

*A libro aperto. Le esposizioni bibliografiche tra passato e futuro*, a cura di Pierfilippo Saviotti, introduzione di Klaus Kempf, conclusioni di Isabella Fiorentini, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2023, 377 p., ill., (Biblioteca di bibliografia. Documents and Studies in Book and Library History, 220), ISBN 978-88-222-6906-5, € 45,00.

Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale *A libro aperto. Le esposizioni bibliografiche tra passato e futuro* organizzato nelle giornate dal 22 al 24 settembre 2019 dall'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano e dal Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca (CRELEB) dell'Università Cattolica, con il sostegno del Dipartimento di Studi medievali, umanistici e rinascimentali e dell'Ente per il diritto allo studio universitario (EduCatt) – entrambi dell'Università Cattolica – e infine dello Studio Paolo Crisostomi Beni Culturali di Roma.

I ventuno contributi, a cui si aggiungono l'introduzione di Klaus Kempf e le conclusioni di Isabella Fiorentini, vanno a costituire un ponderoso volume di quasi quattrocento pagine, che, mettendo l'oggetto libro al suo centro, si pone l'obiettivo di «aprire uno spazio di riflessione al crocevia tra competenze disciplinari diverse» e insieme «di offrire ai lettori [...] l'occasione di accedere a un ampio repertorio di modelli e a un significativo bagaglio di esperienze d'eccellenza» (p. 361-362).

Quattro le sezioni, ben definite nella prefazione: una prima sull'ontologia del libro (*La filosofia del libro*); una seconda più storiografica

(*Per una storia delle mostre bibliografiche*); una terza, che si potrebbe definire, più esperienziale (*Biblioteche e musei tra esposizioni analogiche e mostre digitali*); infine la quarta e ultima sezione più istituzionale, la quale dà voce ad alcuni professionisti del settore, per aiutare i lettori a comprendere maggiormente la normativa e la metodologia, portando spunti di riflessione su un tema in continua e repentina evoluzione. Questa struttura è di per sé indicativa dell'ampiezza, nonché della complessità del tema, del quale sarà possibile offrire qui solo alcune delle numerose possibili suggestioni.

All'inizio di questo lungo viaggio ci si imbatte nel saggio di Gianfranco Crupi, *Libri in moto e in mostra*; il titolo allude ai libri animati, quei manufatti librari che contengono dispositivi meccanici o para-testuali che necessitano dell'interazione del lettore attraverso il movimento di alcuni elementi del supporto cartaceo, come *flap* o volvelle. La fortuna che ebbero tra XVI e XVII secolo è un fenomeno editoriale e culturale non di poco conto, basti considerare il loro utilizzo come sussidiari didattici (di astronomia, astrologia, medicina e così via) «capaci di trasmettere informazioni di carattere tecnico in formato interattivo» (p. 37). Nei secoli successivi, a causa del progresso scientifico-tecnologico, persero la loro centralità ma senza scomparire; tracce perdurarono a lungo soprattutto nei libri d'infanzia, ancora oggi presenti sugli scaffali delle librerie. Crupi non ne tratteggia solo l'interessante storia ma mette in luce quanto la loro natura li renda adatti, più di altre tipologie librerie, a mostre espositive, come quella temporanea tenutasi dal 9 maggio al 30 giugno 2019 all'Istituto Centrale per la Grafica di Roma e a Palazzo Barolo-Museo della scuola di Torino, presso la cui Fondazione è custodita la più importante collezione pubblica italiana di libri animati (alcuni degli esemplari esposti sono descritti nelle pp. 40-51). Durante la mostra si sono messe in atto soluzioni espositive capaci di rendere più fruibile e comprensibile questo straordinario oggetto del patrimonio culturale: «Un condensato *varius multiplex multiformis*, parafrasando Adriano, che ci ricorda costantemente come la materialità del libro e la sua sostanza semantica

siano sempre in contatto, anzi in simbiosi» (p. 51). Soluzioni espositive che mirano a restituire a questi oggetti di per sé statici la mobilità dei dispositivi cartotecnici in essi contenuti attraverso la costruzione di una struttura narrativa multimediale.

