Enzo Di Martino

Joe Tilson e le Pietre di Venezia

Joe Tilson e le Pietre di Venezia

I luoghi dove un pittore vive, lavora e si esprime andrebbero sempre osservati e studiati con particolare attenzione per capire le inevitabili influenze che essi determinano nella manifestazione dell'opera.
Sono molte le connessioni che, congiuntamente agli eventi sociali che quei luoghi accolgono, potrebbero essere citate ripercorrendo la storia dell'arte.
Quasi tutti i movimenti artistici del XX secolo, a ben vedere, sono apparsi e si sono manifestati in relazione agli avvenimenti sociali e culturali che hanno segnato quelle particolari regioni del mondo, come il Surrealismo francese, l'Espressionismo germanico o la Metafisica italiana.
Accade così, a volte, di constatare che perfino una città può assumere un ruolo particolare ed uno specifico rilievo nella vicenda espressiva di un artista, occupando nel tempo una importante e significativa centralità nel suo mondo immaginativo.
Come si può vedere, per fare un solo esempio, nel caso di Fernand Lèger che nei primi tre decenni del XX secolo ha osservato le radicali trasformazioni strutturali che avvenivano a Parigi, facendone il motivo dominante della sua personale e caratterizzata declinazione formale del Cubismo.

* * *

Il rapporto di Joe Tilson con Venezia è certamente speciale e pare esistito da sempre, comunque almeno a partire dal 1956 quando vi risiede a lungo alla Giudecca e vi celebra perfino il suo matrimonio con la scultrice scozzese Joslyn Morton.
Dopo qualche anno l'incrocio di Tilson con la città lagunare ha anche un motivo professionale perché nel 1964 espone le sue opere di ispirazione Pop nel padiglione della Gran Bretagna alla Biennale, nell'edizione che consacra, clamorosamente, e con mille polemiche, l'avvento della Pop Art Americana sulla scena internazionale dell'arte.
Stabilendo da allora un rapporto di assidue frequenze, nel corso degli anni, fino a giungere alla decisione di voler vivere per davvero la città.
Una decisione molto riflettuta perché Tilson, artista colto che conosce bene il rapporto storico con Venezia degli artisti e dei letterati di tutto il mondo, ha perciò presente il significato dei mitici "Grand Tour" in Italia dei pittori e dei poeti nordici.
Ha letto certamente Henry James quando scrive che "in nessun posto l'arte e la vita appaiono tanto fuse, e direi quasi consanguinee come a Venezia".
Capisce molto bene Charles Dickens quando afferma che "nulla al mondo che tu abbia sentito di Venezia eguaglia la magnifica e stupenda realtà che supera la fantasia del più stravagante sognatore".
E sicuramente condivide Thomas Mann quando definisce Venezia "la più inverosimile città del mondo".
Non stupisce allora se a partire dal 2002 abbia voluto una casa-studio a Dorsoduro, lo stesso sestiere di Venezia dove ha abitato a lungo Ezra Pound, il grande poeta americano che, meravigliandosi della impressionante ed indicibile bellezza della città, si domandava attonito: "o Dio della notte\quale grande dolore\ è in cammino verso di noi\ se tu ci ricompensi così\ prima del tempo della sua venuta?".

Negli ultimi anni, assieme all'amata Jos, anch'essa attiva a Venezia con le sue terrecotte e la tessitura dei suoi arazzi, Joe Tilson appare sempre più armoniosamente inserito nella città, ne studia ogni giorno le inesauribili testimonianze artistiche e architettoniche, ne ricerca le infinite curiosità storiche e vive dunque con assoluta naturalezza il particolare flusso della vita veneziana.
Evidentemente senza tener in alcun conto le notazioni su Venezia di un grande artista come Paul Klee, che certamente egli ama come pittore, ma che nella sua lettera a Lily del 1932, descrivendo la città, si lamenta dei "molti ponti", della presenza "permanente dell'acqua alta", e perfino della "mancanza di punti di riferimento, così che orientarsi senza bussola risulta quasi impossibile".

* * *

Joe Tilson sembra invece avere come riferimento piuttosto l'opera di John Ruskin, che nel 1853, a proposito di Venezia, ha scritto di pensare "che una tale città abbia dovuto la sua esistenza forse alla bacchetta di un mago e che le acque che la circondano siano state scelte quale specchio della sua potenza piuttosto che come riparo della sua nudità".
Non stupisce allora che tra i molti dipinti e opere grafiche recenti di Tilson, tutti ispirati o dedicati a Venezia, in particolare quelli realizzati negli anni che vanno dal 2008 e il 2013, vi siano suggestive "Finestre veneziane", ricche di elementi simbolicamente rappresentativi, e originali "Post Cards from Venice", forse intrisi di un poetico sapore Pop.
Ma, soprattutto, si incontrano gli straordinari cicli di opere che non a caso l'artista ha voluto titolare "Stones of Venice", in un evidente rispecchiamento ideale con "Le pietre di Venezia" di John Ruskin (1819-1900) che è certamente lo studio storico più esauriente ed importante mai dedicato alla città.
Perché, a parte la chiara predilizione per la descrizione dell'architettura, in particolare quella gotica e bizantina, Ruskin racconta minuziosamente, senza margini "ideologici", la lunga storia di Venezia, anche quella economica, politica e culturale, sia nella declinazione alta che in quella popolare.
A volte anche con accenti poetici perfino dolenti, come quando scrive della sua decadenza facendola apparire, con una bellissima immagine, "un fantasma sulle sabbie del mare, così debole, così silenziosa, così spoglia di tutto all'infuori della sua bellezza".

