



ELENA DI RADDO

*Pagine sperimentali: il libro d'artista tra anni Sessanta e Settanta nella
stamperia d'arte di Giorgio Upiglio a Milano*

The art print shop of Giorgio Upiglio, which officially opens in 1962 at the headquarters in via Fara 9, was born in Milan in the fervent post-war climate in which new trends are delineated both in a more experimental sense and in the context of the renewal of painting, between “Lombard naturalism” and “informal sign-gestural”. The presence of Wols and Pollock in Milan - respectively in the Milione gallery in April 1949 and at the Naviglio gallery in October 1950 - but also the return of Lucio Fontana from Argentina do not go unnoticed and suggest to the young artists new experiments on the surface of the canvas, which becomes a real “field” of action. Even the field of art graphics is not immune to such experimental impetus. In Giorgio Upiglio's studio many artists, frequenters of the Jamaica Bar and some historical galleries such as the Galleria del Naviglio, Il Milione or L'Annunciata and literati, in the Sixties find a meeting place where they can test these new languages and techniques, but also dialogue of art and politics, of the phenomena of a society then all tending to rebirth, to development, crossed by the economic miracle and at the same time full of contradictions. The precious sheets and in particular the artist's books that come out of the printing press do not reproduce only images, but constitute real experimental objects, in which the image is associated with the word and the most unusual materials. In particular, the artist's book becomes a form of open dialogue between the most material component of objectivity and of the realization tools and the immaterial component of the sign and the word: they are a meeting place for figurative artists and writers, such as the one between Giovanni Patani and Dino Buzzati or Wifredo Lam and René Char. The autograph documents in the Giorgio Upiglio Fund of the Archivio del Moderno in Mendrisio (CH) are the precious source of a possible reconstruction of this activity between the 1960s and the 1970s, not yet sufficiently detailed by the art critic.

«Nessuno meglio di Giorgio impersona la nuova figura del maestro artigiano [...] non come uomo-strumento, ma come collaboratore che con la sua generosa disponibilità a nuovi mezzi interrogativi, l'intuizione di possibili risposte e l'elaborazione di nuovi mezzi partecipa vitalmente alle invenzioni del processo creativo».¹

Con tali parole il pittore Leo Lionni descrive Giorgio Upiglio (1932-2013), tra i protagonisti della stampa d'autore italiana del secondo dopoguerra, promotore di un'attività che ha coinvolto l'ambiente artistico italiano con artisti, scrittori e artigiani di livello internazionale. Partecipe del fervente clima del dopoguerra, Upiglio ha aperto a Milano una stamperia di grafica originale seguendo la sua passione per l'arte nata nella tipografia di famiglia Atlas, fondata dal padre Emilio e dallo zio Raffaele Cervone. Vi era entrato a soli 13 anni e qui nel 1950 aveva acquistato il primo torchio calcografico per sperimentare la stampa d'autore. La sua attività avrà un successo durato una vita, fino alla chiusura dello studio dopo la sua scomparsa. La sua attività prende avvio con la nascita, l'11 aprile 1962, della società² di stampa d'arte Grafica Uno, dalle iniziali del suo nome, che si scioglierà tre anni dopo, quando la stamperia, con la chiusura dell'officina di famiglia, si trasferisce nella sede storica di via Fara. Upiglio potrà contare sulla collaborazione di alcuni amici artisti che avevano cominciato a realizzare le prime opere grafiche nella sede di famiglia come Gianni Brusamolino, Piero Leddi e Renato Volpini, oltre che sull'assistenza tecnica dell'abile litografo Dante Caldara, conosciuto appunto nell'officina Atlas.³ Accanto a lui, fin dai primi anni, ci sarà anche la moglie Rita Gallé, gallerista⁴ e collaboratrice nel lavoro della stamperia, con cui condivide la passione per la grafica, e



lo stampatore e artista Giancarlo Pozzi, suo stretto collaboratore ininterrottamente dal 1966. Con due torchi calcografici e qualche pietra, Upiglio comincia quindi a collaborare con artisti, poeti e scrittori per realizzare pregiate edizioni di litografie, cartelle e libri d'artista, spesso connotati dalla stessa esigenza di novità e sperimentazione, che accomuna molti artisti di quella generazione. Non bisogna dimenticare che Milano tra la fine della guerra e l'inizio degli anni Sessanta è caratterizzata da un fervente clima artistico, che vede la nascita di molti gruppi di ricerca: dai nucleari ad Azimut e al Gruppo del Cenobio fino alle ricerche cinetico-visuali del Gruppo T e del Gruppo Enne, e lo sviluppo di un sistema dell'arte favorito da gallerie attive in ambito internazionale: dalla storica galleria del Milione, alla galleria di Barbaroux, l'Annunciata, il centro San Fedele, la galleria del Naviglio, la galleria Apollinaire.

La pubblicazione nel 1966 in edizione italiana dello storico libro di Walter Benjamin inoltre, riattualizza il dibattito, nato fin dal 1936, attorno alla 'riproducibilità tecnica dell'opera d'arte', favorendo l'affermazione della specificità della stampa d'arte proprio per la sua intrinseca serialità. Così molti artisti, frequentatori del Bar Giamaica e delle storiche gallerie milanesi, trovano nel laboratorio di Upiglio un luogo dove testare i nuovi linguaggi attraverso l'incisione, e allo stesso tempo dialogare di arte e di politica, dei fenomeni di una società allora tutta tesa alla rinascita e allo sviluppo, attraversata dal miracolo economico e nello stesso tempo piena di contraddizioni.

