

Quello delle esperienze figurative ispirate alla filosofia vichiana è un panorama quantitativamente non troppo ricco, ma non privo di episodi di rilievo che risalgono, in fin dei conti, allo stesso Vico e alla *Dipintura* che apre la sua opera e ne condensa i contenuti¹. All'interno di questo panorama ci è parso che presentasse un particolare interesse, e meritasse di essere segnalata in maniera più ampia che con un semplice richiamo bibliografico², la ricerca che il tipografo californiano Jack Stauffacher porta avanti fin dagli anni Settanta del secolo scorso e che ha coinvolto in anni più recenti il fotografo Dennis Letbetter. Una ricerca supportata da un'intensa riflessione sui contenuti e da una profonda conoscenza della forma tipografica della *Scienza nuova*, che non costituisce semplicemente una fonte di ispirazione occasionale o di riflessione estetica, ma rappresenta – sia in quanto testo, sia in quanto oggetto-libro – il soggetto e la materia stessa delle elaborazioni dei due artisti.

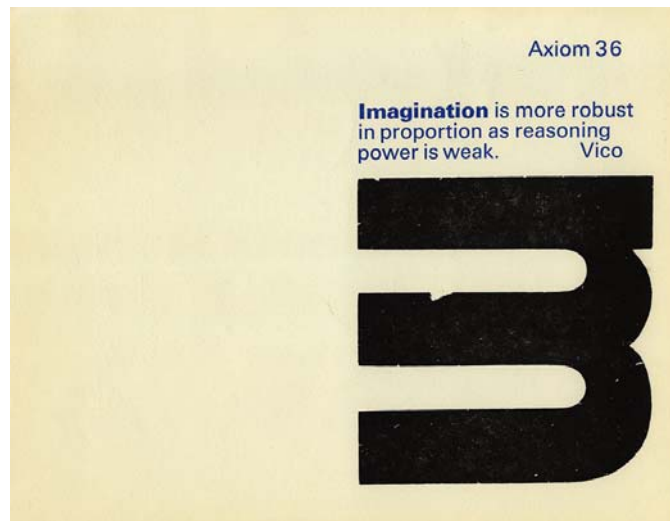
Stauffacher (San Francisco, 1920) oltre che uno stampatore – *printer*, come ama definirsi – è un designer tipografico ed editore d'arte dalla personalità carismatica, la cui rilevanza nel panorama californiano e al di là di esso è testimoniata dalle numerose retrospettive, dalla presenza delle sue opere nelle collezioni permanenti di istituzioni come il San Francisco Museum of Modern Art, fino al conferimento della prestigiosa medaglia dell'American Institute for the Graphic Arts, nel 2004³. La sua attività ha avuto inizio nel 1936 quando fondò,

¹ Mi limito a qualche accenno a titolo esemplificativo, senza alcuna pretesa di esaustività. L'ipotesi di un'ispirazione vichiana dell'affresco di Giambattista Tiepolo noto come *l'Elogio dell'eloquenza* (Venezia, 1726 ca.) è stata avanzata da C. Armstrong, *Myth and the New Science: Vico, Tiepolo, and the language of the optimates*, in «The Art Bulletin», LXXXVII, 2005, 4, pp. 643-663; cfr. A. Catello - A. Stile, *Tiepolo, Vico e il "mito di Venezia"*, in «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXXIX, 2009, 2, pp. 73-101. Nel Novecento italiano un riferimento esplicito a Vico è presente in particolare all'interno della pittura "metafisica" di Giorgio De Chirico, Alberto Savinio e, soprattutto, Carlo Carrà, il cui dipinto del 1917 *La Musa metafisica* rielabora liberamente la *Dipintura* vichiana: cfr. M. Calvesi, *La metafisica schiarita. Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982, ripreso recentemente da R. Brandt, *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte*, Milano, Bruno Mondadori, 2003 (ed. orig. 2000), al termine di un paragrafo (pp. 317-331) dedicato appunto alla *Dipintura*. In ambito statunitense, e a cavallo fra arti plastiche e architettura, è da segnalare la scultura-istallazione *Writing machine*, che Daniel Libeskind ha presentato alla Biennale di Venezia nel 1985 quando ancora non era divenuto un architetto di fama mondiale: l'opera è anche nota come *The Vico-Joyce writing machine*, e con questo nome è segnalata da Donald Verene che ne riproduce un dettaglio nella copertina degli atti da lui curati del convegno del 1985 su *Vico and Joyce* (State University of New York Press, Albany, 1987); cfr. inoltre D. E. Kunze, *Thought and place. The architecture of eternal places in the philosophy of Giambattista Vico*, New York, Peter Lang, 1987. Esula dagli orizzonti di questo contributo ogni considerazione sulla fortuna di Vico nella storia dell'estetica, così come sul tema dei ritratti del filosofo napoletano, su cui il riferimento è a F. Lomonaco, *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1991)*, Napoli, Guida, 1993 (cfr. anche L. Pica Ciamarra, *Su un ritratto apocrifo di Vico diffusissimo in rete*, in «Laboratorio dell'ISPF», VI, 2009, 1-2, pp. 56-68).

