari (carta da macellai per l'interno e carta di mais per la copertina), dichiarazioni di poetica, proclami, frammenti di autobiografia e descrizione di opere nonché oggetti reali incollati sulla carta, fra cui un disco, la lama di un rasoio, l'etichetta di un vino.

La breve ricognizione delle peculiarità di questi quattro libri ci riporta alla questione posta in apertura: nella loro totale diversità questi oggetti come possono legittimamente rispondere alla definizione di libro d'artista?

Abbandonate le pretese di un primato cronologico, le specificità di questi libri sono da leggersi come risposte alle necessità di cambiamento, emerse a inizio anni Sessanta, relative alla natura dell'opera d'arte, al rapporto con il pubblico e al ruolo dell'artista. A ben vedere, infatti, i quattro esempi considerati sono accomunati dall'esigenza di minare il concetto di opera unica (anche nel caso di Roth i cui libri sono diversi l'uno dall'altro ma sono fabbricati con oggetti esistenti in molteplici copie), di garantire maggiore circolazione delle opere, e dunque renderle più accessibili, nonché dalla possibilità per l'artista di operare senza mediazioni e condizionamenti. In altre parole, le ragioni del fare sono comuni, sebbene le forme, i contenuti e i contesti appaiano lontani.

Con queste argomentazioni Moeglin-Delcroix giunge a circoscrivere la dicitura “libri d'artista” agli esemplari prodotti negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con tirature limitate e i cui contenuti, testi, immagini o fotografie, siano esclusivamente elaborati dell'artista stesso.

Tale circoscrizione critica ha una sua legittimità ma non è scevra di un'evidente parzialità: come denominare tutti i libri che sono stati realizzati nei decenni successivi? Come spiegare l'esistenza, in quegli stessi anni, dei libri-oggetto o di libri realizzati in copia unica, oltre ai multipli?

traduttore Emmett Williams e piccoli disegni a vignetta di Topor. Seguiranno altre due versioni, ogni volta con interventi ulteriori: una in tedesco, con il contributo di Dieter Roth nel 1968, e una in inglese nel 1995.

⁹ Nel 1975 le Édition Lebeer-Hossmann producono una tiratura più ampia.

Tentativi di catalogazione

Una possibile risposta può essere ricercata nei tentativi, seppur nebulosi, di catalogazione dei libri d'artista.

Se la ragione della difficoltà di una definizione è da imputarsi a una mancata chiarezza in merito alle origini, la conseguenza di tale condizione è stata l'assenza, per decenni, di una catalogazione programmatica dei libri d'artista. Le cause sono lapalissiane: se si fatica a circoscrivere i confini di un soggetto è quasi impossibile individuare gli strumenti adeguati ed esaustivi per renderne possibile la catalogazione.

Per tutti gli anni Settanta e Ottanta, infatti, la produzione editoriale d'artista continua a proliferare senza indurre organici sforzi di sistematizzazione, pur generando, soprattutto in ambito americano, una sensibile attenzione da parte dei musei e delle istituzioni¹⁰. Tranne poche eccezioni (fra cui la mostra *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina del libro*, avvenuta a Milano nel 1972¹¹, in cui Daniela Palazzoli e Gianni Emilio Simonetti accennano a due categorie di libro d'artista, il segno-libro, nel quale la pagina ha il predominio sull'oggetto, e l'oggetto-libro, caratterizzato viceversa dalla fisicità dell'oggetto (ed. Palazzoli & Simonetti 1972, p.n.n.) si assiste solamente a una mappatura del pubblicato, restituita da corpose liste di titoli nelle pubblicazioni monografiche¹².

Solo nel corso degli anni Novanta prendono forma alcuni primi tentativi di catalogazione, seppur abbastanza disomogenei. Non si tratta, infatti, dell'individuazione di un processo organico volto alla definizione di criteri di classificazione, ma piuttosto di inventari e schedature essenziali, maturati in occasioni di mostre, in alcuni casi molto ricche, come *The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy* e *A Century of Artists Books*, entrambe promosse dal Museum of Modern Art di New York rispettivamente nel 1992 e 1995.