I pregiati fogli incisi, le cartelle e i libri d'artista che escono dal torchio della stamperia non riproducono solo disegni, ma diventano veri e propri oggetti di sperimentazione, in cui l'immagine si associa alla parola e ai materiali più inconsueti, dal ferro alle tappezzerie. Il libro, in particolare, oggetto specifico di questo intervento, assume la forma di un dialogo aperto tra la componente più materiale dell'oggettualità e degli strumenti realizzativi e quella immateriale del segno e della parola. I documenti autografi presenti nel Fondo Giorgio Upiglio dell'Archivio del Moderno a Mendrisio (CH), permettono di ricostruire questa attività tra anni Sessanta e Settanta non ancora sufficientemente approfondita dalla critica d'arte.⁵ Inoltre, attraverso l'analisi di alcuni di questi oggetti, preziosi e sperimentali allo stesso tempo, è possibile sottolineare le differenze tra le diverse produzioni di libri che vedono impegnati gli artisti tra anni Sessanta e Settanta e il modo in cui cambia tale collaborazione tra arte visiva e letteratura che si verifica, appunto, in quegli anni.

La realizzazione dei libri d'arte ha un ruolo fondamentale nella storia dell'atelier di Upiglio: «Benché l'attività principale di Upiglio – scrive in una testimonianza l'artista Sandra Kirshenbaum – siano stampe su foglio singolo o cartelle di stampe, gli piace in modo particolare produrre libri, poiché in questo campo il suo straordinario talento di 'impresario' può esplicarsi pienamente. Ogni libro è un'avventura divertente».⁶

Fra i primi lavori di Grafica Uno si possono ricordare il libro *Work in progress* (1962) che unisce poesie di Roberto Sanesi e acqueforti di Maria Luisa de Romans, le grafiche di Wifredo Lam e Pierre Alekinsky e una litografia di Alberto Giacometti, introdotto nella stamperia dall'editore Einaudi. Grazie anche alla collaborazione, dal 1965, con la vicina galleria dell'amico Giorgio Marconi, la stamperia estende presto la collaborazione ad altri artisti come Valerio Adami, Cesare Peverelli, Enrico Baj e i componenti del gruppo *Five from Milan* (Arturo Bonfanti, Carmelo Cappello, Carlo Nangeroni, Emilio Scanavino e Renato Volpini). Lo studio di Upiglio è frequentato anche da maestri della generazione precedente come Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Graham Sutherland e Lucio Fontana, che inizia la sua collaborazione con la stamperia nel 1966 per la realizzazione di uno dei libri più impegnativi, *L'albero poeta*, con testi di Guido Ballo e incisioni anche di altri



protagonisti dell'arte del '900 come Baj, Cascella, Cavaliere, Crippa, Novelli, Perilli, Giò e Arnaldo Pomodoro, Somaini e testi di Guido Ballo.

Qui – racconta Osvaldo Patani – ho visto lavorare tranquillamente molti artisti: Giacometti, che nonostante il grande carisma era uomo umano e semplice, attaccava la pietra disegnando – proprio come un disegno sul foglio; Baj, il don Chisciotte della *gravure* dissepellitore di effetti che nella realizzazione delle sue opere si diverte sempre e fa divertire gli altri, de Chirico, silenzioso sul lavoro ma che nei momenti di pausa aveva battute spiritose e chiacchiera bonaria – Upioglio lo ha amato – ; Veronesi, Mattioli, Sassu e Guarienti precisi e metodici come chirurghi e Lam grande lavoratore [...]. Ricordo anche Lucio Fontana, che allora non mangiava il pane della gloria, con i suoi tagli: incideva sorridendo con rabbia elegante lastra come per rompere una crosta dura con la punta veloce disegnando parentesi e virgole ferite, come le nubi trafitte dai raggi del sole.⁷

Nell'affrontare le tipologie dei libri d'artista che si realizzano nella stamperia di Upioglio è utile soffermarsi sul ruolo di questo specifico oggetto d'arte nel corso degli anni Sessanta e Settanta. L'ambito di intervento degli artisti nel libro infatti – seppure riconducibile alle sperimentazioni delle avanguardie – vive un periodo particolarmente felice proprio a partire dagli anni Sessanta, in concomitanza con l'emergere esponenziale della comunicazione di massa e l'apertura alla dimensione della 'riproducibilità tecnica dell'opera d'arte'. La mostra *Il libro come luogo di ricerca* curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli nell'ambito della Biennale di Venezia del 1972 sancì l'affermazione del libro come nuovo 'luogo' di ricerca dell'arte contemporanea. A tale mostra avrebbe fatto seguito qualche mese più tardi un'altra esposizione, curata sempre da Palazzoli, intitolata *I denti del drago – Le trasformazioni del libro nell'era di Gutenberg*, che ricostruiva storicamente il percorso del libro d'artista. Richiamandosi all'esperienza di Fluxus, la mostra della Biennale, metteva in relazione il libro con la necessità di instaurare un nuovo rapporto con i fruitori dell'opera d'arte. Il libro, per sua natura, si presta a raccogliere l'indagine introspettiva dell'artista e definisce un ambito privilegiato ed estremamente intimo con chi lo sfoglia. «Il libro non è la spiegazione o la documentazione di un'opera d'arte esistente o esistente altrove – scrive Daniela Palazzoli. Il libro è l'opera. Un'opera che racconta la propria creazione ed esibisce il modo in cui è stata scritta, disegnata, fotografata, stampata, confrontata e pensata [...]».⁸ La nascita del libro d'artista testimonia i mutamenti dell'arte nel momento in cui si cominciava a mettere in discussione il valore oggettuale dell'opera. Il libro sostituisce l'assenza dell'oggetto artistico, non solo documentando il pensiero creativo e progettuale dell'artista, ma spesso rappresentandone l'unica testimonianza oggettuale: acquisendo cioè lo statuto stesso di opera d'arte. La valorizzazione di questo medium quale mezzo artistico coincide pertanto con le tendenze che si possono genericamente e nel modo più ampio possibile definire concettuali. Un intervento critico di Germano Celant, all'inizio degli anni Settanta, metteva appunto in evidenza la matrice fortemente concettuale dell'opera-libro:

L'approdo a un'arte filosofica-teorica coincide infatti con una più ampia capacità del discorso e una nuova attenzione alla lettura delle immagini e con i mezzi propri delle parole. Lettura che è propria di tutte le teorie che tendono a privilegiare il momento della comunicazione su quello mistico e sensibile. La capacità delle parole e la lettura delle immagini e con i mezzi raffreddano lo stato di sublimazione della carica emotiva-sensuale per esaltare la sintesi, sintattico-funzionale dell'arte come lavoro

scientifico [...] il libro è in effetti un mezzo di autosignificazione, non domanda altra dimostrazione che la lettura e la partecipazione attiva e mentale del lettore, non impone alcun sistema di informazione che l'immagine stampata della parola.⁹

La rivalutazione del libro è, inoltre, in quegli anni contigua a ricerche che richiedono non solo la progettualità, la manualità dell'artista e la sua creatività, ma anche la sua capacità di collaborare con altri creativi: artisti, artigiani, scrittori. Si tratta appunto degli anni in cui Umberto Eco elabora l'idea di «opera aperta», un'opera d'arte che mette in gioco diverse individualità e che ambisce ad aprirsi a un pubblico più vasto, servendosi anche di tecniche o modalità tratte dal mondo moderno della comunicazione di massa. I libri d'artista si inseriscono quindi a pieno titolo nel clima di sdrammatizzazione del contenuto elitario dell'opera d'arte in favore del multiplo e di oggetti artistici concepiti per essere riprodotti in serie.

Non tutti i libri realizzati da artisti o con la collaborazione di artisti possono però essere definiti allo stesso modo e se una certa tipologia di libro comincia ad alimentare l'esoeditoria promossa dagli artisti più concettuali, altri, come quelli realizzati nella stamperia di Upiglio, pur mantenendo un'attenzione all'estetica e all'artigianalità propria della tradizione del libro d'arte di fine Ottocento, la rinnovano sperimentando tecniche nuove e realizzando oggetti che vanno ben oltre la tipologia del 'libro illustrato'. Quest'ultimo, secondo la maggior parte degli studi¹⁰ che hanno cercato di delineare le tipologie del libro d'artista è il luogo di incontro di un artista e di un autore, scrittore, poeta, nel quale i linguaggi visivo e verbale svolgono un ruolo autonomo; nasce dalla collaborazione con un artigiano stampatore e si configura come libro illustrato con disegni originali, stampato su carte pregiate, spesso fabbricate a mano, in tirature limitate. I libri di Upiglio vanno oltre tale descrizione, avvicinandosi di più alla modalità del libro d'artista definito da Yves Peyré, poeta e saggista francese, come '*livre de dialogue*' e che si configura come «creazione simultanea, frutto di esperienze concomitanti, ove ciascuno degli autori è in accordo con l'altro; due creatori viventi si incontrano per un'avventura editoriale comune».¹¹ Tale definizione è condivisa anche da Monroe Wheeler nella prefazione al catalogo della mostra al Moma di New York del 1936, intitolata *Modern Painters and Sculptors as illustrators*, che costituisce la prima vera e propria occasione per elaborare una definizione di quei libri non più prodotto di 'massa', ma frutto della complicità creativa di un autore e dell'artista, promossa e seguita dall'artigiano-creatore.

Su questo versante esteticamente elevato, rispetto a molti libri autoprodotti con tecniche 'povere' (ciclostilati, fotocopie etc.) che si diffondono tra gli artisti e i poeti (in particolare i poeti visivi e gli artisti Fluxus) in quegli anni, si colloca l'attività di Giorgio Upiglio, la cui stamperia d'arte diviene un punto di riferimento per tutti coloro che si volevano cimentare nella

Leo Lionni, litografie per il volume *Per grazia ricevuta*, 1964





produzione di libri d'arte avvalendosi della pratica incisoria. Si tratta quindi di volumi che uniscono l'abilità artigiana dello stampatore, la creatività dell'artista e la scrittura, come ad esempio, tra i primi, i volumi di Leo Lionni *Per grazia ricevuta* (1964) che raccoglie una serie di litografie con immagini di profili femminili in pagine sagomate, *À la gare* (1964), con dieci incisioni dell'artista belga Pierre Alechinsky e un racconto di Amos Kenan.