² D. Armando - M. Riccio, *Settimo contributo alla bibliografia vichiana (2001-2005)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, p. 61.

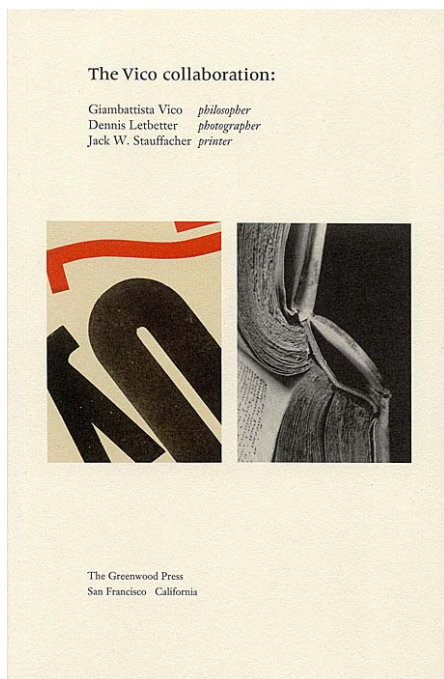
³ Fra le numerose mostre e celebrazioni che hanno ripercorso negli ultimi anni la carriera di Stauffacher, e di cui è possibile reperire ampie notizie in internet, mi limito a segnalare la retrospettiva *Jack Stauffacher, printer. The Greenwood Press* (San José State University, febbraio-marzo 1999), curata da D. Letbetter e Ch. Byrne, il cui catalogo, con un saggio dello stesso Byrne, è

giovanissimo, The Greenwood Press, la tipografia artigianale che conduce ininterrottamente dal 1966, dopo una pausa in corrispondenza di un soggiorno di studi in Italia che, nella seconda metà degli anni Cinquanta, lo ha portato a contatto con due grandi interpreti moderni della tradizione tipografica rinascimentale quali Giovanni Mardersteig e Alberto Tallone, e al ritorno dal quale ha insegnato design tipografico al Carnegie Institute of Technology (Pittsburgh) ed è stato direttore tipografico alla Stanford University Press. Accanto alle raffinate edizioni in tiratura limitata di cui è al tempo stesso tipografo ed editore, caratterizzate da una grande cura artigianale, da una riverente padronanza dei modelli classici congiunta a una continua tensione innovativa, e da un'attenzione agli equilibri fra i pieni e i vuoti tesa a realizzare un'estrema leggerezza e leggibilità della pagina, Stauffacher conduce fin dagli anni Settanta una sperimentazione sul valore grafico delle lettere e dei numeri, privati della loro funzione di segno e disposti sul foglio come forme astratte, in composizioni che richiamano alla mente le esperienze costruttiviste del primo Novecento. In questo lavoro egli fa uso di un set di vecchi caratteri di legno per manifesti, che compone in un gioco variabile di combinazioni, inclinazioni, colori, abbinandoli, talvolta, a brani di testo⁴. È questo il caso del suo primo esperimento vichiano, *The Open Letter* (1973), in cui i passi della *Scienza nuova*, tratti dagli assiomi e dai «Corollari d'intorno a' tropi, mostri e trasformazioni poetiche», si alternano alle liriche del poeta Michael Taylor nel contendere lo spazio del foglio alle grandi lettere isolate.



consultabile all'indirizzo http://home.earthlink.net/~chuckbyrne/stauffacher_exhibit.html, e quella tributatagli nel 2002 dal San Francisco Museum of Modern Art, da cui trae spunto la nota biografica di J. D. Berry, *Dot-font: letters as art*, pubblicata all'indirizzo <http://www.creativepro.com/article/dot-font-letters-as-art->. Cfr. J. W. Stauffacher - G. Humphreys, *A typographic journey. The history of the Greenwood Press and bibliography, 1934-2000*, San Francisco, Book Club of California, 1999.

⁴ Cfr. *The rebel Albert Camus. Twenty-five typographic meditations*, San Francisco, The Greenwood Press, 1972.