¹⁰ La produzione editoriale d'artista intorno alla metà degli anni Settanta è così fertile da motivare la nascita di librerie specializzate e artist-run space dedicati all'editoria d'artista, come già accaduto, a Ginevra nel 1968, con Ecart, a cui seguono Art Metropol, fondato dal collettivo General Idea nel 1974 a Toronto, Other Books and So di Ulisse Carrion ad Amsterdam nel 1975 e l'ormai celebre Printed Matter di New York, avviato da un gruppo di artisti e critici, fra i quali Sol LeWitt e Lucy Lippard, nel 1976. Negli stessi anni a New York nasce il The Center for Book Arts (1974) per iniziativa di Richard Minsky; prendono forma alcune collezioni, come la Franklin Furnace, fondata nel 1976 dall'artista Martha Wilson a partire dalla propria collezione di libri d'artista e alcune istituzioni museali, fra cui il Chelsea College of Art e il Museum of Modern Art, dedicano nelle proprie biblioteche sezioni dedicate al libro d'artista.

¹¹ La mostra avviene alla galleria di Palazzoli L'uomo e l'arte, Milano.

¹² Mi riferisco innanzitutto al celebre articolo di Celant comparso sul primo numero di «Data» nel 1971, in cui la definizione di «medium autosignificante» è declinata in numerosi esempi, principalmente circoscritti all'area concettuale, nonché alle monografie pubblicate sul finire degli Settanta come Celant, 1977; Crispolti, 1978 e ai cataloghi delle mostre realizzate nel corso degli anni Ottanta, fra cui *Liber/pratica internazionale del libro d'artista*, 1980; la sezione dedicata ai libri d'artista, a cura di Pier Luigi Tazzi, nella mostra *Identité Italienne / L'art en Italie depuis 1959* al Centre Pompidou di Parigi; *Transbook / La trasgressione e trasformazione del libro*, 1982.

Accanto alle mostre, un contributo importante verso una possibile catalogazione è fornito dalla pubblicazione delle prime monografie dedicate alla storia del libro d'artista. Fondante, in questo senso, *The Century of Artist's Books* di Johanna Drucker (edito da Granary Books, 1995): prendendo in considerazione oltre duecento esemplari, la studiosa restituisce per ognuno il contesto storico-artistico di origine e ne sottolinea l'unicità, evidenziandone la peculiare natura ibrida in bilico fra opera d'arte e prodotto editoriale. A partire dal riconoscimento di queste specificità, suggerisce una possibile e non convenzionale classificazione, determinata dal portato simbolico e poetico di ogni singolo libro, piuttosto che dall'aderenza a criteri prestabiliti. Drucker, infatti, non distingue fra libro oggetto, libro illustrato o libro concettuale bensì identifica delle tipologie poetiche. Riconosce quindi il libro d'artista come spazio di un accadimento artistico / come spazio fisico / come mostra / come multiplo democratico / come forma visiva e visuale / come elaborazione verbale / come strumento politico / come spazio concettuale / come documento autobiografico, facendo convergere l'intento classificatorio con l'interpretazione critica.

Nel contesto italiano alcuni importanti sforzi di archiviazione e catalogazione sono compiuti da artisti come Luciano Caruso, Gino Gini e Fernanda Fedi, Maurizio Nannucci¹³, artefici essi stessi di libri d'artista, detentori di collezioni e promotori di dibattiti intorno a questi oggetti.