Ma prima di approdare alla multimedialità, al digitale, argomento toccato o almeno menzionato in quasi tutti i contributi del volume, si vuole fare un passo indietro; infatti, per poter esporre e mettere in mostra è necessario aver conservato, aver collezionato qualcosa, e qui di libri si sta parlando. Ebbene i contributi di Graziano Ruffini e di Giovanni Biancardi si concentrano proprio sul libro antico, sul collezionismo e sul mercato antiquario sotteso a esso. In particolare, Ruffini, in *Il collezionismo tra nascondimento e ostentazione*, si concentra sul collezionismo librario francese e italiano tra XVIII e prima metà del XIX secolo, benché la prima mostra di libri rari si sia tenuta a Lipsia nel 1840 durante le celebrazioni del quattrocentesimo anniversario di Gutenberg. Attraverso l'analisi di alcune fonti (letteratura odepórica, memorie e diari, cataloghi di collezioni) evidenzia quel sentimento dicotomico che pervade l'animo dei collezionisti, dai tempi che furono, sempre in bilico tra esibizione e occultamento, tra ostentazione e nascondimento. A partire da alcune grandi voci, come quelle del conte Imre Revicky, di Giuseppe Pelli Bencivenni e di Gabriel Martin, viene spiegato come il collezionismo, che spesso sfocia in una vera e propria mania (la "bibliomania"), sia «una passione come tutte le altre» (p. 55) ma al contempo «un segnale sociale che connota l'uomo di mondo» (*Ibidem*), le cui raccolte, alla morte del collezionista, vengono spesso dimenticate. Ma, come ha osservato un curioso esploratore delle biblioteche private e pubbliche d'Italia, Jean Andrés:

A che servono i libri, se si tengono abbandonati in un angolo delle case sottratti agli occhi ed alla notizia delle persone, che ne possono profittare, ignorati dagli stessi padroni, che li posseggono e dati in preda a' servi ed agl'insetti, che li rovinano? Pur troppo quest'è la sorte di molte biblioteche non solo delle case private ma delle città

eziandio, de' monasteri de' capitoli e d'altre comunità sì civili che religiose (p. 56).

La raccolta, *Sancta Sanctorum* del bibliofilo, non può rimanere nascosta proprio per la sua funzione esplicativa dei connotati sociali e culturali del proprietario; funzione assolta soltanto attraverso la visita alla collezione (la letteratura odepórica ne è ricca di testimonianze) o la visione del catalogo della stessa. Se la prima “obbliga” il proprietario, il quale non può sottrarsi ai suoi doveri sociali, ad aprire le porte della sua abitazione privata e dunque permettere a un pubblico scelto di ammirare i suoi tesori (esibizione), la seconda, soprattutto nel Settecento francese, reca traccia di quel desiderio di occultare, di nascondere di cui si parlava sopra (occultamento). Premettendo che assai rari sono i cataloghi di raccolte private (per svariate ragioni, tra cui rischio di incompletezza, di furti o semplicemente paura del giudizio negativo dei propri pari), sul frontespizio di alcuni di questi si trovano degli asterischi oppure delle indicazioni assai generiche, invece del nome del proprietario. Proprio a proposito dell'anonimato, Ruffini chiude il suo contributo con l'analisi del noto caso del *Catalogo della Biblioteca di un amatore bibliofilo* descritto nell'OPAC SBN ([Piccoluga o Pittaluga], Genova, Gravier, 1834-1835?) – 251 p., 26 cm), che rende in maniera piuttosto evidente il dissidio interno del collezionista, in quanto si tratta della descrizione di una collezione piuttosto prestigiosa che però, anonima, contraddice lo scopo stesso del catalogo, ossia quello di visualizzare, mettere in mostra la raccolta. Nascondimento e ostentazione, dunque, e il contributo di Ruffini si chiude con una prova di questa volontà di nascondimento. Al contrario, il contributo *Antiquariato e mostre bibliografiche: la lezione del passato e prospettive per il futuro* di Giovanni Biancardi, rappresentante dell'Associazione Librai Antiquari d'Italia, mostra come, a volte, anche i “gelosi” collezionisti abbiano portato un enorme contributo alle mostre espositive di libri antichi, in particolare dal 1914, anno in cui l'Italia allestì la prima grande mostra storica di opere impresse con caratteri mobili