Letbetter (Flint, Mi., 1954), un fotografo free-lance la cui attività, iniziata ufficialmente nel 1970, spazia dal ritratto ai paesaggi, alla ricerca sulle forme e sugli oggetti⁵, aveva già al suo attivo oltre un decennio di collaborazioni con Stauffacher quando questi l'ha coinvolto nel passo successivo del suo lavoro su Vico, *The Vico collaboration*, realizzato nel 2003 e pubblicato come volume nel 2004⁶. Ora le grandi lettere di legno ricompaiono in composizioni più articolate, mentre i testi che le accompagnano, non più vichiani, si riducono a una presenza appena avvertibile. In altre stampe, viceversa, Stauffacher si cimenta direttamente nella ricreazione della pagina di Vico: riprendendo nuovamente i «Corollari» della «logica poetica» ne ricomponne il testo italiano

del 1744 e la versione inglese, utilizzando un carattere, il Kis, molto simile a quelli originali e ripristinando l'alternanza dei tondi e dei corsivi di cui Bergin e Fisch non avevano tenuto conto nella loro traduzione⁷.

Dal canto suo, l'occhio di Letbetter affronta le componenti materiali del lavoro del lavoro tipografico del suo socio, ritraendone i caratteri di legno, i piombi, gli inchiostri, ma indaga anche la fisicità delle edizioni settecentesche, soffermandosi sulle correzioni autografe dell'autore a una pagina del 1730 (fotografata dall'anastatica⁸ e poi riportata alle dimensioni originali), e sui dettagli del testo e della *Dipintura*, fino a svelare i particolari tridimensionali, tattili, dell'edizione del 1744: la grana della carta, la scabrosità del taglio, le fenditure e le ondulazioni della rilegatura in pergamena... Egli stesso sottolinea di aver voluto «lavorare direttamente con l'unico tramite, per noi, dei pensieri di Vico: i

⁵ Cfr. <http://www.studioletbetter.com/>.

⁶ *The Vico collaboration*, San Francisco, The Greenwood Press, 2004.

⁷ Sul carattere pienamente consapevole di questa scelta (inconsapevolmente in linea con le contemporanee acquisizioni della filologia vichiana: si veda in proposito A. Battistini, *Teoria delle imprese e linguaggio iconico vichiano*, in «Bollettino del Centro di studi vichiani», XIV-XV, 1984-1985, pp. 149-177, in particolare pp. 175-177, ma soprattutto il ripristino dei corsivi nell'edizione critica della *Scienza nuova 1730*, a cura di P. Cristofolini con la collaborazione di M. Sanna, Napoli, Guida, 2005, preannunciato dallo stesso Cristofolini nelle sue *Prospettive editoriali della Scienza nuova 1730*, in *L'edizione critica di Vico: bilanci e prospettive*, a cura di G. Cacciatore e A. Stile, Napoli, Guida, 1997, pp. 152-154), oltre alle affermazioni di Stauffacher nell'intervista che segue cfr. *The Vico collaboration*, cit., pp. 16 e 50. Sulle caratteristiche tipografiche delle edizioni vichiane cfr. inoltre S. Sini, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Milano, LED, 2005, pp. 255-343.

⁸ G. Vico, *Principj d'una Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (Napoli, 1730, con postille autografe, ms. XIII H 59), a cura di F. Lomonaco e F. Tessitore, Napoli, Liguori, 2002, p. 241.

suoi libri e gli elementi richiesti per confezionarli, ossia i caratteri, l'inchiostro, le edizioni storiche, le rilegature, l'incisione, e la carta»⁹. E, riferendosi anche al lavoro di Stauffacher, così definisce il loro progetto:

I portfolio di *The Vico collaboration* sono lavori su carta, ma testimoniano qualcosa di più di un risultato visivo bidimensionale. Sono forse l'ultimo di una serie di accordi in cui risuonano, insieme ad altri fattori, anni di ricerca storica, tecnica, lirica e poetica delle innumerevoli relazioni fra lo stampatore Mosca e Vico, e la storia della stampa del XX secolo, che comprende la giustezza delle righe, la divisione in paragrafi, il formato delle pagine¹⁰.

A integrare la raccolta, un'ode di Enrico Tallone, figlio di Alberto e continuatore della sua attività editoriale, in onore dell'inchiostro da lui stesso donato a Stauffacher che lo ha usato proprio in queste sue stampe, un "Baglini nero per carte dure" vecchio di cinquant'anni e ormai fuori produzione, conclude il gioco di rimandi fra la scrittura e la sua materia.