* * *

Le misteriose "Finestre" e le seducenti "Pietre di Venezia" realizzate da Joe Tilson negli ultimi anni hanno certamente a che fare con le "Pietre" di John Ruskin, sembrano anzi la loro evidente e naturale prosecuzione, simili anche per la stessa particolare attenzione volta all'architettura.
Si tratta di opere nelle quali Tilson sembra accogliere con uguale sensibilità, cioè con la stessa dignità formale – accostandole a volte, sorprendentemente, nella stessa immagine - la memoria essenziale della facciata di una chiesa, a volte anche minore, un suggestivo particolare architettonico, o la seduzione della geometrica e preziosa pavimentazione della piccola chiesa di San Martino.
E' interessante notare a questo proposito che l'artista ha forse deliberatamente evitato di riferirsi alle architetture più celebri e monumentali come la Basilica di San Marco, il Palazzo Ducale o la

Chiesa di San Giovanni e Paolo. Ha invece rivolto la sua particolare attenzione ad una serie di chiese forse poco note - Sant'Alvise, San Giovanni in Bragora, San Francesco della Vigna, per citarne alcune – come a voler affermare una stessa identità storica, una uguale dignità formale, una motivata appartenenza alla lunga e straordinaria edificazione della città
Sono peraltro tutte inserite all'interno di una splendida tessitura "decorativa" che proviene anch'essa dagli innumerevoli particolari architettonici incontrati nel corso dell'appassionata ricognizione visiva che Tilson ha messo in atto a Venezia.
Manifestando infine un'opera che appare con tutta evidenza un vero e proprio grande e solenne canto poetico, ispirato e dedicato alla straordinaria e irripetibile storia di Venezia.
Ed alla sua persistente bellezza immaginativa.

Enzo Di Martino

Joe Tilson and the Stones of Venice

The places where a painter lives, works, and expresses himself should always be observed and studied with particular attention in order to understand the inevitable influences that they have on the manifestations of the work.
There are many connections that, together with the social events that these places host, could be referred to when looking through art history. Almost all the art movements of the 20th century, when looked at closely, seemed to be and were manifest in relation to the social and cultural events that marked those particular regions of the world, such as French Surrealism, German Expressionism, and Italian Metaphysics.
And so at times it happens that we note that even a city can have a particular role and a specific importance in the expressive results of an artist by occupying over time an important and meaningful centrality in his or her imaginative world.
As can be seen, to give just one example, in the case of Fernand Lèger who, in the first three decades of the 20th century, observed the radical structural transformations that were happening in Paris and made them the dominant motives of his personal and characteristic formal development of Cubism.

* * *

Joe Tilson's relationship with Venice is certainly special, and it seems always to have existed, or at least since 1956 when he went to live for a long time on the Giudecca and where he even celebrated his wedding with the Scottish sculptress Joslyn Morton.
Some years later Tilson's relationship with Venice also had a professional motive because in 1964 he exhibited his Pop-inspired works in the British pavilion at the Biennale, in the edition that resoundingly, amid a thousand polemics, consecrated the arrival of American Pop Art in the international art scene.
Since then he has assiduously frequented the city over the years, to the point of deciding to live there. This was a decision thought about at length because Tilson, a cultured artist who knows very well the historical relationship with Venice of artists and writers from all over the world, has firmly in mind the meaning of the mythical "Grand Tour" of northern artists and poets in Italy.
He has certainly read Henry James, who wrote that "Nowhere do art and life seem so interfused and, as it were, so consanguineous [as in Venice]". He also understands Charles Dickens very well when he stated "Nothing in the world that ever you have heard of is equal to the stupendous and magnificent reality [...] beyond the fancy of the wildest dreamer".
And he certainly shares Thomas Mann's definition of Venice as "The most improbable city in the world".
So it is no surprise that since 2002 he has had a house/studio in Dorsoduro, the same Venetian neighbourhood where Ezra Pound lived for a long time, the great American poet who, marvelling at the amazing and inexpressible beauty of the city, asked himself "O God of the night, / What great sorrow / Cometh unto us, / That thou thus repayest us / Before the time of its coming?"
In recent years, together with his beloved Jos, she too active in Venice with her terracottas and tapestries, Joe Tilson seems to have become increasingly and harmoniously a part of the city.

Every day he studies its endless testimonies to art and architecture, he inquires into its infinite historical quirks, and so experiences with complete naturalness the particular flow of Venetian life.
Evidently he takes no account of the observations about Venice of a great artist such as Paul Klee, who no doubt he loves as an artist but who, describing the city in a letter to Lily in 1932, complained of the "many bridges", of the "permanent presence of flood water", and even of the "lack of reference points, so that orienting oneself without a compass is almost impossible".

* * *

Joe Tilson seems instead to have as his reference the work of John Ruskin who, in 1853, wrote about Venice: "Well it might seems that such a city had owed her existence rather to the rod of an enchanter, than the fear of the fugitive; that the waters which encircled her had been chosen for the mirror of her state, rather than the shelter of her nakedness".
So it is not surprising that among Tilson's recent paintings and multiples, all inspired by or dedicated to Venice, and in particular those works made from 2008 to 2013, there are evocative "Finestre veneziane", all full of symbolically-representative elements, and original "Post Cards from Venice", perhaps pervaded by a poetic Pop Art flavour.
But above all there is the extraordinary series of works that, not by chance, the artist has called "Stones of Venice" in an obvious mirroring of John Ruskin's (1819-1900) "Stones of Venice", which is certainly the most exhaustive and important historical study of the city.
This is because, apart from his clear preference for descriptions of Gothic and Byzantine architecture above all, Ruskin described in detail, without any "ideological" diversions, the long history of Venice, including its economic, political, and cultural history, in both a dignified yet popular manner. At times there is also a poetic, even sorrowful, accent, as when he writes of its decadence and makes it appear, in a beautiful image, "A ghost upon the sands of the sea, so weak—so quiet,—so bereft of all but her loveliness".