1. Libri oggetto

Alla cura per la realizzazione tecnica delle incisioni, per l'impaginazione e la scelta della carta, che rappresentano aspetti più tradizionali del *'livre de dialogue'*, si unisce fin da subito nelle edizioni promosse e curate da Upiglio la dimensione più innovativa e sperimentale, che porterà alla realizzazione di libri curatissimi e in edizione limitata. Tra questi possiamo ricordare il libro-oggetto realizzato con uno dei maestri dell'arte del Novecento, Marcel Duchamp, che negli anni Sessanta collaborava con Arturo Schwarz. Si deve appunto al gallerista amico dei surrealisti la promozione del libro *The Large Glass ad Related Works* (1967). Sull'esempio de *La Mariée mise à nu (Boite vert)* (1934) e della successiva *Boite mise-en-valise* (1941), l'edizione si presenta come una scatola di plexiglass al cui interno sono raccolti i fogli con nove incisioni originali di Duchamp dedicate al *Grande Vetro*, rappresentato attraverso i sette elementi principali che lo compongono. Due incisioni, inoltre, lo illustrano prima della sua rottura avvenuta nel 1927. All'interno del libro-oggetto sono presenti anche gli studi preparatori e soprattutto le note autografe dell'artista, riprodotte in facsimile, che per la prima volta vengono ordinate cronologicamente e per tematiche. Il volume, naturalmente, non ha un valore puramente documentativo, ma si carica di valenza concettuale in quanto descrive aspetti inediti del processo creativo dell'artista e allo stesso tempo raccoglie frammenti di questa operazione artistica.

Un artista che ha lasciato con il suo lavoro una traccia indelebile della sua frequentazione nello studio di Upiglio è Enrico Baj, che ha portato sui tavoli della stamperia una ventata di grande sperimentazione tecnica. A partire dal 1963 infatti, dopo un'esperienza parigina durante la quale aveva conosciuto surrealisti e patafisici come André Breton, Max Ernst, Raymond Queneau e André Pietre de Mandiargues, Baj comincia a realizzare libri-oggetto che rompono con la tradizionale concezione del libro illustrato: libri che, sull'esempio di Duchamp, contengono oltre a parole e immagini anche oggetti e materiali vari e assumono la forma di un oggetto di particolare attrazione formale ed estetica. La collaborazione con lo stampatore diventa una sfida con il torchio e con le modalità di impressione del segno e della materia sul foglio. Baj comincia infatti a stampare direttamente usando materiali, presenti anche nelle sue tele, come il meccano, le impiallacciate di legno e le tappezzerie, usando etichette e adesivi luccicanti applicati sul foglio. Upiglio racconta come all'artista piacesse «lavorare nella stamperia, inventare creare le matrici 'sul posto', sperimentare ogni tecnica [...] trovare il modo di trasferire e incidere sulle lastre nastri di tela, lamierini traforati, broccati, pizzi, passamanerie, tessuti diversi; imprimere elementi di meccano, medaglie, catarifrangenti, tappi a corona, fregi, gradi o quant'altre cose Baj porta in stamperia per comporre le sue opere [...]».¹² Questi libri poi vengono confezionati in involucri particolari, come quello ideato per *Dames et Généraux* - volume edito da Arturo Schwarz e dal collezionista e gallerista Heinz Berggruen, che si avvale dell'introduzione di André Breton e di un 'frontespizio' inventato da Duchamp - che è ricoperto da una stoffa per materasso. Baj si confronta nel volume con dieci compo-

sizioni del poeta surrealista Benjamin Péret, trasferendo per la prima volta nella grafica il tema delle dame e dei generali già trattato in pittura dal 1959. Il critico Massimo Musini sottolinea come questo libro dimostra come Baj interpreti la grafica come un mezzo narrativo diverso dalla pittura e quindi in grado di interpretare uno stesso soggetto con qualità e caratteristiche proprie. Inoltre come la stessa poesia surrealista, che è evocativa e misteriosa, le immagini di Baj appaiono nuove e imprevedute dal momento che l'azione dell'acido nel quale le lastre sono state immerse dà luogo ad effetti non del tutto previsti dall'artista: sui fondi butterati emergono solchi con ombre, forme, trasparenze cromatiche che sembrano scaturire dall'inconscio.¹³

Dal 1965 l'attività dello Studio Uno conosce un periodo decisamente felice. Ai protagonisti dell'arte del Novecento si aggiungono nel laboratorio di Upiglio molti giovani in gran parte provenienti dalle fila dello Studio Marconi, che aveva aperto uno spazio in via Tadino.

Giorgio Marconi fa da tramite fra Upiglio e artisti quali lo stesso Enrico Baj, Valerio Adami e Hsiao Chin, le cui stampe d'autore costituiscono nuclei importanti nell'attività della stamperia. Nello studio Marconi si respirava un'aria più europea che italiana grazie alla collaborazione con la galleria londinese di Robert Fraser che aveva permesso a Giorgio Marconi di entrare in contatto con la pop art britannica e di ospitarne a Milano i maggiori protagonisti: Richard Hamilton, Peter Balke, Derek Boshier, Patrick Caulfield e Eduardo Paolozzi, oltre al californiano David Hockney. I suoi artisti del resto, da Tadini a Baj a Pomodoro, erano soliti viaggiare e tornare a Milano con informazioni sugli artisti e sulle tendenze più nuove.¹⁴ L'impronta internazionale della galleria di Marconi contagia anche la stamperia di Upiglio, che attira artisti provenienti da tutta Europa e anche oltreoceano.