presso il proprio padiglione all'Esposizione internazionale del Libro e dell'Arte grafica di Lipsia. La Commissione speciale, istituita l'anno precedente per l'occasione, vantava tra i suoi cinque membri, oltre a Francesco Novati, anche uno dei maggiori rappresentanti della più moderna bibliofilia: Achille Bertarelli. Per risolvere il problema di quali esemplari esporre, da costoro venne coinvolto nell'organizzazione Tammaro De Marinis, esperto libraio antiquario, bibliofilo e bibliografo italiano, il quale fu disposto a relazionarsi con i più importanti collezionisti privati per convincerli, quando possibile, a prestare le loro rarità. Tra questi non si può non nominare Leo S. Olschki, il quale mise in mostra nel padiglione di Lipsia una calcolata selezione di manoscritti e testi a stampa della sua collezione privata. «Una sintesi, davvero straordinaria, tra erudizione, collezionismo e mercato» (p. 132). Biancardi sottolinea come in vita De Marinis incentivò fortemente l'esposizione di libri rari ma come, dopo la sua morte, «risulta davvero difficile valutare quale sia stato l'effettivo apporto dato dai librai antiquari alle esposizioni bibliografiche che si sono tenute fino alle soglie del nostro secolo» (p. 133), proprio per la loro tendenza ad agire sottotraccia, senza apparire. Inoltre, anche i ripetuti furti a danno di grandi biblioteche pubbliche spiegano, come già detto, questo atteggiamento "protettivo": come afferma Biancardi, lo spoglio della Biblioteca dei Girolamini ha inflitto al mondo della bibliofilia «una violenta, crudele ferita, che a lungo ha stentato a rimarginare, lasciando, peraltro, tracce ancor oggi ben visibili» (p. 135).

È proprio la spinta alla conservazione, alla tutela di questo prezioso patrimonio che, nel nostro secolo, ci porta a mettere in risalto i pregi, i vantaggi dell'uso del digitale, incentivandone l'utilizzo da parte dei grandi istituti di conservazione: si riesce così sia a tutelare l'originale, sia a fruire dell'esemplare messo in mostra; mentre, uno dei limiti delle mostre bibliografiche analogiche, sottolineato anche da Kempf nell'introduzione, è proprio la staticità, il poter mettere in mostra solo due pagine (il verso di una pagina e il recto della successiva) di un intero volume. In tal modo il visitatore non può toccare con mano,

godere, di quell'esperienza tutta fisica che ben descrive Alexandre Vanautgaerden nel suo contributo *Le visiteur à l'oeuvre. Livres et lieux de mémoire*: «Manipuler un livre, le lire, tourner ses pages, est une expérience qui nous mobilise entièrement, le corps et l'esprit. [...] Dans la rencontre physique, le livre devient le prolongement de nous-même» (p. 223). Quando sfogliamo un libro antico, compiamo gli stessi gesti di chi ci ha preceduto. Per questo Vanautgaerden afferma che un'esposizione di libri antichi ha qualcosa di funebre: la vetrina è come un sarcofago! Il libro, che spinge a essere sfogliato, diventa qualcosa di fisso, di immobile, come un soldatino di piombo. Il viaggio dello spirito è anche qualcosa di fisico! Scopo quindi dell'esposizioni di cui ci parla è mettere *le visiteur à l'oeuvre*. E il digitale attraverso la realtà aumentata e lo spazio immersivo è ciò che ha permesso di raggiungere quest'obiettivo nelle mostre organizzate presso il Musée Érasme a Bruxelles e presso la Bibliothèque de Genève tra 2013 e 2018. L'autore indaga dunque cosa mostrare, come mostrarlo e cosa farne, per far sì che lo spettatore abbia la sensazione di essere in contatto con lo spirito dell'oggetto più che con la sua materialità fisica, preclusa per i motivi detti in precedenza.

Sul digitale al servizio delle grandi biblioteche di conservazione produce un'ampia ed esaustiva panoramica Irmgard Schuler in *Manoscritti "in proiezione": dalla fotografia alla mostra virtuale*. Schuler tratteggia la storia delle tecnologie digitali al servizio della Biblioteca Apostolica Vaticana a partire dal prefetto Padre Anselm Albareda (1936-1962), il quale alla fine degli anni Trenta intravide le potenzialità della fotografia per la tutela e per lo studio dei manoscritti. Per sua iniziativa, nel 1938 la Vaticana aprì un Gabinetto fotografico che permise negli anni successivi di fornire agli studiosi riproduzioni negative su microfilm e su lastra di vetro, economiche stampe in bianco e nero, traslucidi a colori in vari formati, ristampe da rullo e stampe in vari formati da negativi in bianco e nero su pellicola piana di cellulosa, acetato e poi poliestere. Il primo vero approccio alla riproduzione si ebbe poi nel 1994 grazie alla collaborazione con la