* * *

The mysterious "Finestre" and the seductive "Stones of Venice" made by Joe Tilson over recent years certainly have something to do with John Ruskin's "Stones of Venice"; in fact they seem to be their natural and obvious continuation, similar also for the same particular attention given to architecture.
We are dealing with works in which Tilson seems to accept with the same sensitivity, in other words with the same formal dignity – surprisingly, juxtaposing them at times in the same image – the fundamental memory of the façade of a church, and at times even a lesser memory, an evocative detail of architecture or the seduction of the geometric and precious flooring of the small church of San Martino.
With regard to this, it is interesting to note that the artist has perhaps deliberately avoided referring to such more famous and monumental buildings as Saint Mark's, Palazzo Ducale, or the church of San Giovanni e Paolo. Instead he has paid particular attention to a series of less known churches - Sant'Alvise, San Giovanni in Bragora, San Francesco della Vigna, to mention just a few – as though to affirm the same historical identity, a motivated affinity with the long and extraordinary history of building in the city.

These are, what is more, all part of a splendid “decorative” texture that also derives from the innumerable architectural details met with in the passionate visual reconnaissance that Tilson has undertaken in Venice.
And, finally, all this is to be seen in a genuinely grand and solemn poetic song, one inspired by and dedicated to the extraordinary and unrepeatable history of Venice.
And to its persistent imaginative beauty.

Enzo Di Martino

The Stones of Venice

« Postcard from Venice
l'arco del Paradiso, Venusia »
16x24cm 2011
Ed 100
screenprint & collage

« The Stones of Venice San Francesco della Vigna Vinezia »
100 X 100 cm 2012
Ed: 25
Mixed media & carborundum

«The Stones of Venice San Trovaso, Venecia»
100 x 100 cm 2012
Ed 25
Mixed media & carborundum

«The Stones of Venice San Pantalon, Veniesia»
100 x 100 cm 2012
Ed 25
Mixed media & carborundum

«The Stones of Venice Sant' Aevise, Diptych»
54 x 40.5cm 2012
Ed:60
aquatint

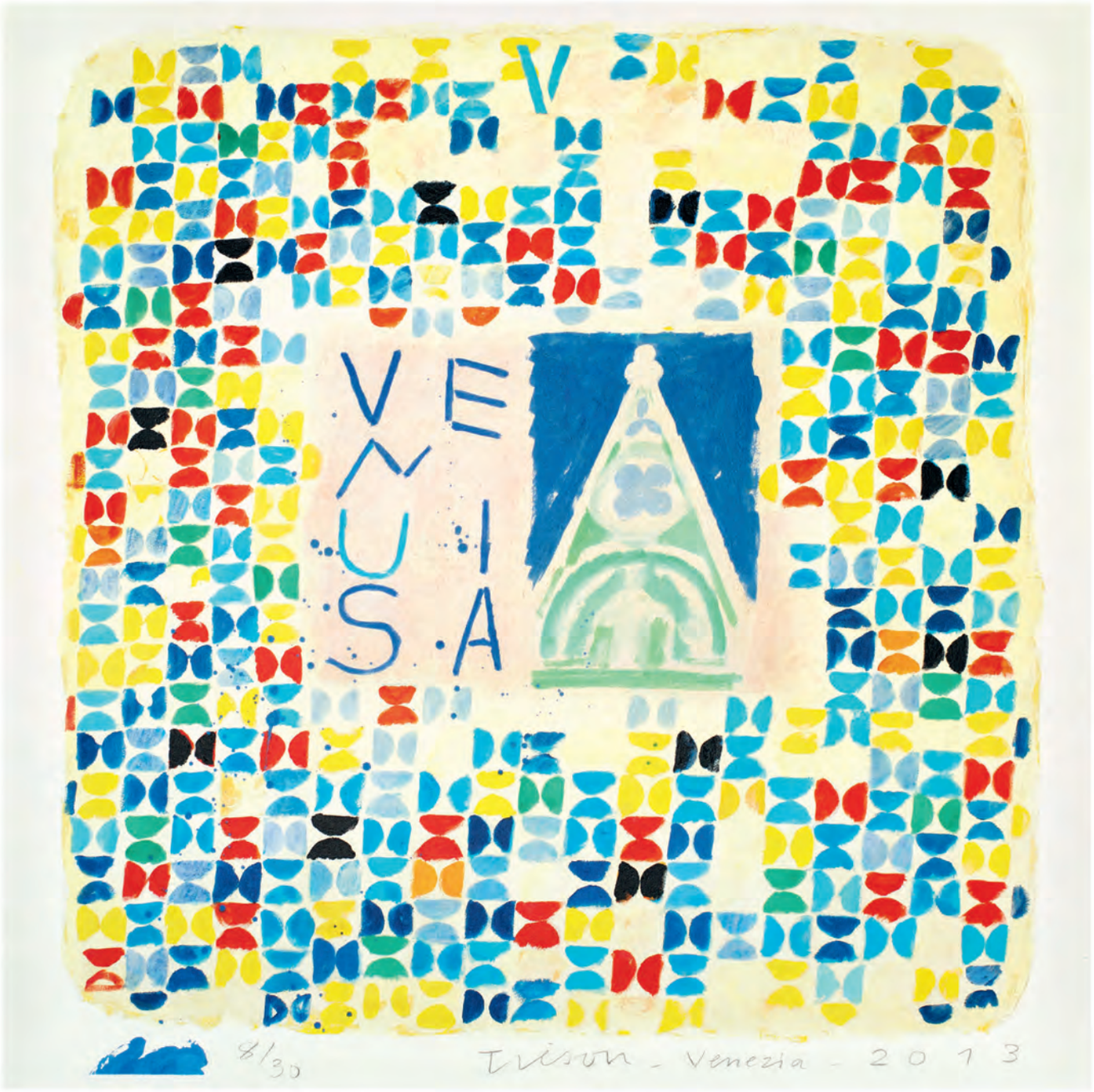
«The Stones of Venice
San Trovaso Diptych»
27x36cm 2012
Ed. 100
Tecnica mista