Pionieristica, nello specifico, è l'impresa avviata dalla coppia Fedi-Gini nel 1983 a Milano¹⁴ con la fondazione dell'Archivio Libri d'artista, tutt'ora attivo e composto da più di mille esemplari. La rilevanza della loro operazione risiede nella volontà di creare un luogo fisico, permanente, dove raccogliere libri d'artista e promuovere iniziative di divulgazione e conoscenza, mediante mostre, rassegne e conferenze. La natura privata, autonoma da sostegni istituzionali, ha portato infatti i due artisti ad essere al contempo depositari e curatori della collezione che si è andata formando, interrogandosi solo in corso d'opera, soprattutto con l'accrescersi del patrimonio, sui criteri di ordinamento. Sebbene nelle molteplici esposizioni promosse hanno fatto ricorso a scelte curatoriali diverse, talvolta tematiche, altre poetiche, Fedi e Gini hanno prediletto il criterio tecnico come strumento di catalogazione dell'intera collezione, individuando molteplici modelli di «messa in forma» del libro d'artista (ed. Gini & Fedi 2014, p.n.n.). Ne è derivata una catalogazione che riconosce: “libri stampati”, caratterizzati dal ricorso alla tecnica di stampa industriale e tirature variabili, “esemplari unici”, ossia realizzati in copia unica, libro-oggetto, libri xerox, cioè stampati con macchine fotocopiatrici, “minimalia”, “libri preziosi”, ossia autoprodotti dall'artista in

¹³ Pionieristico, in questo senso, il lavoro avviato da Maurizio Nannucci con Zona Archive a Firenze fin dalla metà degli anni Sessanta. Cfr. ed. Nannucci, 2016 e ed. Hapkemeyer, 2017.

¹⁴ L'Archivio ha sede a Palazzo Galloni, Naviglio Grande 66, Milano.

ogni suo aspetto e “minilibri”. Ognuna di queste tipologie è sotto-ordinata secondo la provenienza.

Benché sia innegabile la rilevanza culturale di questa operazione, soprattutto in termini di valorizzazione e diffusione del libro d’artista, l’attività di catalogazione svolta resta permeata di un certo soggettivismo e non ha condotto a una risposta concreta in termini di procedure e metodologia.

Caratterizzata da un approccio pragmatico, invece, è l’impresa avviata da Liliana Dematteis e Giorgio Maffei per la Regione Piemonte sul finire del decennio e destinata a catalogare i libri d’artista italiani pubblicati nel corso di quaranta anni, dal 1960 al 1998. Il lavoro pluriennale, convogliato in una pubblicazione (ed. Dematteis & Maffei 1998) e in una mostra allestita alla Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea di Torino nel 1999¹⁵, è ambizioso sia per la mole di dati considerati, quanto per lo sforzo di identificare categorie classificatorie (autori / editore / data di pubblicazione / tiratura / dimensioni / firma / legatura / contributi) proprie del libro e non dell’opera d’arte. Il risultato però si rivela, nelle parole stesse dei curatori (ed. Dematteis & Maffei 1998, p. 27), discontinuo, per molteplici ragioni: la ricostruzione del patrimonio pubblicato non è sempre agevole per consentire una panoramica esaustiva, molti dati sono mancanti e la schedatura, in parte delegata agli artisti stessi, non è sempre completa e uniforme.

Pur nella sua parzialità questo lavoro è un termine di riferimento indispensabile per problematizzare, almeno nel contesto italiano, la modalità di catalogazione del libro d’artista mediante gli strumenti della biblioteconomia: fino a che punto essi possono essere efficaci e opportuni?

Tale aspetto è stato affrontato, all’inizio degli anni duemila, da una commissione di studio¹⁶ composta da bibliotecari, esperti del settore, curatori di musei, motivata dall’esigenza di una più corretta delimitazione del campo d’intervento e dalla possibilità di applicare lo standard ISBD¹⁷ (sia nella versione M che NBM) al libro d’artista.

¹⁵ La mostra si è svolta presso la Galleria d’arte moderna e contemporanea di Torino, dal 23 settembre al 31 ottobre 1999.