Tra le collaborazioni di più lunga durata vanno senza dubbio segnalate quelle con Valerio Adami, che ha realizzato, tra le altre, una serie di litografie nel volume *Recita* del 1969 e Hsiao Chin, autore nel 1966 del libro d'artista intitolato *Oh! Che vertigine!* Quest'ultimo è il risultato di un progetto che riunisce poesie e incisioni ad acquaforte e acquatinta a colori: il volume non si sfoglia, ma si apre in singole pagine in cui parole e immagine sono decisamente complementari. Rolando Bellini definisce il lavoro di Chin «segno-pittura-scrittura»¹⁵ dove i principi della filosofia Tao di maschile e femminile (Yang e Yin) si uniscono per dare visibilità all'unità dei contrari. Un altro libro realizzato sul finire del decennio Sessanta *Gli angeli mi disturbano* (1969) con testo di Roberto Sanesi e acqueforti di Masuo Ikeda si configura come un vero oggetto d'arte: il volume si apre attraverso una fessura irregolare al centro della copertina cartonata. All'interno l'artista si è servito dell'incisione e del collage, inserendo una lettera con intervento autografo di colore e un cubo blu estraibile illustrato con delle nubi. Il linguaggio moderno di queste illustrazioni



Enrico Baj, *La canicule*, acquaforte a colori per Benjamin Péret, *Dames et généraux*, 1964



e l'aspetto originale e materico della confezione traghettano i libri d'artista realizzati nella stamperia di Upiglio alla fine del decennio Sessanta verso la più ardita sperimentazione degli anni seguenti.

2. Tecniche calcografiche sperimentali

La sperimentazione tecnica era particolarmente sentita da molti artisti che frequentavano la stamperia e trovavano in Upiglio un perfetto alleato alla loro ricerca. Molto interessante è a tal proposito l'incontro con la scultrice statunitense Clare Falkenstein, che, dopo l'esperienza informale, nella stamperia di via Fara tra il 1971 e il 1974 realizza una serie di opere legate all'attualità. Partendo da frammenti di immagini tratte da riviste di moda litografate, l'artista interviene direttamente sulla superficie della carta con inchiostro tipografico tracciando segni gestuali. La matrice scultorea della sua pratica artistica lascia tracce nel lavoro grafico anche attraverso l'inserimento nel foglio di un tondino in ferro che ispessisce e crea forme circolari sulla superficie. Tale pratica è presente anche nella serie delle 'strutture coniche' di quegli stessi anni. Falkenstein spiega che tutte le serigrafie sono basate sulla ripetizione in modalità diverse del 'cono':

Vorrei usare ancora il segno in modo libero, senza alcuna limitazione. Nelle fotolitografie ho usato in generale il collage, tocchi formali arrangiamenti con l'aggiunta di ingredienti diretti, immagini fotografiche. L'immagine del cono era, al contrario, indiretta [...]. Specialmente nel modo in cui l'ho usato. Ho usato il cono in sezioni, rotto, e combinato in varie sezioni per realizzare una nuova forma plastica in cui il cono era incastrato anche se irricognoscibile. Diventa una combinazione di spazio libero di forme.¹⁶

La disponibilità di Upiglio nei confronti della ricerca e delle esigenze specifiche degli artisti era del resto davvero generosa. Ne restano testimonianze nel vivace carteggio con la Falkenstein, ma anche nelle lettere scambiate con Graham Sutherland (conservate nel Fondo di Mendrisio), che avrebbe voluto lavorare su vecchie carte che Upiglio aveva appositamente cercato per lui, ma che purtroppo non arrivò mai nella stamperia. Tra gli artisti più inclini alla sperimentazione in questi anni sono da menzionare anche Karl Karsten e Romano Rui. Karsten comincia a lavorare con Upiglio proprio dal 1970 sperimentando tra i primi il *collograph*: tecnica – allora poco praticata – basata sull'inserimento sulla lastra di materiali applicati; Rui, invece, utilizza per la sua serie *Città sepolta* la plastigrafia, tecnica ora molto usata, basata sull'applicazione sulla lastra di *modelling paste*.

Gli anni Settanta del resto sono caratterizzati in ambito artistico da numerosi dibattiti e testi che pongono in primo piano il problema dell'aggiornamento delle pratiche incisive in funzione dell'espressività moderna.¹⁷ La nascita in questi anni di nuove riviste specificamente dedicate alla grafica come 'Nouvelle de l'estampe' della Bibliothèque Nationale di Parigi o i quattro volumi (dal 1975 a 1977) di 'Grafica: grafica', il quaderno di studi della Calcografia Nazionale sono la testimonianza dell'emergere di un confronto critico intenso sul futuro di questa pratica, di fronte alle minacce della perdita di valore delle qualità manuali dell'opera d'arte.

Tra gli incontri più felici avvenuti in via Fara vi è quello con l'artista Wifredo Lam,¹⁸ con cui Upiglio lavora dal 1957, dopo il suo incontro ad Albisola Mare fino al 1982. Upiglio indirizza l'artista verso una tecnica particolare che permetteva di unire la purezza della