«The Stones of Venice Goldfinch Diptych»
54 x 40.5cm 2012
Ed:60
Mixed media & carborundum

«The Stones of Venice
Melegrano Diptych»
54 × 40.5 cm 2012
Ed 60
Mixed media & carborundum

«The Stones of Venice, San Giovanni in Bragora, Venessia»
100 x 100 2013
Ed. 30
mixed media & carborundum

« The Stones of Venice, Sant'
Alvise, Venezia »
100 x 100 cm 2013
Ed: 30
Mixed media & carborundum



«The Stones of Venice l'Arco del Paradiso, Venusia»
100X100 2013
Ed: 30
mixed media & carborundum

«The Stones of Venice La Scuola Grande di San Giovanni Evangelista»
100 x 100 cm
Ed 40 2015
Screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice San Zan Degolà»
100 X 100 2015
Ed 30
Screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice Anzolo Rafael» 2015
100 x 100
Ed 30
Screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice Santa maria dei miracoli»
165x100 cm
Ed 30 2015
screenprint inkjet & carborundum

«The Stones of Venice,
Dogana da mar, Diptych»
55 x 39.9 cm 2016
Ed 20
Screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice, la campana di san marco calle dei Fabbri, Diptych»
55 x 39.9 cm 2016
Ed 20
Screenprint, inket & carborundum

« The Stones of Venice, le Torre dell' Orologio
55 x 39.9 cm
Ed 20
2016
Screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice, San Sebastiano, Diptych»
55 x 39.9 cm 2016
Ed 20
Screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice, Santa Maria dei miracoli, Diptych»
55 x 39.9 cm 2016
Ed 20
screenprint, inkjet & carborundum

«The Stones of Venice, Ie
Campanile di San Marco' Diptych»
55x39.9cm 2016
Ed 20
Screenprint, inkjet & carborundum

TILSON 2017
« The Stones of Venice, Ca'
Foscari 1. »
100X136cm
Ed 30
Mixed media & carborundum

TILSON 2017
«The Stones of Venice, Ca'
Contarini Fasani».
100X136cm
Ed 30
Mixed media & carborundum

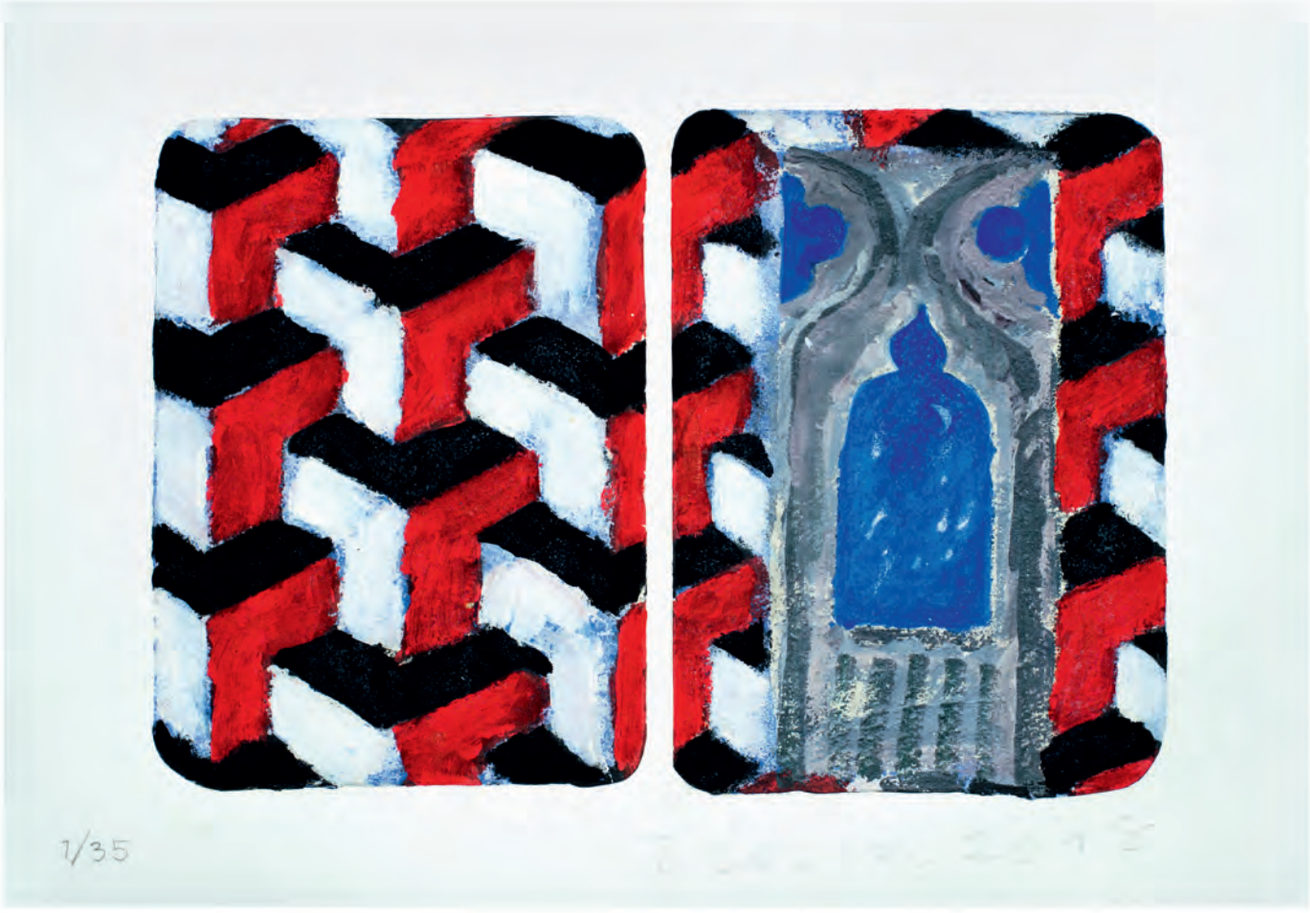
TILSON 2017
« The Stones of Venice, Ca' Foscari 2. »
100 x 136
Ed 30
mixed media & carborundum

