A volte mi capita di ripensare al percorso che mi ha portato alla lavorazione artigianale della carta, una professione così bella e così particolare.

Il mio approdo al mondo della carta avviene nel 1994, dopo una serie di esperienze in incisione e in scultura. Come incisore ho spesso usato la carta come supporto attivo nella costruzione di un’immagine; in particolare ricordo una lunga serie di xilografie del 1986/88 stampate al torchio calcografico usando la tecnica della china colle’, combinando l’impronta a secco della matrice incisa su di una moltitudine di strisce di carta giapponese, come un tappeto di carte colorate che trattenevano sia l’inchiostrazione della matrice che la stampa a rilievo. In quella serie, intitolata “ximonocalcotipi”, non era chiaro chi comandasse il gioco, se le carte con il loro ritmo di colori o la matrice con il suo rilievo o l’immagine inchiostrata.

Trovo che calcografia e lavorazione manuale della carta siano due lavori molto diversi ma complementari. Entrambi usano matrici di vario tipo per la replica di un’immagine, ma la precisione e l’accuratezza dei segni incisi nel metallo o nel legno è certamente maggiore; piuttosto il papermaking offre più varianti nelle dimensioni, spessori e colori, può svincolarsi dall’uso di una pressa e offrire grandi possibilità nella gestualità e nello sviluppo plastico.

L’incisione come disciplina ha una struttura più rigida, le sue matrici sono resistenti al gesto, il papermaking dispone di maggiori varianti, è più ‘friendly ‘. Comunque sono due tecniche molto diverse, che si possono felicemente incontrare ed integrare. I risultati delle combinazioni tra matrici di stampa e carte a mano sono sorprendenti.

In Calcografia la superficie di una carta da stampa viene sagomata e ridisegnata nell’impatto con una matrice sotto la pressione di un torchio. Io trovo questo scontro/incontro tra una matrice e la materia carta affascinante non tanto a livello grafico, cioè di trasmissione di segni attraverso l’inchiostrazione, quanto a livello tridimensionale, ovvero della definizione degli spessori dei segni, dei loro bordi e della loro profondità.

Se dovessi tracciare una mia linea di riferimento rispetto agli artisti che mi hanno formato dovrei partire da Piranesi, per arrivare a Burri, Strazza, Jim Dine. A livello plastico partirei da Boccioni, Henry Moore, Pascali, Bonalumi.

Per la collaborazione con Colophon ho deciso di interpretare questa sequenza di carte in formato piuttosto insolito, realizzando vari tipi di interventi nella materia carta durante il suo divenire foglio, nella fase umida, improvvisando e divagando per poi rientrare nel tema.

Una tiratura variabile, come una serie di improvvisazioni strumentali su di uno spartito definito, spunti e varianti su una partitura jazzistica, variazioni e sovrapposizioni di segni, forme e colori.

La pasta di cellulosa arriva in forma di fogli giá sbiancati, da spappolare, idratare e raffinare nell’olandese. Per il foglio di base ho usato 90% abaca e 10% lino ; per i colori 100% lino. L’abaca è la fibra del banano delle Filippine, tenace e satinata, consente fogli trasparenti e tenaci; il lino ha una fibra assai più lunga del cotone, va tagliato, raffinato e ingrassato a lungo per essere poi usato per filigrane e per assorbire più intensamente i pigmenti negli interventi di pulp painting. Nella formazione dei fogli spesso è combinato al cotone per aggiungere forza e resistenza.

In questo progetto ho aggiunto pigmento bianco al lino bianco per ottenere una maggiore nitidezza nella percezione del disegno della filigrana e distinguerlo dalla leggera filigrana di fondo, realizzata in abaca.

Nella carta a mano contemporanea si potrebbe parlare di livelli di sovrapposizione, strati di base, intermedi, finali resi poi omogenei e inseparabili dalla pressata idraulica. Le ‘poniture’ vengono fatte su feltri bagnati, l’asciugatura avviene in cassette a ventilazione forzata e sotto peso per evitare che la carta si muova e faccia pieghe.

Trovo affascinante intervenire nelle diverse fasi del processo di formazione dei fogli, quando la materia é ancora viva e nervosa.

Bisogna intraprendere quindi un dialogo con i fenomeni intrinsechi al fare carta: la scelta delle fibre, la loro raffinazione, diluizione, il metodo di formazione, le varie forme o matrici utilizzate, gli additivi, la pressatura, l’essiccazione e la finitura. Bisognerebbe dialogare con la natura delle cose . Ogni fattore nelle fasi di realizzazione di un foglio può essere coltivato e cavalcato, anche il micidiale ritiro durante le fasi dì asciugatura di un foglio può diventare uno strumento creativo.

Possiedo molte ‘forme’ per carta degli anni ‘40 e ‘50, trovate in una storica cartiera inglese che stava chiudendo il reparto carta. Sono strumenti preziosi per la formazione dei fogli. Potremmo affermare che la ‘forma’ o setaccio, quando portatrice di un disegno in filigrana in chiaro, equivale ad una matrice di stampa, in quanto generatrice di copie, multiple di se stessa.

Nella cartiera artistica contemporanea le filigrane non sono realizzate in fili di ottone cuciti sulla tela delle forme; sono piuttosto realizzate facendo tagliare al laser il disegno su vinili adesivi che poi andranno montati sulle forme. Una filigrana su vinile potrebbe generare migliaia di fogli con il proprio design impresso. Si può dire che in cartiera la sovrapposizione di queste forme filigranate corrisponde all’utilizzo che si fa in stamperia delle battute di stampa con matrici diverse. In cartiera si può modificare la struttura intrinseca di un foglio, mentre in stamperia si costruisce l’immagine su di una carta omogenea e uniforme.