¹⁶ La commissione risale al 2003 e partecipano ai lavori: Carla Barbieri della Biblioteca Civica d’Arte “Luigi Poletti” di Modena, Chiara Panizzi e Aurora Loy della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, Claudia Pertile dell’Università Ca’ Foscari di Venezia, Giorgio Maffei del Centro di Documentazione Libri d’Artista di Torino, Sergio Graffi della Biblioteca comunale centrale “Sormani” di Milano, Barbara Nesticò e Umberto Massarini della Biblioteca Civica di Merano, Archivio Oplà, Roberto Antolini dell’Archivio ‘900, Museo d’arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto; Lucia Chimirri della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Marco Bazzini e Annalisa Benedetti della Biblioteca del Centro per l’Arte contemporanea “Luigi Pecci” di Prato, lo Studio Bibliografico Marini di Bari, Carlo Alberto Sitta del Laboratorio di Poesia di Modena, Erica de Luigi dell’ASAC, Biennale di Venezia. È stato possibile consultare il verbale dei lavori grazie alla tesi di dottorato di Lia Pasqualina Cerrone, dal titolo *La catalogazione informatica del libro d’artista*, Università degli studi di Napoli “Federico II”, ciclo XIX, 2004.

¹⁷ La International Standard Bibliographic Description o ISBD è un insieme di regole prodotte dalla International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA) per rendere universalmente e facilmente disponibili, in una forma accettabile in ambito internazionale, i dati

Il primo passo è stata la condivisione di una terminologia specifica, identificando tre macrocategorie: libri figurati d'autore, libri oggetto, libri d'artista, ognuna di esse ricondotta a una definizione. Con la dicitura libri figurati d'autore si indicano volumi nei quali si registra la collaborazione fra un poeta-scrittore e un artista; i libri-oggetto sono "opere d'arte che si ispirano all'oggetto libro pur non avendone necessariamente le sembianze e che del libro non conservano le caratteristiche di leggibilità e di uso" (Cerrone 2004, p.n.n.); infine i libri d'artista sono opere che conservano le caratteristiche del libro, ma declinate dall'intenzione dell'artista di produrre un'opera d'arte.

È evidente, ancora una volta, una certa genericità delle definizioni, in soccorso della quale però intervengono precisazioni descrittive ai quali si tenta di far corrispondere strumenti di catalogazione. Nel caso del libro figurato d'autore non si presentano particolari ambiguità e dunque è lineare il rimando, da parte della commissione, all'adozione delle RICA (Regole italiane di catalogazione per autori), dove è possibile catalogare contributi multipli all'interno della stessa opera, o al Sistema bibliotecario nazionale nel caso in cui si reputi necessario decretare una parità di responsabilità tra lo scrittore e l'artista nella realizzazione dell'opera.

Più complessa, invece, la descrizione delle altre due categorie per le quali, è importante sottolinearlo, si ondeggia fra la dicitura "libro" e "opera d'arte". Il libro oggetto, nel quale la dimensione testuale è sostituita, in parte o totalmente, da quella oggettuale ed è accentuata la dimensione plastica, è considerato più scultura che libro; mentre il libro d'artista, che conserva la modalità di fruizione del libro, pur potendo avere forme non tradizionali, resta libro. Come si categorizzano queste differenze? La commissione rimanda a due strumenti: una prima classificazione è determinata dalla

bibliografici di base relativi a tutti i tipi di risorse pubblicati in ogni paese. Esso esiste in due versioni: la prima risale al 1971 ed è dedicata ai libri tradizionali, mentre la seconda NBM, stilata nella prima versione nel 1973, si riferisce ai Non-Book Materials. Lo scopo principale dell'ISBD è fornire criteri uniformi per la condivisione delle informazioni bibliografiche tra le istituzioni bibliografiche nazionali, da una parte, e l'intera comunità bibliotecaria e informativa dall'altra. L'ISBD stabilisce un formato di registrazione suddiviso in 9 aree, per le quali è fissato il contenuto, l'ordine e la punteggiatura. Questo standard è stato adottato dai codici nazionali di catalogazione e utilizzato dalla gran parte delle bibliografie nazionali. Per l'Italia il codice di riferimento sono le Regole italiane di Catalogazione (REICAT), che fanno riferimento all'edizione consolidata preliminare dell'ISBD del 2007.