TILSON 2018
«The Stones of Venice, la campana di San Marco»
99.5 X 107.5 cm
Edition 30
mixed media & carborundum

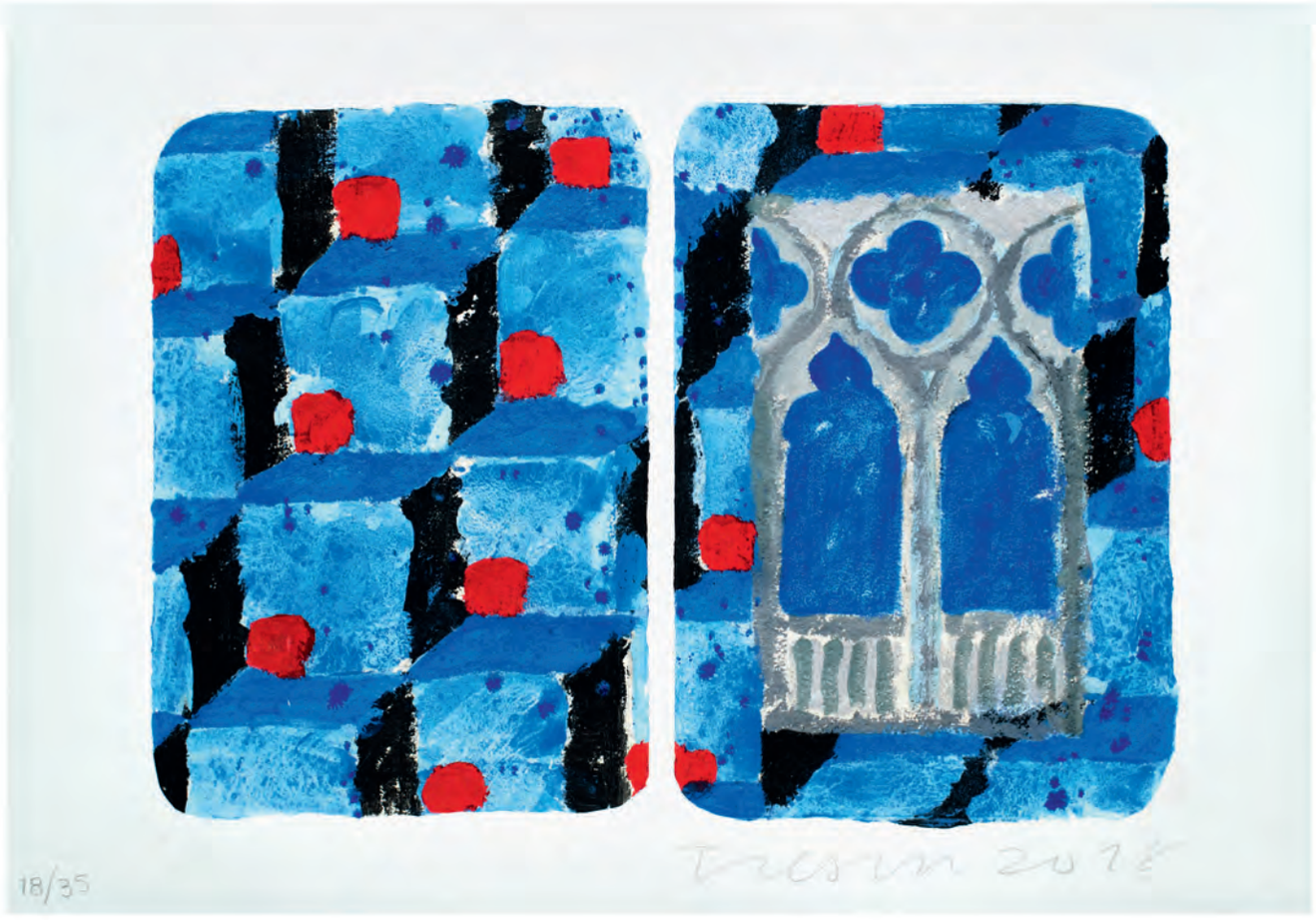
TILSON 2018
«The Stones of Venice, il campanile di San Marco»
100 X 106.5 cm
Ed: 30
mixed media & carborundum

TILSON 2018
«The Stones of Venice, la Torre dell'Orologio »
99.5X107cm
Ed.: 30
Screenprint & carborundum

TILSON 2018
«The Stones of Venice, i
Depositi di pane »
101 x 99 cm
Ed: 30
Mixed media & carborundum



TILSON 2018
«The Stones of Venice, Ca'
Foscari 1, Diptych»
55 x 38.5 cm
Ed 35
mixed media & carborundum