linea e la morbidezza dell'acquatinta ottenendo un segno nitido, sicuro e veloce. Ricorda Upiglio in un'intervista che «lavorando all'*Apostroph'Apocalypse* (1967) Lam si rese conto che le forme erano troppo pesanti confrontate con la tipografia [...] È stato allora che proposi a Wifredo una tecnica che gli permetteva di lavorare in modo sicuro e molto rapido adatto al suo tratto, come nei suoi disegni [...]».¹⁹ Tale tecnica prevedeva l'uso del bitume in modo da permettere all'artista di lavorare non con la punta di acciaio, ma con un oggetto che consentisse di realizzare un tratto più largo. In *Contre une maison sèche*, edito da Jean Hugues nel 1976, dove illustra un poema del poeta francese René Char, Lam raggiunge finalmente la piena padronanza di tale tecnica secondo Pascaline Dron e Dominique Tonneau-Ryckelynck, che hanno curato il catalogo generale della sua opera grafica: un volume frutto della «comunione spirituale del poeta, dell'artista e dell'editore che fanno di questo libro uno degli esempi più riusciti del libro illustrato francese» in cui «tutte le fasi della realizzazione sono state armonizzate con cura: la copertina ricoperta di seta selvaggia, la fabbricazione manuale della carta di Auvergne Richar de bas, i due caratteri tipografici usati per stampare il testo di Char, i colori trasparenti, sobri e precisi, scelti con cura da Wifredo, il formato oblungo che tende a isolare nella pagina le figure disegnate con un'incredibile libertà di tratto».²⁰

3. Opere collettive

La maggior parte degli artisti che frequentava il laboratorio era interessata alle soluzioni stilistiche ottenibili mediante la grafica, al confronto con il testo letterario, ma anche alla possibilità di lavorare in imprese editoriali di gruppo. I libri nascevano da incontri casuali o dalla fama che in quegli anni già si stava consolidando anche all'estero. Con grande generosità Upiglio non ha mai posto limiti alla collaborazione con gli artisti, aprendo volentieri indifferentemente il suo studio sia ad artisti famosi ed acclamati, come a giovani o artisti poco conosciuti, ma appassionati al mestiere. Il libro *Mit Sophie in die Pilze gegangen (A funghi con Sofia)* di Günter Grass, ad esempio, nasce in Germania agli inizi del 1975 in occasione di un'intervista con Luciano Barile, che suggerisce all'artista di realizzare con Upiglio il suo progetto di un'opera che registri il primo momento creativo attraverso pensieri e immagini, mentre il libro *Ora di noi* (1974) nasce dalla stima di Michel Seuphor per Franco Passoni, di cui illustra alcune poesie.

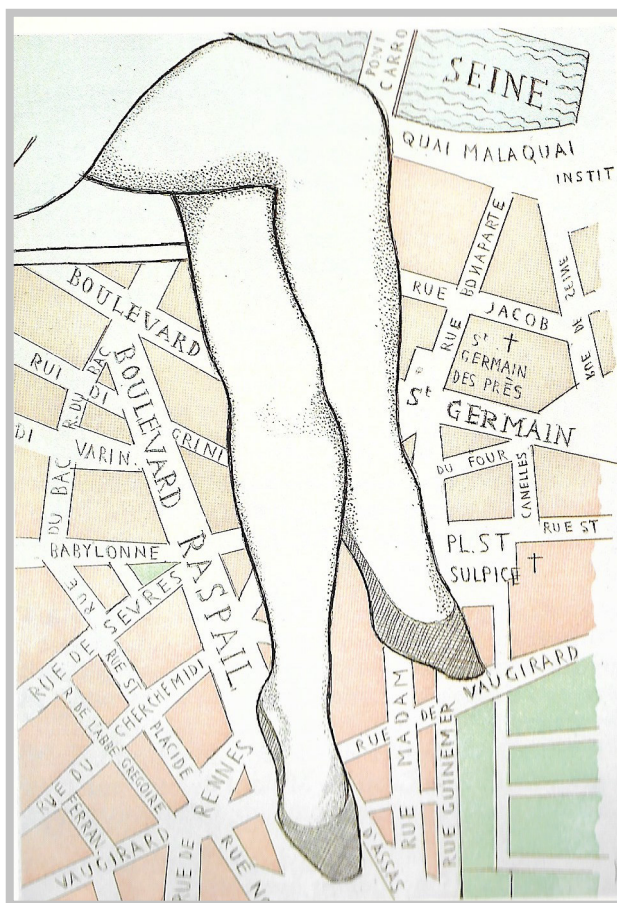
Due in particolare sono le vaste imprese editoriali che uniscono artisti e letteratura promosse nel corso degli anni Settanta: la cartella *El circolo de pietra* di Carlos Franqui e il volume *Le lucertole blu* di Osvaldo Patani. Tali edizioni sono in modo diverso lo specchio del variegato mondo artistico di quegli anni: la prima, di carattere impegnato, offre una visione artistica sulla politica internazionale, il secondo pone un'attenzione più specifica al mondo dell'arte attraverso lo sguardo curioso e attento di uno scrittore. *El circolo de pietra* edito nel 1970 nasce da un viaggio di Giorgio Upiglio a Cuba nel 1967 insieme a Carlos Franqui,²¹ scrittore e poeta dissidente che viveva in Italia, e assume il valore di un'impresa culturale e politica allo stesso tempo. Il titolo fa infatti esplicito riferimento alla situazione politica dell'isola ed è preso a prestito da un detto popolare sudamericano legato alla pratica di realizzare un cerchio di pietre lasciando aperto un varco utile per scappare. Alcuni degli artisti chiamati ad accompagnare con litografie il poema di Carlos Franqui, pur provenendo da ricerche artistiche diverse, erano stati in quegli anni a Cuba o erano particolarmente sensibili al problema politico di quella nazione. Le litografie oscillano infatti tra la visionarietà fantastica di Wifredo Lam, Augustin Càrdenas, Asger Jorn e

Joseph Corneille, l'informale di Emilio Vedova ed Antoni Tàpies, i contenuti più esplicitamente politici di Errò, Jorge Camacho, Paul Rebeyrolle, Eduard Pignon, l'ironia di César e la rigidità cromatica di Piotr Kovalsky, le espressioni libere di maestri come Joan Miró e Alexander Calder. L'edizione di così vasta portata promuove anche la collaborazione con lo stampatore Adrien Maeght, che realizza a Saint Paul de Vence le grafiche di Calder e Mirò, e l'atelier Clot Bramsen et Georges a Parigi, che stampa quella di Jorn, ed è accompagnata da un disco fuori commercio edito da Ricordi con musica composta da Luigi Nono dal titolo *Y entonces comprendito*. L'opera venne presentata il 17 ottobre 1970 alla galleria Marconi e alla Piccola Scala di Milano con il concerto di Luigi Nono di cui ogni cartella contiene il disco.