Pontificia Università Cattolica di Rio de Janeiro; scopo primario fu quello di rendere disponibili sul *World Wide Web* 156 preziosi codici manoscritti, i quali vennero esposti nel Salone Sistino nella mostra dell'anno successivo, *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della biblioteca Apostolica Vaticana* (per la storia delle mostre espositive della BAV, con un focus sulla sua politica espositiva nel Novecento, si veda il contributo di Marco Corsi, «*Una collezione così ricca e varia*»: *la Biblioteca Apostolica Vaticana e le mostre di manoscritti*; mentre l'elenco delle mostre organizzate tra 1904 e 2010 si trova in appendice a p. 31-35). Il fine dei sistemi informatici applicati a quel contesto fu quello di moltiplicare lo spazio espositivo permettendo per l'appunto l'accesso a pagine non visibili dall'originale esposto. Il momento della riflessione veniva poi colto dall'ipertesto, che forniva ai visitatori una serie di significati legati ai volumi esposti. Negli ultimi anni la Vaticana è passata alla digitalizzazione del patrimonio, non solo librario: «La prospettiva è quella della creazione di una biblioteca universale, arricchita di funzionalità avanzate che le collezioni librerie digitali possono offrire, aperta al pubblico e creatrice essa stessa di cultura, nella consapevolezza che la contrapposizione autentico/falso non abbia senso nell'età della riproduzione tecnica perché questa non si limita a, appunto, riprodurre, ma propone l'opera d'arte in un contesto diverso rispetto a quello tradizionale della sua fruizione» (p. 238). L'iniziativa complessiva di digitalizzazione (la creazione, dunque, di facsimili virtuali accessibili a tutti), o come afferma Schler «di conservazione digitale dei manoscritti» (*Ibidem*), vorrebbe convertire in formato digitale circa 82.000 segnature per un totale di 1.657 petabyte di dati ad alta definizione; il progetto è ancora in corso grazie all'utilizzo di dispositivi d'acquisizione tra cui scanner librari e dorsi digitali ad alta risoluzione, i quali lavorano circa 50 ore la settimana. La progettazione e i processi sono ben descritti da Schuler: degno di nota è l'uso del IIIF, il protocollo *open source* per l'interoperabilità degli oggetti digitali, implementato nella DigiVatLib (DVL) nel 2015. La DVL è una biblioteca ibrida ad accesso gratuito: contiene mano-

scritti, volumi, medaglie, monete e così via. Ai manoscritti pubblicati sono state aggiunte trascrizioni, commenti, analisi comparative di testi e immagini; si è dunque venuta a formare una mostra virtuale sperimentale incentrata su quattro percorsi tematici: «Paleografia latina e greca», «Classici latini», «Palinsesti vaticani», «Biblioteca di Federico da Montefeltro». I curatori si sono serviti di due software: *Spotlight* per l'esplorazione delle annotazioni, dei metadati e delle schede di approfondimento attraverso indici e filtri, nonché per la gestione delle *annotation tags*; *Mirador* per la redazione e la gestione delle annotazioni. Schuler riflette dunque sulle potenzialità del digitale; afferma: «Sappiamo che i manoscritti originali chiesti in mostra sono spesso gli stessi, i più noti o i più belli. La sfida per il futuro [è] il potenziamento del servizio delle "esposizioni a tema" intorno ai tesori della Biblioteca, ampliando le attuali funzionalità e mantenendo il rigore scientifico dei contenuti» (p. 244). Le mostre virtuali, in bilico tra scientificità e divulgazione, permettono di rendere più tangibile ciò che è virtuale, di entrare in contatto con la spiritualità dell'oggetto (per riprendere Vanautgaerden): animazioni, ricostruzioni 3D possono rappresentare un valore aggiunto per la mediazione culturale ma ciò va valutato e dosato.

Di notevole importanza e interesse i saggi di Edoardo Barbieri, «L'interesse ognora crescente per il libro»: *Fascismo e mostre bibliografiche*, e di Andrea De Pasquale, «Come oggetti in fiera». *Le mostre del libro italiano all'estero durante il Ventennio*. Il primo condensa l'immensa tematica delle mostre bibliografiche nel Ventennio in tre passaggi fondamentali: la concezione di mostra tipica del Fascismo, l'immagine di libro ad essa sottesa e infine il contributo di Domenico Fava, protagonista indiscusso delle esposizioni dedicate al libro antico; il secondo, invece, si concentra sul cambiamento in atto dal 1926, con la fondazione della Direzione generale delle Accademie e Biblioteche: da quel momento in poi non si parlò più solamente di tutela e di salvaguardia del patrimonio, ma anche di valorizzazione, attraverso l'organizzazione di mostre, che hanno «permesso ad una

larga massa di stranieri di conoscere per la prima volta il volto della nuova Italia» (p. 161).