Le aree descrittive sono: Area 0 / forma del contenuto e del tipo di supporto; Area 1 / titolo e formulazione di responsabilità (es. autore, curatore, traduttore); Area 2: edizione (indica quale edizione dell'opera sia presente in biblioteca); Area 3: materiale o del tipo di risorsa (es. scala e coordinate per materiali cartografici); Area 4: pubblicazione, produzione, distribuzione, etc.; Area 5: descrizione materiale o collazione (es. numero di tomi se l'opera è in più volumi, numero di pagine e formato); Area 6: formulazione di serie (es. le informazioni sulla collana editoriale); Area 7: note; Area 8: identificazione della risorsa e delle condizioni di disponibilità (es. ISBN, ISSN). L'ordine è rigorosamente sequenziale, ma alcune parti possono essere eliminate, mantenendo però intatta la sequenza, così da comunicare le informazioni bibliografiche in una maniera chiara, concisa, flessibile e facilmente identificabile anche se non si conosce la lingua utilizzata.

“designazione generica del materiale”, distinguendo “la classe generale di materiale cui il documento appartiene”, ossia libro oggetto o libro d’artista; e a seguire “l’indicazione specifica del materiale e estensione fisica del documento” (Cerrone 2004, p.n.n.), descrivendo quindi il materiale e il numero dei pezzi che lo compongono. Qui il nodo della questione: il primo passaggio definisce automaticamente il ventaglio di possibilità del secondo. In termini concreti, se l’esemplare viene catalogato come libro-oggetto i materiali di cui può essere composto sono definiti dallo standard NBM, dunque non è compresa la carta. Se, invece, un libro oggetto fosse fatto di carta? O viceversa: se un libro d’artista fosse fatto di materiali diversi dalla carta, pur mantenendo la possibilità di sfogliarlo? Come considerare, ad esempio, il libro di Luciano Caruso, *Il cerchio dell’evocazione demoniaca*, a forma di libro ma costituito da materiali scultorei?

Il limite è lampante. Le inadeguatezze del sistema di catalogazione non si esauriscono in merito ai materiali ma si rintracciano anche nella definizione della tecnica, spesso troppo schematica, o rispetto alla tiratura, per la quale non è possibile indicare una distinzione tra opera unica e multipli da essi derivati.

Ulteriore riprova della parzialità di questa modalità è una certa ambiguità lessicale nella definizione dei libri oggetto: è infatti riconosciuto che “la sua appartenenza alla dimensione libro si può rilevare solo in diversi casi in cui è l’artista stesso a dichiararlo” (Cerrone 2004, p.n.n.), introducendo un dato soggettivo che difficilmente è compatibile con qualsivoglia sistema di catalogazione scientifica.

Edcat: la catalogazione digitale come luogo di ricerca

Un’opportunità per sanare l’inadeguatezza dei criteri bibliotecari tradizionali nella catalogazione dei libri d’artista è rappresentata dall’iniziativa di musei o realtà private che nell’ultimo decennio hanno implementato in maniera considerevole le campagne di digitalizzazione dei libri d’artista presenti nelle loro collezioni (James 2013).

Si tratta di operazioni molto onerose e dunque lunghe da compiere, ma non mancano alcuni esempi virtuosi, come il cospicuo catalogo della Joan Flasch Collection, promosso dalla School of Art di Chicago, composto da oltre 6000 libri, ognuno con un’immagine e numerose indicizzazioni per la ricerca o il prezioso archivio digitale dei libri d’artista di Johanna Drucker nel quale la catalogazione di più di duecento libri è molto accurata¹⁸ ed è completata dalla possibilità di accedere a testi

¹⁸ ABsOnline è un progetto promosso dall’Università della Virginia, sotto la direzione di Johanna Drucker. A differenza di quanto avvenuto nella monografia citata del 1995, nell’archiviazione digitale l’autrice ha prediletto categorie oggettive: titolo, autori coinvolti (ampliando alla professionalità di editori, rilegatori, stampatori ecc.), provenienza. Le informazioni sono gestite secondo una struttura gerarchica: la macro categoria di partenza è denominata “work” e descrive il progetto nella sua

critici sul tema¹⁹. Altrettanto interessante, seppur più circoscritto, l'archivio on line di un centinaio di libri di Erica Van Horn, curato dalla Beinecke Library di Yale, con immagini di alta qualità, descrizioni esaustive e alcuni esemplari scaricabili in formato PDF.