Un'altra impresa collettiva realizzata da Upiglio nel 1973 è un libro in tiratura limitata che raccoglie una serie di testi critici, non privi di una certa ironia, di Osvaldo Patani su singoli artisti ed eventi culturali – dalle Biennali di Venezia alle inaugurazioni mondane delle gallerie milanesi e di Cortina – accompagnato da acqueforti degli artisti che frequentavano più assiduamente la stamperia di via Fara. Tra questi vi sono i pittori su cui Patani si sofferma in modo particolare nei testi come Alberto Longoni, Luigi Veronesi e altri protagonisti dell'arte, soprattutto milanese, come Alik Cavaliere, Bruno Cassinari, Sandro Somarè, Ernesto Treccani, Luciano Lattanzi. Il libro è uno specchio delle frequentazioni della stamperia e anche dello spirito del vivace confronto dialettico di questo luogo. Il volume è preceduto da un altro libro ironico di Patani edito nel 1971 intitolato *Le gambe di Saint Germain*, il cui testo è poi confluito nel libro *Le lucertole blu*, illustrato da Dino Buzzati con nove acqueforti e acquetinte che descrivono l'ambiente allegro e leggero dei locali parigini frequentato da donne di facili costumi. Con la stessa ironia in uno stile grafico e illustrativo Buzzati si sofferma sui particolari dei corpi e degli abiti succinti delle giovani donne, colte in atteggiamenti sensuali e ammiccanti dall'alto degli sgabelli o immerse nei divani.

L'artista che forse ha più impegnato il torchio di Giorgio Upiglio negli anni Settanta è stato però Sandro Martini, artista forse non abbastanza celebrato a livello internazionale, ma la cui collaborazione con Upiglio merita un approfondimento sia per la perfetta sintonia di intesa, sia per l'etica stessa proclamata da Upiglio, per il quale tutti libri da lui realizzati avevano la stessa importanza.

La produzione di libri di Martini è stata definita dai critici nei termini di «pagine di diario», «pagine del libro segreto dove il pittore annota puntualmente temi e motivi di ogni genere, come in un vero e proprio diario di straordinaria comunicazione visiva». ²² Certamente il rapporto con la pagina del libro era congeniale a



Dino Buzzati, acquaforte a colori per Osvaldo Patani, *Le gambe di Saint Germain*, 1971



un pittore insofferente della limitazione spaziale del quadro. Se infatti per i dipinti degli anni Settanta di Martini possiamo parlare di opere di 'pittura-ambiente', così per i libri dobbiamo parlare di spazio pittorico che si distende, continua, nella dimensione spaziale e soprattutto temporale. Il libro è per Martini narrazione, racconto, sia attraverso i testi da lui redatti, sia attraverso le immagini che si risolvono in scontri di linee e colori: «il mio lavoro – scrive nel 1976 – è sempre stato teso ad annullare l'unicità e la qualità del singolo quadro [...] Nel lavoro più recente, per usare una metafora, sento quasi un fluire idraulico da un quadro all'altro di linee colorate che distribuiscono il colore dalla parete al pavimento al soffitto con una continuità fisica».²³ Lo stesso può dirsi nei libri realizzati con Upiglio, a partire da *Rosaspina*, edito nel 1972 dalle Edizioni del Milione, fino a *Duale*, edito da Grafica Uno nel 1976, definito da Vanni Scheiwiller «il più bel libro italiano dell'ultimo mezzo secolo».²⁴ *Duale* rispecchia pienamente la ricerca pittorica di Martini: il segno e il colore si organizzano sulle pagine che illustrano una poesia di Brandolino Brandolini d'Adda secondo quella modalità espressiva che l'artista definisce «quantità»: per «quantità quadro» egli intende appunto il «quadro nella sua riconoscibilità artigiana-le, intendo telaio di legno, la tela, colore e addirittura i chiodi; gli attribuisco due valori: "quantità" e "materiale". "Quantità" per sottolineare un momento creativo compiuto; "materiale" nel senso di fatto costruito per la finalità di sollecitarmi ulteriori esperienze».²⁵ Le pagine del libro sono visivamente segnate e 'legate' appunto da linee filamentose che si chiudono in nodi, esattamente come avviene negli stessi anni nella sua pittura, dove dalla tela si dipartono lacci colorati che escono nello spazio e come si nota anche nelle opere a carattere ambientale, realizzate con teli dipinti di grandi dimensioni agganciati con corde al soffitto e al pavimento del luogo espositivo.