Se in *The Vico collaboration* i lavori di Letbetter e di Stauffacher costituiscono due portfolio complementari ma distinti (rispettivamente «Vico photographs» e «Vico wooden letters»), nella terza tappa del progetto, *Vico duodecimo Axiom 65* (2006), le diverse componenti si fondono



attraverso l'obiettivo di Letbetter, che ora mette in relazione immediata, in un medesimo fotogramma, le edizioni originali con i lavori e gli strumenti di lavoro di Stauffacher. Questi, a sua volta, torna a cimentarsi con l'opera di Vico e di Mosca in maniera più elaborata e approfondita di prima, quasi a immedesimarsi in essa. Il testo vichiano è posto all'interno del foglio aperto non ancora ripiegato, mostrando così la struttura del *duodecimo* delle due edizioni moscane della *Scienza nuova*, ed è poi smontato in frammenti consequenziali posti a interagire con le fotografie degli originali (quella del 1725 e l'*ottavo* della muziana terza e-

⁹ «My approach in the portfolio has been to work directly with the only transmitter to us of Vico's thoughts – his books and the elements required for the making of books: type, ink, historical editions, bindings, engraving, and paper». D. Letbetter, *A starting point*, in *The Vico collaboration*, cit., p. 14.

¹⁰ «The Vico collaboration portfolios are works on paper, but they are evidence of more than a culminating visual aspect in two dimensions. They are perhaps the last in a series of chords in which resonate years of historical, technical, lyrical, and poetical research of myriad relationships between the printer Mosca and Vico; the history of 20th-century printing, including the line length, indentation, and page size; and other factors». Ivi, pp. 14-15.

dizione¹¹) e, nuovamente, con le grandi *wooden letters*. Oggetto dell'operazione è l'assioma LXV della *Scienza nuova* del '44: un passo che inizia con una definizione fondamentale nella concezione vichiana dell'«ordine delle cose umane», sintetizzato nella successione selve/tuguri/villaggi/città/accademie, ma che si conclude anche – al termine di un excursus sull'etimologia di *lex* volta a esemplificare la corrispondenza fra tale «serie» e «le Storie delle voci delle Lingue natie» – con quella che può essere considerata una perfetta descrizione del lavoro del tipografo "tradizionale": «finalmente il raccogliere lettere, e farne, com'un fascio in ciascuna parola, fu detto *legere*»¹².

Dopo alcuni contatti per posta elettronica avvenuti nel corso del 2007, ho incontrato Stauffacher e Letbetter nell'estate del 2009, nella sede della Greenwood Press al 300 di Broadway Street, nel cuore di San Francisco, unico rimasto dei laboratori tipografici che un tempo occupavano interamente il palazzo: una grande stanza piena di scaffali, libri, stampe, fotografie, caratteri, al cui interno troneggiano le due macchine tipografiche su cui Stauffacher stampa le sue opere: una Vandercook SB15 e una Gietz Platen Press ad alimentazione manuale. L'incontro, di cui è stata protagonista anche Chiara Agostini, è proseguito in un ristorante dei paraggi e, successivamente, in un nuovo scambio di corrispondenza di cui l'intervista che segue è la sintesi e nel corso del quale Letbetter ci ha fornito la presentazione in powerpoint che illustra il loro lavoro e che viene proposta di seguito a questo articolo¹³.

– Come è avvenuto il vostro incontro con Vico?

Jack W. Stauffacher. È stato nel 1947, in un libro di Victor F. Calverton, *The making of society: An outline of sociology*¹⁴. Per quel che ne so, quando uscì nessuna opera di Vico era ancora stata tradotta in inglese. Era una piccola porta aperta, un barlume. I miei metodi di studio sono indisciplinati, ma forse sarebbe più esatto dire che sono stato un autodidatta.

Poi ho letto la prima edizione della traduzione dell'*Autobiografia* di Vico scritta in terza persona¹⁵, che è stata per me una chiave importante, e contemporaneamente una traduzione parziale della *Scienza nuova*. Un capitolo in parti-

¹¹ Gli esemplari della *Scienza nuova* fotografati da Letbetter sono l'edizione del 1725 posseduta dalla University of Michigan, a Ann Arbor, e quella del 1744 conservata alla Bancroft Library di Berkeley.

¹² G. Vico, *Principi di scienza nuova ... d'intorno alla comune natura delle nazioni*, Napoli, nella stamperia Muziana, 1744, pp. 93-94.

¹³ Al fine di non appesantire troppo il file, al termine dell'articolo non sono state inserite direttamente le immagini, bensì un link da cui è possibile accedere sia alla presentazione completa in powerpoint, sia alla versione pdf frazionata in cinque file.

¹⁴ V. F. Calverton (ed.), *The making of society. An outline of sociology*, New York, The Modern Library, 1937.