Nel contesto italiano²⁰ le preziose operazioni volte alla digitalizzazione di materiali inerenti al libro d'artista, fra cui l'archivio di Maurizio Spatola e il sito della Collezione Bonotto, nella quale sono presenti molti libri d'artista Fluxus e di Poesia Visiva, difficilmente sono supportate da strumenti di catalogazione organici o specificatamente pensati per le problematiche del libro d'artista.

Nell'ambito della catalogazione digitale un caso studio interessante è rappresentato da Edcat, un database nato per iniziativa di Joe Steinbach²¹ nel 2009.

Il punto di partenza è stata la volontà di Steinbach di pubblicare libri d'artista, motivandolo a documentarsi sulla storia del libro d'artista e sulle esistenti possibilità di archiviazione. La mancanza di strumenti esaustivi lo ha spinto a tentare una catalogazione *ex novo*, applicando, alla propria piccola collezione, i criteri suggeriti da uno dei più recenti manuali sul tema (Thurman-Jajes Vögtle 2010). Ciò ha generato un primo database, progressivamente ampliato con più campi e reso maggiormente flessibile. Nel 2017, a seguito di un lungo lavoro con ingegneri e sviluppatori, il database è stato reso disponibile on line e oggi contiene oltre 18.000 di voci, 30.000 elementi, coinvolge 13.300 di artisti ed è visitato da 200 utenti ogni giorno.

Dotato di un'interfaccia particolarmente facile da comprendere e utilizzare, a partire dal completamento di quattro campi base, declinabili in ulteriori dettagli, si rivolge a un target ampio e plurale: è efficace per ricerche compiute da ricercatori, artisti, collezionisti, editori, ma al contempo è fruibile per un pubblico generico che può imbattersi casualmente in una pubblicazione d'artista. Tale accessibilità si riflette nella modalità attraverso cui i libri entrano a far parte del database: la candidatura può essere compiuta tanto da istituzioni quanto da artisti, editori o collezionisti. I dati ricevuti vengono esaminati dai redattori e declinati in informazioni navigabili che comprendono i criteri generici²², come il formato o il numero delle pagine, ma anche dettagli

complessità, non solo nell'aspetto editoriale, quest'ultimo approfondito nelle categorie "edition", descrizione delle caratteristiche editoriali, "object", relativo all'esemplare archiviato e quindi anche allo stato di conservazione e "images", documentazione visiva del libro.

¹⁹ Il sito propone testi di approfondimento e mostre digitali con i libri presenti nell'archivio.

²⁰ Molto esaustivo, sebbene legato a finalità commerciali, è l'archivio dello Studio Bibliografico L'Arengario di Bruno e Paolo Tonini. L'attività commerciale dello studio è basata su un'archiviazione molto precisa degli oggetti proposti, restituita in periodiche pubblicazioni e consultabile sul sito attraverso due categorie di ordinamento, autori e argomenti oppure mediante la ricerca di parole chiave.

²¹ Le informazioni relative a Edcat derivano da un'intervista svolta da chi scrive a Joe Steinbach il 21 dicembre 2022.

²² Edcat mira a costruire un protocollo di scambio con sistemi standard e connettersi con database esistenti, ma non ha ancora avviato alcun progetto in questa direzione.

minuziosi, indicando ad esempio il tipo di carta, la tecnica di stampa e addirittura il nome della stampante utilizzata. Oltre ad una raffinata catalogazione, Edcat offre altri servizi: accanto al completamento di campi prestabiliti, è concessa la possibilità di caricare sul sito approfondimenti narrativi in formato di testo, di immagini o video; la ricerca di un titolo comporta la selezione di titoli affini e, infine, il sito propone l'opportunità di vedere e acquistare i libri catalogati.