TILSON 2018
«The Stones of Venice, Ca'
Foscari 2 Diptych»
55 x 38.5 cm
Ed 35
mixed media & carborundum

TILSON 2018
« The Stones of Venice, Ca' Contarini Fasan, diptych »
55 X 38.5 cm
Ed 35
mixed media & carborundum

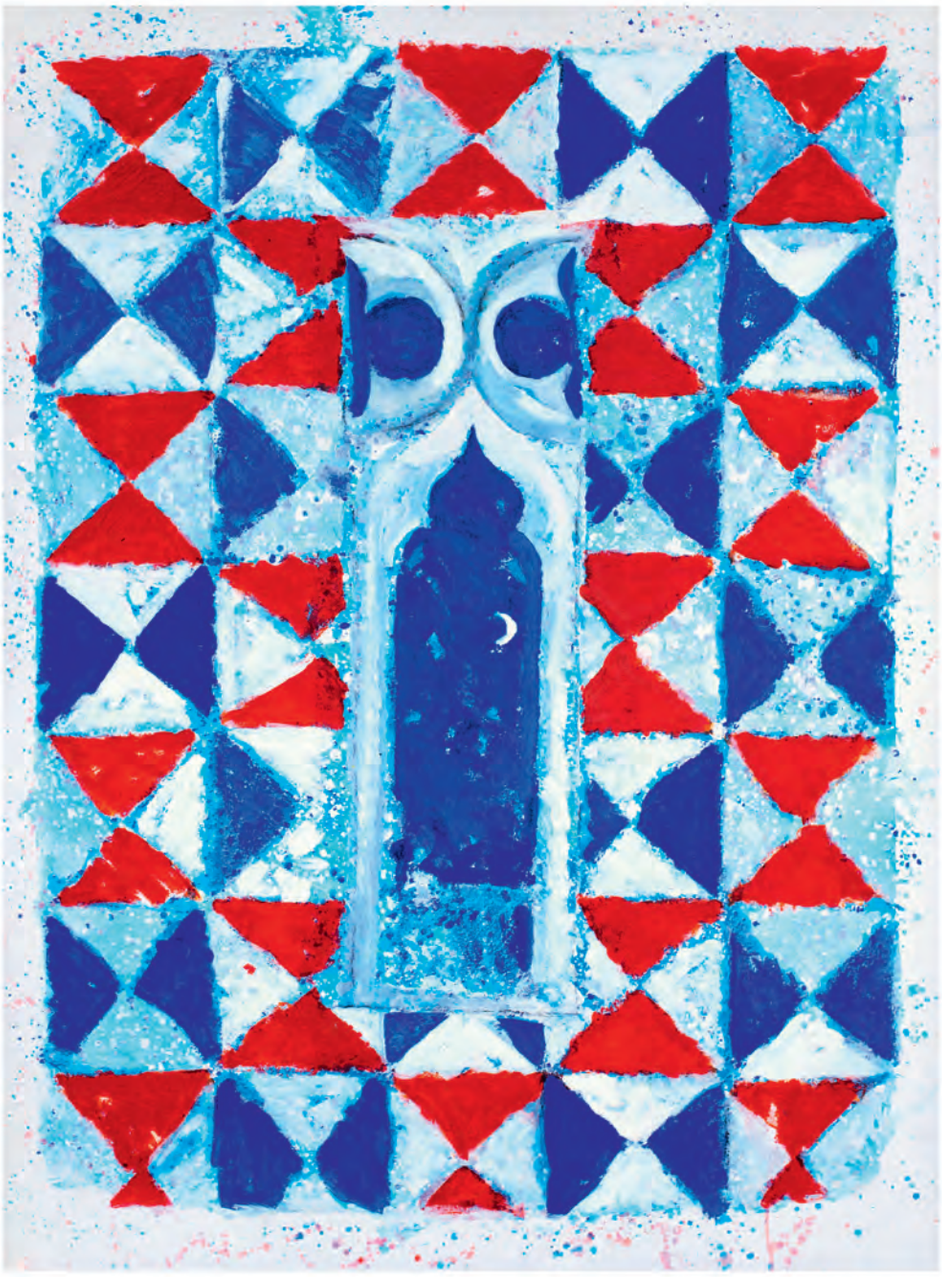
TILSON 2018
«The Stones of Venice, Ca' Mastrelli 1, Diptych»
56 x 38.5 cm
Ed 3
Mixed media & carborundum

TILSON 2018
«The Stones of Venice
Sant'Alipio Diptych»
55 x 38.5cm
Ed:35
mixed media & carborundum

TILSON 2018
«The Stones of Venice Ca'
mastelli 2 Piptych
55 x 38.5 cm
Ed: 35
mixed media & carborundum

« The Stones of Venice, Sant' Alipio »
100 x 134 cm 2019
Ed. 30
Mixed media & carborundum

« The Stones of Venice, Ca'
Foscari 4. »
100 x 134 cm 2019
Ed. 30
Mixed media & carborundum



« The Stones of Venice, Ca' mastelei 3. »
100 x 134 cm 2019
Ed: 30
Mixed media & carborundum

« The Stones of Venice, Ca' Foscari 3. »
100 x 134 cm 2019
Ed. 30
Mixed media & carborundum