¹⁵ *The autobiography of Giambattista Vico*, transl. by M. H. Fisch and Th. G. Bergin, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1944.

colare della *Scienza nuova* ha avuto un ruolo centrale nelle mie riflessioni su Vico: il libro II, «Della sapienza poetica».

Dennis Letbetter. I primi scritti di Vico che ho incontrato sono stati alcuni estratti della *Scienza nuova*, all'Università del Michigan. Quando Jack mi chiese di collaborare con lui su Vico ho letto innanzitutto l'*Autobiografia*, poi la *Scienza nuova* insieme a molta letteratura critica.

– *Una fotografia di Dennis ritrae lo scaffale della libreria di Jack dedicato a Vico: ci si trovano le sue principali traduzioni inglesi e saggi di Croce, Auerbach, Brown, Berlin, Vere-ne, Luft, qualche fascicolo dei «New Vico Studies» e il Finnegans Wake. Nella vostra lettura di Vico vi siete fatti guidare da qualcuno in particolare dei molti autori che si sono confrontati con il suo pensiero?*

D. L.: L'immagine della collezione di libri vichiani si ispirava a una serie di fotografie che ho fatto degli scaffali di libri nello studio di Jack alla Greenwood Press¹⁶. La mia intenzione era di mostrare le fondamenta intellettuali che lo hanno ispirato nel suo lavoro di stampatore.

Quanto a me, penserei innanzitutto a Sandra Luft, l'autrice di *Vico's uncanny humanism*¹⁷. Il suo supporto e il suo apprezzamento per i nostri sforzi hanno avuto una grande importanza per noi. Oltre che da lei, sono stato guidato anche da altri studiosi di Vico, come Isaiah Berlin, Johann Gottfried Herder, Norman O. Brown, ma chi ha avuto un'influenza particolare su di me è stato Edward Said, che rileggeva ogni anno la *Scienza nuova*.

In *Finnegans Wake* Joyce ha scritto: «Davvero non sono io che sto scrivendo questo pazzo libro. Sei tu, e tu, e tu, e quell'uomo laggiù, e quella ragazza al tavolo accanto»¹⁸. La struttura di *Finnegans Wake* deriva liberamente dalla *Scienza nuova*, specialmente per quanto riguarda la nozione secondo cui la storia non è una linea retta, ma un processo circolare di ricorsi.

J. W. S.: Per me è stato importante Joyce. Joyce ricompone nel proprio lavoro la struttura dell'opera di Vico, il suo pensiero e la sua sintassi. Poi, certamente, Norman O. Brown, che ho conosciuto e che era entusiasta delle mie prime stampe vichiane. Sono stato in corrispondenza anche con Giorgio Tagliacozzo, e gli ho mandato un po' dei miei lavori tipografici su Vico. In un *post scriptum* a una sua lettera del 5 giugno 1977 mi scrisse: «Le sue stampe di Vico sono splendide».

¹⁶ La serie completa si può consultare all'indirizzo <http://observatory.designobserver.com/entry.html?entry=5577>.

¹⁷ S. R. Luft, *Vico's uncanny humanism: Reading the "New Science" between Modern and Postmodern*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2003.

¹⁸ «Really it is not I who am writing this crazy book. It is you, and you, and you, and that man over there and that girl at the next table». J. Joyce, *Finnegans Wake*, New York, The Viking Press, 1967, p. 497.

– Come si inseriscono i progetti su Vico all'interno delle vostre esperienze individuali e della vostra collaborazione?

J. W. S.: Se guardo indietro, ai miei libri tipografici, penso che i lavori che ho fatto sul *Fedro* di Platone¹⁹ e su Orazio²⁰ abbiano avuto un'importanza centrale nel mio legame con Vico e nella mia indagine sulla disposizione di parole, immagini e spazio. In particolare il lavoro sul *Fedro* comprendeva l'analisi della struttura del testo attraverso le varie edizioni storiche.

D. L.: A partire dagli anni '80 ho collaborato con una certa costanza con Jack a un'infinità di progetti. Quando mi ha invitato a lavorare alla seconda e alla terza delle *Vico collaborations* mi terrorizzava abbastanza immaginare come avrei potuto usare il mezzo fotografico in maniera interessante avendo come soggetto il lavoro di un autore vissuto ben prima della stessa invenzione della fotografia.

I lavori ispirati a Vico, del resto, fanno seguito ad altre esperienze che ho compiuto a proposito di altri scrittori. Per quanto io sia un fotografo, cerco ispirazione nella musica e nella letteratura altrettanto che nelle arti visive. In Francia ho realizzato un'ampia serie di foto su pellicola 10x12 dedicata a Balzac, ai suoi oggetti personali, le case, le ambientazioni, le atmosfere... un'introduzione visiva, nel senso letterale del termine, al potente impatto visivo che emana dalle sue parole.