Questi aspetti potrebbero sembrare secondari rispetto all'ambito della catalogazione, ma a ben vedere introducono un ripensamento metodologico del concetto di catalogazione del libro d'artista. L'eccezionalità di questi oggetti, ampiamente dimostrata, fa sì che rifuggano qualsivoglia schematismo e dunque le uniche possibilità per rendere possibile una sistematizzazione risiede nell'accettazione di tale straordinarietà. Ciò necessita certamente di una descrizione minuziosa, ma anche, o forse soprattutto, dell'ibridazione delle pratiche di catalogazione per consentire la reale valorizzazione. Non basta dunque una catalogazione tradizionale, per quanto minuziosa sia: lo scarto di valore è rappresentato dalla possibilità di raccontare la genesi di un libro, il suo significato, riflettere la stretta correlazione fra forma e contenuto, esplicitare il carattere innovativo, il portato poetico e le reazioni che ha saputo generare. Al contempo, la possibilità di acquisto e vendita non è un mero servizio commerciale, ma il concreto riflesso della natura di multiplo di molti libri d'artista, nati dall'ambizione degli artisti di produrre oggetti accessibili e di democratica diffusione.

Una riprova? Basti cercare su Edcat *Twentysix Gasoline Stations*. Il sito restituisce ventuno ricorrenze, prima fra tutte la catalogazione della prima edizione, completa di data, luogo di pubblicazione, formato, tipologia di carta, tecnica di stampa, tiratura, iscrizioni e costo originale. Le restanti, ad eccezione della schedatura dell'edizione del 1969 e due testi antologici dedicati a Ed Ruscha, sono progetti editoriali e fotografici nati a partire dal libro del 1963. In un caso le stazioni di benzina non sono più quelle americane, ma quelle della ex Repubblica Popolare Tedesca (Michalis Pichler, *Twentysix Gasoline Stations*, 2009), in un altro sono sostituite con fotografie di bagni pubblici (Franck Landron, *Twentysix Ceramic Fountains*, 2021), in un altro ancora diventano fotografie di case e negozi abbandonati lungo la Weldeggstrasse (Otto Hainzl, *Twentysix Houses along Waldeggstrasse*, 2022).

Stiamo ancora parlando di catalogazione? Sì, per certi versi, ma ponendo in discussione il concetto di catalogazione come ordinamento, come all'applicazione di un *nomos*, per lasciare spazio all'ipotesi di un criterio d'ordine "creativo", capace non tanto di sistematizzare il libro d'artista, ma di valorizzarne la natura, per quanto ibrida sia, e la sua divulgazione. Reinterpretando una felice e profetica definizione dedicata al libro d'artista degli anni Settanta (Accame 1973, p. 90), potremmo dire: "la

catalogazione, nei suoi aspetti più creativi, deve intendersi ormai come luogo di ricerca”.

L'autrice

Federica Boragina (1986), dottore in ricerca in Storia dell'arte contemporanea all'Università di Torino, è attualmente impegnata come professore a contratto di Storia della Video Arte all'Università Cattolica (BS), come editor presso Electa e nella ricerca accademica.

Ha insegnato presso NABA e IED, ha svolto il ruolo di assistente curatore per il Padiglione Italia alla 55 Biennale d'arte di Venezia (2017) e ha lavorato come assistente curatore per la collezione d'arte del Novecento di Intesa Sanpaolo (2011-2017).

È co-fondatrice di Studio Boite, studio di ricerca e produzione editoriale legata all'arte contemporanea. I suoi studi sono dedicati alla scena artistica italiana del secondo dopoguerra, la cultura underground culture e l'editoria d'artista.

e-mail: federica.boragina@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Accame, V 1973, 'Della ricerca poetica e del libro come luogo di ricerca', *Il Verri*, giugno, pp. 90-95.

Bentivoglio, M (ed.) 1982, *Transbooks: la trasgressione e trasformazione del libro*, Arte Duchamp libreria, Cagliari.

Bentivoglio, M (ed.) 1985, *Il non libro. Bibliofollia ieri e oggi in Italia*, De Luca Editore, Roma.

Caruso, L, Nannucci, M & Miccini, E (ed.) 1978, *Formato lib(&)ro*, Fortezza da Basso, Comune di Firenze.

Castelman, R 1994, *A Century of Artists Books*, The Museum of Modern Art, Harry N. Abrams, Inc, New York.