Joe Tilson e la Stamperia Berardinelli

Il lungo, fervido sodalizio tra la Stamperia Berardinelli e Joe Tilson

Sandro Parmiggiani

Approdare, in Verona, dopo avere costeggiato l'Adige, alla Stamperia di Gino Bernardelli e della sua famiglia (Giulia, la moglie, e i figli Teo, Isadora, Alessandro) non è semplice, e i moderni navigatori satellitari, quando non entrano in stato confusionale, possono talvolta dare una mano: la Stamperia ha fatto il nido in una piccola via, Santa Maria in Organo, il cui nome subito s'annuncia come un sfida da decifrare. Prende infatti il nome, quella strada, da una chiesa alla quale veniva associata una duplice versione di organi: quella tradizionale di un antico strumento musicale cinquecentesco e quella, davvero insolita, di un'opera idraulica che, dopo avere prelevato acqua dall'Adige, ve la restituiva attraverso canne che emettevano arcane melodie. (Mi piace a questo proposito ricordare che due artisti di valore, il reggiano Marco Gerra e il torinese Arrigo Lora Totino, coinvolti nella storica manifestazione sulla produzione artistica estemporanea di "Parole sui muri", che si tenne per la prima volta a Fiumalbo (Modena) nel 1967, e che registrò la partecipazione di centinaia di artisti provenienti da tutto il mondo, realizzarono all'epoca un film d'artista, girato e montato da Gerra, nel quale il sonoro, concepito da Lora Totino, esponente di punta della poesia fonetica, captava i misteriosi risucchi generati dall'acqua che, sospinta da una certa pressione, passava attraverso dei tubi.
Una volta giunti nel cortile interno antistante la Stamperia, il respiro s'allarga dopo la tensione legata all'individuazione delle vie da percorrere, e ancor più ci si riconcilia con un tempo diverso del vivere quando, saliti alcuni gradini, si entra nel grande salone in cui tutto si mostra al nostro sguardo: i tavoli da lavoro, i torchi, le pile di cartoni che racchiudono opere grafiche appena stampate, le cassettiere in cui si può ritrovare la memoria dell'attività della Stamperia, la libreria, le pareti del salone che recano appese alcune delle opere lì realizzate, e, in fondo sulla sinistra, il magazzino in cui sono conservati i multipli e le cartelle delle tirature. Ciò che sempre sorprende, ogni volta che ci si affaccia all'ingresso, è il fervore che vi regna: ciascuno dei cinque membri della famiglia sta lavorando a qualche fase dell'attività della Stamperia, anche se Gino e Giulia non possono fare a meno, come si trattasse di un'insopprimibile esigenza vitale, di uscire ogni tanto sulla veranda, sedersi su un vecchio divano e su una poltrona a fumare una sigaretta: la pausa e il premio dovuti a chi si è a lungo impegnato in un lavoro che comunque rimane, per loro, una passione della giovinezza che da allora mai è diminuita d'intensità, al di là dei venti e delle maree che hanno dovuto fronteggiare.
Qui, nella Stamperia Berardinelli, sono nate le decine di stampe e i multipli di Joe Tilson presentati in questo volume: qui, dopo le visite negli studi e nelle case di Cortona e di Venezia dove l'artista londinese risiede per parte dell'anno, si sono indagate e affinate le tecniche, spesso tra di loro ibridate, per realizzare ciò che Joe voleva ottenere, tenendo conto sia del suo straordinario senso del colore, sia degli strati di materia pittorica che lui ama utilizzare, sia, ancora, nei multipli scultorei, delle superfici di legno, talvolta accoppiate alle stesure di colore e all'incisione con il fuoco di lettere dell'alfabeto, di parole, di figure geometriche da lui predilette, quali il labirinto.

Joe Tilson: alcune note biografiche

Ripercorriamo ora brevemente la vita e l'attività di Joe Tilson, per inquadrarne il ruolo e il valore nell'ambito dell'arte europea e internazionale del dopoguerra. L'artista nasce a Londra il 24 agosto 1928; tra il 1944 e il 1946 lavora come falegname e carpentiere, mentre studia alla Brixton