Sempre con Jack e la Greenwood Press ho pubblicato nel 1996 *The beams of Montaigne's library*²¹. È stata la prima trascrizione in inglese delle iscrizioni sulle travi della biblioteca-torre di Montaigne. Io ho scattato le fotografie e Jack ha composto a stampa i testi.

– Oltre a Vico, ci sono altri elementi che vi legano all'Italia e alla cultura italiana?

J. W. S.: Ho un amico napoletano, Mario Mennella, che ho conosciuto nel 1955 a bordo del *Cristoforo Colombo*: il viaggio a Napoli è stato l'inizio della mia esperienza vichiana, ma anche del mio legame con i registi del neorealismo, come De Sica e Zavattini, che ha contribuito ad arricchire quell'esperienza culturale. In quegli anni lontani ho amato Napoli. Mi impressionava l'unicità del suo ambiente... e poi Paestum, il tramite con la cultura greca.

D. L.: Il mio interesse per le cose italiane è disseminato in quasi tutti gli aspetti della mia vita e della mia sensibilità: cibo, ciclismo, letteratura, arte, musica, cinema, amicizie, fotografia (in particolare Mario Giacomelli di Senigallia)... Se dovessi trasferirmi in Italia, non saprei come fare a scegliere una sola città fra tutte le mie preferite. Sto progettando un portfolio con una serie di foto

¹⁹ *A search for the typographic form of Plato's Phaedrus*, San Francisco, The Greenwood Press, 1978.

²⁰ *The continuity of Horace*, San Francisco, The Greenwood Press, 1992.

²¹ Cfr. <http://www.studioletbetter.com/pub/pub3.html>.

della Badia Fiesolana con, a fronte, dei pensieri di Jack. Per me è forse la facciata più bella del mondo.

– *Nell'introduzione al catalogo di The Vico collaboration, John D. Berry scrive che le parole di Vico «servono da ispirazione» al vostro lavoro²², e nelle stesse pagine Jack afferma che il portfolio è modellato (shaped) secondo il pensiero di Vico²³. Ci sono degli aspetti del pensiero di Vico che vi hanno interessato particolarmente e che vi hanno guidato nel vostro lavoro, come pure nella scelta dei passaggi da riprodurre ed elaborare graficamente?*

J. W. S.: Vico parla molto di libri e ho sempre trovato molto interessante quello che dice in proposito.

Io imparo dalle parole di Vico. Gli assiomi rappresentano la scintilla creativa da cui sono derivati tutti i successivi progetti su Vico, che si sono confrontati direttamente con le sue parole, non attraverso il prisma di altri. Volevo far sì che le parole prendessero vita, che si collocassero come in un puzzle composto di lettere, immagini e spazio bianco.

D. L.: Forse l'aspetto che mi interessa di più nel pensiero di Vico è – detto in termini semplici – l'idea che non c'è conoscenza senza creazione, ossia la sua nozione secondo cui il mondo umano può essere compreso dagli uomini in quanto sono gli uomini che l'hanno fatto. È l'idea che esiste una scienza della mente, insieme alla consapevolezza che le idee evolvono, che la conoscenza non è statica, ma è un processo sociale di cui si possono seguire le tracce attraverso le parole, i gesti, le figure, seguendo il ruolo giocato dal mito e dall'immaginazione nel progresso umano. Paul Hazard ha scritto: «Se l'Italia avesse prestato ascolto a Giambattista Vico [...], il nostro destino intellettuale non sarebbe stato differente? I nostri antenati del XVIII secolo non avrebbero creduto che tutto ciò che era chiaro fosse vero, ma al contrario, che la chiarezza è il vizio della ragione umana e non la sua virtù, perché un'idea chiara è un'idea finita. Non avrebbero creduto che la prima delle nostre facoltà fosse la ragione ma, al contrario, l'immaginazione»²⁴.

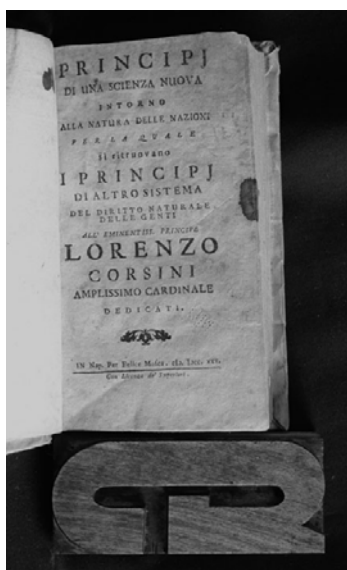
Questi concetti mi hanno guidato in generale nel mio lavoro di artista visivo, e certamente in quello con i libri di Vico, quando ho viaggiato attraverso l'America per fotografare la prima edizione, e poi verso un'altra università per fotografare la terza. Vico ha scritto che la verità poetica è verità metafisica: sembrerebbe averci dato il permesso di fare le nostre esplorazioni grafiche!