Celant, G 1971, 'Book as artwork 1960/1970', *Data*, n. 1, pp. 36-49.

Celant, G 1977, *Off media, Nuove tecniche artistiche: video, disco, libro*, Dedalo Libri, Torino.

Celant, G (ed.) 1981, *Identité Italienne / L'art en Italie depuis 1959*, Centro di, Firenze, 1981.

Coplans, J 1965, 'Concerning Various Small Fires. Edward Ruscha Discusses His Perplexing Publications', *Artforum*, vol. III, n. 5, febbraio, pp. 24-25.

Crispolti, E 1978, *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Roma.

Dematteis, L & Maffei, G (ed.) 1998, *Libri d'Artista in Italia 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino.

Donguy, J (ed) 1993, *Poésure et peinture: d'un art, l'autre*, Musées de Marseille.

Drucker, J 1995, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, New York.

Hapkemeyer, A (ed.) 2017, *Maurizio Nannucci "Top Hundred"*, edizioni Museion, Bolzano.

Gini, G & Fedi, F (ed) 2014 *Ipotesi per una metodologia del Libro d'Artista*, Quaderni di grafica G1. Pubblicazione didattica AABB di Brera Milano.

James, E 2013, 'Artist Books Beyond the Library Catalogue: Transforming Discovery', *Tate Research Publication*, 2013.

Available at: <<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/reflections/artist-books-beyond-the-library-catalogue>>.

Jentsch, R (ed.) 1993, *I libri d'artista italiani del Novecento*, Allemandi, Torino.

Cerrone, L P 2004, *Libri figurati d'autore, Libri oggetto, Libri d'artista. Problemi di catalogazione in La catalogazione informatica del libro d'artista*, Tesi di dottorato in Conservazione integrata dei beni culturali ed ambientali, Università degli studi di Napoli "Federico II", ciclo XIX.

Livres d'Artistes - Livres-Objet 1985, Editions CERPM, Parigi.

Marinetti, F T 1913, *Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà*, eds F.T. Marinetti et al., Lacerba, Firenze 1914, pp. 133-146.

Moeglin-Delcroix, A (ed.) 1997, *Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)*, Jean-Michel Place/Bibliothèque nationale de France.

Moeglin-Delcroix, A 2003, 'Dal 1962 in poi un'altra idea dell'arte' in *Guardare, raccontare, pensare, conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, eds A. Moeglin-Delcroix et. al., Corraini, Mantova, pp. 10-25.

Nannucci, M & Salvadori, F (ed) 1978/79, *Artists' books, cento libri d'artista*, Biennale della grafica, Palazzo Strozzi, Firenze.

Nannucci, M (ed.) 2016, *ED / MN, Editions and Multiples 1967/2016*, Viaindustriae, Foligno.

Palazzoli, D & Simonetti, G E (ed.) 1972, *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina del libro*, Edizioni L'uomo e l'arte, Milano.

Pallottino, P 1988, *Storia dell'illustrazione italiana*, Zanichelli, Bologna.

Phillpot, C 2013, *Booktrek*, JPR Editions, Ginevra.

Salaris, C 1988, *Bibliografia del Futurismo*, Stampa Alternativa, Roma.

Sarenco, Miccini, E & Verdi, F (ed.) 1980, *Liber/pratica internazionale del libro d'artista*, Edizioni Factotum, Verona.

Thurman-Jajes, A & Vögtle, S 2010, *Manual for Artists' Publications (MAP) Cataloging Rules, Definitions, and Description*, Research Centre for Artists' Publications, Weserburg.

Sitografia

<http://www.edcat.net>

<http://www.archiviomauriziospatola.com/>

<http://www.arengario.it/>

<http://www.artistsbooksonline.org/index.html>

<https://beinecke.library.yale.edu/collections/highlights/erica-van-horn>

<https://digitalcollections.saic.edu/jfabrc>

<https://www.fondazionebonotto.org/>

<https://www.memofonte.it/ricerche/futurismo/archivio-manifesti-futuristi/>

<https://theartistsbook.org.za/>