Per concludere, preme citare il contributo di Lucia Panini, figlia di Franco Cosimo Panini, fondatore nel 1989 dell'omonima casa editrice. Dal titolo, *25 anni di editoria facsimilare, dal retino stocastico al digitale*, si evince il tema, il fulcro della narrazione: il facsimile, dal latino *factum simile*, ossia la riproduzione fotomeccanica integrale e fedele del libro (nel nostro caso); riproduzione che deve essere garantita dall'Ente conservatore e dall'Editore e prodotta sulla base di criteri scientifici. Prima di illustrare alcune peculiarità di produzione e alcune sfide tecnologiche incontrate nell'ultimo quarto di secolo, l'autrice narra brevemente la storia dell'editoria facsimilare, che vede i suoi albori nel XVII secolo con il primo tentativo di riproduzione para-facsimilare, ossia le 42 incisioni di Jacques de Gheyn riprodotte nel trattato del 1600 di Ugo Grozio *Syntagma Arateorum: opus poeticae et astronomiae studiosis utilissimum*, che riprendono le miniature dell'*Aratea* di Leida, un meraviglioso codice astrologico del IX secolo; la storia poi prosegue e si dipana fino al 1987 con la riproduzione in facsimile proprio dell'*Aratea* a opera della casa editrice austriaca Fak-simile Verlag Luzern. In Italia è successivo il lancio dei primi progetti editoriali di ampio respiro; è solo negli anni '90 che si moltiplicarono le case editrici che fecero del facsimile il fulcro della loro attività: a nomi noti del settore – Fabbri, Giunti o Priuli & Verlucca – si affiancarono Vallecchi, Franco Cosimo Panini Editore, Art Codex, Imago, Utet, Treccani per citarne solo alcuni. Il facsimile, dunque, si pone come strumento di mediazione tra analogico e digitale; in aggiunta le nuove tecniche di acquisizione fotografica digitale consentono oggi di ottenere immagini ad altissima definizione. Si può dunque maneggiare, vivere, respirare il libro nella sua materialità, superando i problemi dati dall'esposizione dell'originale, che in questo modo viene conservato. In più, come conclude Panini, «la linea di sviluppo più significativa passa per l'integrazione delle tecniche di riproduzione fisica e digitale, ossia la realizzazione contestuale di riproduzioni digita-

li e repliche fisiche, integrate tra loro in nuove modalità di fruizione» (p. 324). Il facsimile si stanZIA dunque come *melting pot*, crogiolo, di quanto detto finora: alle potenzialità del digitale unisce la materialità tradizionale del libro, esperienza che da secoli accomuna i lettori.

Oltre ai saggi sui quali ci siamo soffermati, il volume comprende i seguenti contributi: Maria Luisa Lòpez Vidriero, *La luz fuera de la sombra: proyectar exposiciones, abrir vías*; Igor Melani, *Arte della stampa e oggetto-libro: ruolo, funzioni, significati dell'industria libraria nel Rinascimento italiano all'Esposizione Universale di Roma (E42)*; Vincent Giroud, *Retour sur Printing and the Mind of Man*; Anna Manfron, *Una grande biblioteca e le sue mostre bibliografiche*; Evelien Hauwaerts, *Haute Lecture by Colard Mansion. Organising a book exhibition at a fine arts museum*; Duccio Dogheria, *Libri e riviste come opere d'arte. Il caso del Mart*; Martina Bagnoli, *Sempre in mostra, mai esposti. Di libri, musei e collezioni digitali*; István Monok, *Les objectifs permanents et les objectifs variables des expositions Bibliotheca Corvina*; Maria Gregorio, *Musei letterari e musei del libro. Intrecci e alleanze*; Claudio Giorgione, *Libri antichi in un'esposizione permanente, tra valorizzazione e conservazione. Il caso delle Gallerie Leonardo*; Federica Manoli, *Il libro e le esposizioni temporanee: un protagonista di molteplici e straordinarie narrazioni*; Ornella Foglieni, *Il libro in mostra tra valorizzazione e tutela: il punto di vista del bibliotecario*.

In chiusura del volume Isabella Fiorentini auspica che venga favorita «l'affermazione nell'ambito delle esposizioni, in particolare in Italia, di pratiche condivise e la costruzione di un comune sentire – insieme consapevole della tradizione di ciascuna disciplina ma aperto a nuove sfide e contaminazioni – tra coloro che operano a diverso titolo in musei e biblioteche» (p. 362).

Matilde Operato