²² J. D. Berry, *Vico mecum: collaboration & juxtaposition*, in *The Vico collaboration*, cit., p. 7.

²³ J. W. Stauffacher, *Remarks from the printer*, ivi, p. 16.

²⁴ «If only Italy had listen to Giambattista Vico [...], would not our intellectual destiny have been different? Our eighteenth-century ancestors would not have believed that all that was clear was true; but on the contrary that “clarity is the vice of human reason rather than its virtue”, because a clear idea is a finished idea. They would not have believed that reason was our first faculty, but on the contrary that imagination was». P. Hazard, *La pensée européenne au XVII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, Fayard, 1963, p. 43, trad. in D. Ph. Verene, *Introduction*, in G. Vico, *On humanistic education (six inaugural orations, 1699-1707)*, transl. by G. A. Pinton and A. W. Shippee, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.), 1993, p. 3.

La nostra intenzione è di utilizzare mezzi grafici per rendere il pensiero di Vico qualcosa di vivo agli occhi di un pubblico inconsapevole, e indirizzare questo pubblico verso quel pensiero. Volevamo evitare di distorcere le idee di Vico e la loro comprensione da parte di un osservatore che non avesse letto altro di lui al di fuori dei nostri lavori. Il nostro scopo era creare delle belle opere, ma ci auguravamo che chi le osservasse fosse spinto ad avvicinarsi per proprio conto, direttamente, alle opere di Vico, che possono risultare spiazzanti per il lettore contemporaneo.



– Un aspetto dei vostri lavori su Vico che ci ha molto interessato è l'interrelazione fra testo e immagine, ad esempio il modo in cui le grandi lettere da manifesto di Jack si rapportano alle citazioni della Scienza nuova, o il modo in cui Dennis ritrae ed elabora le edizioni settecentesche o lo stesso lavoro di Jack. Al tempo stesso voi, nelle vostre dichiarazioni, sottolineate spesso la cura che Vico dedicava alla realizzazione grafica dei suoi libri e l'importanza del lavoro dei suoi tipografi, a partire da Felice Mosca. La ricerca sulla dimensione fisica della Scienza nuova e sulle sue diverse edizioni ha un ruolo fondamentale nelle vostre esplorazioni vichiane. Come vi confrontate con gli aspetti tipografici della Scienza nuova e con la loro evoluzione, dai dodicesimo del 1725 e del 1730 all'ottavo del 1744?

J. W. S.: Vico ha introdotto numerosi cambiamenti sul piano editoriale fra le tre edizioni, le due in dodicesimo e quella in ottavo. Ne ho studiato la grafica, e il lavoro che abbiamo fatto è frutto di quella esplorazione. Dare a Vico un volto umano, al di fuori dell'accademia voleva dire espandere i suoi assiomi all'interno delle tradizioni collettive del mestiere di tipografo.

È interessante come Vico, nell'*Autobiografia*, faccia più volte riferimento al suo tipografo, Felice Mosca. Mosca era un bravo tipografo, nello stile del suo tempo. Se consideriamo le edizioni in dodicesimo, sono piccole e raccolte in se stesse. Nel mio approccio ad esse ci sono due livelli: l'esperienza del copiare, e una conoscenza approfondita dei modelli storici. Nel lavoro sul libro II, sui «Corollari d'intorno a' tropi, mostri e trasformazioni poetiche», il dodicesimo ha costituito l'ispirazione centrale. Trovo che il formato piccolo sia molto più stimolante. È la chiave della mia sorpresa e del mio interesse continuo. Ho avuto in prestito per qualche tempo la prima edizione, e questo ha creato un legame molto intimo. Io sono un tipografo, non un filosofo.

Amo molto l'*Autobiografia* di Vico e, nella *Scienza nuova*, in particolare la «poetica». I miei esperimenti con questi testi sono stati un tentativo, molto personale, di trasportare qualcosa della piccolezza fisica originale in una cornice più ampia, e al tempo stesso in un ambiente contemporaneo, usando i caratteri Sans-serif o le lettere di legno.

La terza edizione si dilata fino a diventare un *ottavo*. Nella ristampa del 1801, poi, c'è un'altra differenza: si riduce l'uso dei corsivi. Mi interessa il modo in cui Vico enfatizza i corsivi in relazione ai toni: insisto a dire che i corsivi sono molto, molto importanti. Nel mio lavoro con Letbetter ci ha ispirato la trama dei corsivi, che è scomparsa nelle traduzioni moderne... forse non nelle edizioni italiane.