Di fronte alla crisi del libro, che in quegli anni viene spiegata da Daniela Palazzoli nell'introduzione alla mostra del 1972, come la conseguenza della validità della tesi di McLuhan secondo cui la linearità delle lettere gutemberghiane sminuzza la materia e impedisce quella percezione totale che è alla base degli odierni media elettronici, la creazione di libri come opere d'arte ribadisce invece il valore originale di questa forma di comunicazione, più lenta, ma più autentica, intima e profonda, e suggerisce un nuovo modo per affrontare il valore stesso della parola e il ruolo che l'arte ha all'interno dello spazio umano e sociale che esprime.

¹ Cfr. G. UPIGLIO, *Stampatore in Milano. L'opera grafica*, Milano, Cordani, 1975, p. 4.

² Studio Uno vede la partecipazione anche dei soci Mario Tringali e Loris Giacomessi, usciti dalla società dopo tre anni.

³ Cfr. la testimonianza di Giorgio Upiglio in O. PATANI, *Atelier Upiglio 1985-1962*, Umberto Allemandi & C., 1986, p. 31.

⁴ Rita Gallé Upiglio dirigeva la Gallerita, galleria d'arte moderna specializzata in stampe d'autore, in via Amadei 6 a Milano.

⁵ L'attività di Upiglio è stata oggetto di alcune mostre come quella alla Rotonda di via Besana a Milano nel gennaio-febbraio 1986, la grande antologica promossa dall'Archivio del Moderno di Mendrisio a cura di Letizia Tedeschi e Marco Francioli dal titolo *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio stampatore a Milano (1958-2005). L'atelier, gli artisti, le edizioni*, presso l'Accademia di Architettura, la Biblioteca Salita dei Frati e il



Museo Cantonale d'Arte di Mendrisio – Lugano dal 21 aprile al 9 giugno 2005 e la mostra *Incidere ad arte. Giorgio Upiglio e il suo Atelier (1958-2007)*, a cura di Serenita Papaldo e Letizia Tedeschi, presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma dal 20 aprile al 7 giugno 2007.

⁶ Ivi, p. 147.

⁷ Ivi, p. 22.

⁸ D. PALAZZOLI, in *36^a Biennale Internazionale d'arte – Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, Stamperia di Venezia, 1972, p. 21.

⁹ G. CELANT, 'Il libro come lavoro artistico 1960/1970', *Data*, settembre 1971.

¹⁰ A partire dalla metà degli anni Novanta, una serie di studi hanno contribuito a definire un'estetica del libro d'artista a partire dal volume di Anne Moeghlin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, (Parigi, Jean-Michel Place, 1997), quello di Johanna Druker, *The Century of Artists' Book*, New York, (Granary Books, 1995) e di Clive Phillpot e Cornelia Lauf, *Artist/Author. Contemporary Artists Book*, (New York, Art Publisher and The American Federation of Arts, 1998) e per l'Italia i contributi di Giorgio Maffei, collezionista di libri d'artista, e Liliana Dematteis in *Libri d'artista in Italia 1960-1998*, (Torino, Regione Piemonte, 1999) e *Il libro d'artista* (Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2003).

¹¹ Y. PEYRÉ, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Paris, Gallimard, 2001, p. 111.

¹² G. UPIGLIO, 'Dalla lastra "di primo stato" al "bon à tirer"', in *Baj. Catalogo generale delle stampe originali*, Milano, Electa, 1986, p. 45.

¹³ M. MUSSINI, 'Libri di Baj', in *Baj. Catalogo generale*, p. 16.

¹⁴ Cfr. il volume *Autobiografia di una galleria. Lo studio Marconi 1965/1992*, Milano, Skira, 2004.

¹⁵ R. BELLINI, 'Hsiao Chin. Il piacere del testo delle mediazioni', *La città di Brera, Due secoli di incisioni*, Milano, Fabbri, 1995, p. 238.

¹⁶ C. FALKENSTEIN, *Measurable only in Probabilities*, Arts Council Cultural Center Thousand Oaks, California, June 1-July 31, 1975, p. 26.

¹⁷ Per approfondire il ruolo della grafica in Italia si veda G. FIORAVANTI, L. PASSARELLI, S. SFIGLIOTTI, *La grafica in Italia*, Firenze, Leonardo Arte, 1996.

¹⁸ L'artista cubano Wilfredo Lam dagli anni Cinquanta si lega a diversi movimenti artistici del dopoguerra, tra cui il gruppo CoBrA e i situazionisti. Attraverso Asger Jorn ed Édouard Jaguer partecipa anche all'ambiente culturale di Albissola, dove incontra diversi artisti italiani, tra cui Baj, già frequentatore della stamperia di Upiglio. Durate gli anni Sessanta il suo interesse crescente per la grafica lo porterà a frequentare assiduamente l'atelier di via Fara.

¹⁹ P. DRON, D. TONNEAU-RYCKELYNCK, 'L'oeuvre gravé et lithographié de Wilfredo Lam', in *Wilfredo Lam, oeuvre gravé et lithographé. Catalogne raisonnée*, Editions des Musée de Gravelines, 1994, pp. 29-30.

²⁰ Ivi, p. 25.

²¹ Carlos Franqui aveva organizzato a Cuba insieme a Wilfredo Lam nel 1967 il *Salon di maggio*.

²² V. SCHEIWILLER, *Sandro Martini. Tema modificato*, Milano, 1995, s. p.

²³ S. MARTINI, in 'G 7. Notiziario mensile di Arte e Cultura', anno 1, n. 4, Bologna 1976.

²⁴ V. SCHEIWILLER, *Sandro Martini*, s.p.

²⁵ S. MARTINI, in 'G7', s.p., 1976.