D. L.: Il libro come veicolo del pensiero ha un ruolo centrale nelle nostre collaborazioni vichiane. Un'esposizione non è una lezione universitaria e nemmeno un saggio a stampa. Deve agire su di un piano visivo, spesso nel contesto di una galleria.

Nel nostro lavoro è importante la simmetria e la scala. In una delle immagini la fotografia dell'edizione del 1744 è riprodotta esattamente in scala 1:1. Inoltre c'è un'attenzione costante ai nostri predecessori nel campo della tipografia e della fotografia, al mestiere artigianale, alle edizioni originali, ai materiali, al testo, ai caratteri, alla carta, all'inchiostro... Questi lavori sono il risultato di una ricerca, che può essere storica, tecnica, lirica o poetica. Sono intensamente meditati e valutati a fondo. Possono essere compresi solo se visti in questa prospettiva intellettuale, e a quel punto perdono la qualità rassicurante di apparire familiari, come opere già viste prima. Sono un domandare, una ricerca di ciò che unisce e divide.

– *La “Vico collaboration” è passata attraverso diverse fasi, mentre cambiavano gli indirizzi artistici e le tecniche di stampa, così come gli approcci critici al pensiero di Vico. C'è stata un'evoluzione degli aspetti tecnici del vostro lavoro nel corso del tempo?*

J. W. S.: Nelle mie prime riconfigurazioni ho usato i caratteri Univer e Sans-serif. Le ultime interpretazioni sono in Kis: al tempo della seconda collaborazione con Letbetter conoscevo molto meglio Vico dal punto di vista tipografico.

D. L.: Sia la seconda *Vico collaboration* che la terza includono la fotografia, ma l'uso che se ne fa cambia. Nel secondo portfolio le stampe di Jack e le mie foto erano oggetti distinti, ma pensati per essere visti l'uno a fianco all'altro. C'era una differenza fra le carte su cui Jack stampava e la carta fotografica lucida che usavo io. Nel terzo portfolio ci siamo sforzati di unire le immagini a stampa e le fotografie collegandole insieme in una stessa pagina. Abbiamo cercato di sposare la stampa fotografica digitale di qualità museale con la stampa tipografica dei caratteri in legno e in metallo. Credo che sia



tuttora il solo caso in cui queste tre tecnologie vengono usate insieme in una stessa pagina.

– *Avete in programma nuove tappe della vostra collaborazione vichiana?*

D. L.: Se dovessi proseguire ulteriormente il mio lavoro su Vico sarebbe di nuovo in collaborazione con Jack. Da San Francisco e dalla Greenwood Press sono nate tre *Vico collaborations*, così come ci sono tre edizioni della *Scienza nuova*: sembrava che avessimo finito dopo aver creato il terzo portfolio, ma la prospettiva è seducente. Potrebbe verosimilmente prendere la forma di un *broadside* che combini alcune delle mie immagini inedite con l'esplorazione da parte di Jack delle potenzialità tipografiche.

J. W. S.: Una nuova tappa vichiana? Ci sono i densi saggi critici nel mio scaffale che aspettano di essere letti. Chissà che non faccia un nuovo trattamento tipografico della *Scienza nuova*: comporrei e stamperei dei frammenti di pensieri e parole di Vico, probabilmente di nuovo dalla sezione sulla poetica, rielaborando gli elementi tipografici, lavorando sui livelli di lettura e i sottotitoli. Mi piacerebbe soffermarmi ancora sulla trama tipografica di Vico, sulle giustezze delle righe e sul come cercare le strade per far sì che le parole sulla pagina risultino fluide e chiare alla lettura. Anche per avere di nuovo il piacere di tenere in mano i tre volumi originali del 1725, del 1730 e del 1744.

Io cerco di invitare visivamente il lettore, di metterlo in relazione con qualcosa che ha a che fare con la trama visiva del testo, e che comprende la scelta dei caratteri, la lunghezza delle righe, lo spazio bianco che circonda la stampa, l'alternanza di tondi e corsivi in una stessa riga, da cui deve risultare un senso di pulizia e di forza, come avviene con il Kis. Cerco di entrare nello spirito di Vico e di Mosca, della loro paziente disposizione dei caratteri. Ciò che mi interessa è la leggibilità, l'umanità, la vita, la struttura delle parole di Vico. Voglio aiutare il lettore a entrare nel testo, rendendolo più invitante.



[versione ppt \(12,1 Mb\)](#)
[versione pdf: 1 - 2 - 3 - 4 - 5](#)