School of Building; presta poi servizio militare, dal 1946 al 1949, nella R.A.F. (Royal Air Force). Nel 1949 compie il suo primo viaggio in Italia. Dal 1949 al 1952 frequenta la St. Martin's School of Art di Londra, assieme a Leon Kossof e Frank Auerbach (che diventeranno due dei maggiori esponenti, assieme a Francis Bacon, Lucian Freud e Ronald B. Kitaj, della cosiddetta "Scuola di Londra"); nello stesso istituto tornerà come insegnante dal 1958 al 1963. Nel frattempo, Tilson frequenta, dal 1952 al 1955, il Royal College of Art di Londra, assieme a Peter Blake (uno degli esponenti più noti della Pop Art inglese, del quale è celeberrima la copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles) e Richard Smith. Tra il 1955 e il 1957 soggiorna e lavora prima in Italia e poi in Spagna; a Roma conosce Joslyn Morton, all'epoca studentessa all'Accademia di Brera di Milano, dove segue i corsi di scultura di Marino Marini. Joe e Jos vivono per un periodo in Sicilia, a Cefalù, e nel 1956 si sposano a Venezia, dove tengono uno studio a Casa Frollo, sulla Giudecca – dal matrimonio nasceranno tre figli: Jake, Anna e Sophy. Dopo avere trascorso alcuni mesi in Catalogna con Peter Blake, i Tilson fanno ritorno a Londra; qui Joe inizia la sua carriera di insegnante: dopo la St. Martin's School of Art, è docente alla Slade School of Art, allo University College di Londra e al King's College di Newcastle-upon-Tyne; nel 1966 insegna alla School of Visual Arts di New York e nel 1971 alla Hochschule für Bildende Künste di Amburgo.
Dopo i primi dipinti degli anni Cinquanta, che riflettono le suggestioni della scoperta della, fino ad allora ignota, realtà dell'Italia e della Spagna, Tilson imbocca una strada peculiare che lo porta a realizzare rilievi in legno grezzo, esito del montaggio, sulla superficie, di forme geometriche di varia configurazione, ai quali seguono, nei primi anni Sessanta, opere in cui irrompe il colore, che torna ad attenuarsi nei cicli degli anni Settanta, strettamente legati ai suoi interessi per le culture primitive (le civiltà indiane d'America, il "tempo del sogno" degli aborigeni australiani, il pensiero alchemico) e per l'antica mitologia greca; il colore riprende poi forza e consistenza nei lavori degli ultimi trentacinque anni, in cui l'artista è andato sviluppando una sorta di diario in forma di opera delle proprie ricerche intellettuali ed esperienze di vita, sempre più consapevole della presenza diffusa, anche nelle piccole cose, del sacro, del soffio di ciò che è infinito e perenne, non scalfito dalle vicende umane: dagli animali che incontra quotidianamente nei giorni in cui vive dentro il bosco dove se ne sta la sua casa in Umbria alle facciate delle chiese e alle forme dei relativi pavimenti in Venezia. In stretta coerenza con questa sua peculiare visione del mondo e dell'umana esistenza, all'inizio degli anni Settanta Tilson lascia Londra per immergersi nella campagna, a stretto contatto con la natura e con i suoi cicli di vita, andando a vivere nel 1972 nell'Old Rectory a Christian Malford nello Wiltshire e, per alcuni mesi dell'anno, a Casa Cardeto, non lontano da Cortona (Arezzo). Tilson farà ritorno a Londra verso la fine degli anni Novanta del secolo scorso; i suoi soggiorni estivi nella solitaria vallata di Teverina e nella piccola, vecchia casa che ha sistemato a Venezia, continuano ancora oggi.
L'attività espositiva di Tilson si srotola, intensa e qualificata, lungo l'arco degli ultimi cinquant'anni; tiene la mostra personale d'esordio nel 1962 alla Marlborough Gallery di Londra; negli anni successivi, e fino al 1977, esporrà ripetutamente in varie sedi della stessa Marlborough; successivamente, a partire dal 1978, espone regolarmente alle Waddington Galleries di Londra; dal 2011 Tilson ha di nuovo stabilito un rapporto contrattuale che lo lega alla Marlborough. Tra le mostre pubbliche, dobbiamo almeno citare: la grande antologica al Boymans-van-Beuningen Museum di Rotterdam nel 1973, che poi passa al Musée Royal des Beaux Arts di Anversa – una parte consistente di quella esposizione viene presentata al Salone delle Scuderie della Pilotta in Parma nel 1974 –; la mostra alla Vancouver Art Gallery nel 1979; l'esposizione antologica alla Arnolfini Gallery di Bristol nel 1983; la mostra alla Sackler Wing della Royal Academy of Arts di Londra nel 2002. Par-

ticolarmente intensa è stata l'attività espositiva di Tilson in Italia, dove nel 1964 ha partecipato alla Biennale di Venezia, nel Padiglione della Gran Bretagna, e nel 1974 alla già citata mostra antologica a Parma. Espone poi alla Tour Fromage di Aosta nel 1991, e, nel 1995, presenta *Le Crete Senesi* alla Pinacoteca di Macerata e al Palazzo Pubblico - Magazzini del Sale di Siena – nel 1996 il Comune di Siena gli affida la realizzazione del Palio –; l'artista tiene successivamente varie mostre in importanti spazi pubblici e in gallerie private, in Italia e all'estero, che sarebbe qui lungo elencare nel dettaglio, fino a quella al Centro Saint Bénin di Aosta nel 2014. Significativa è anche la presenza di sue opere nelle collezioni di importanti musei pubblici a livello internazionale, tra i quali citiamo almeno: Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam; Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbona; Galleria d'Arte Moderna, Museo Civico, Torino; Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma; Kunsthalle, Basilea; Kunstmuseum, Hannover; Kunstverein, Amburgo; Louisiana Museum, Humlebaek; Museo de Arte Contemporaneo, Caracas; Museo de Arte Moderno, Ciudad Bolivar; Museo de Arte, San Paolo del Brasil; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh; Museum of Contemporary Art, Teheran; Museum of Modern Art, New York; Museum voor Schone-Kunsten, Anversa; National Gallery of Australia, Canberra; National Gallery of Ontario, Toronto; Royal Academy of Arts, Londra; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgo; Sharjah Art Museum, Emirati Arabi Uniti; South African National Gallery, Città del Capo; Stedelijk Museum, Amsterdam; Tate, Londra; The Royal Collection, Londra; C.S.A.C., Università di Parma; Victoria & Albert Museum, Londra; Walker Art Center, Minneapolis; Walker Art Gallery, Liverpool.
Nel 1985 Joe Tilson viene eletto membro della Royal Academy of Arts di Londra e nel 2001 è chiamato a fare parte della storica Accademia di San Luca a Roma, ulteriore testimonianza del suo legame "elettivo" con l'Italia, una sorta di sua seconda patria, che lo vede vivere, oltre che a Casa Cardeto, anche a Venezia per alcuni mesi dell'anno. Proprio la città lagunare è stata il soggetto prevalente dei dipinti degli ultimi anni, come testimoniano alcune delle opere grafiche realizzate dalla Stamperia di Gino Berardinelli, che spesso ricorrono al motivo delle grandi cartoline postali illustrate che fuoriescono da una busta bianca: una sorta di messaggio nella bottiglia, di confessione di un amore ininterrotto – quello per Venezia – che dura dal 1956.

Joe Tilson: una sintetica analisi del suo percorso

Tilson viene spesso etichettato come esponente della Pop Art, anche se a questo movimento lui può essere ascritto solo per un periodo limitato; del resto, quando ci si accosta all'opera di un artista, le classificazioni e le indicazioni di appartenenza possono risultare fuorvianti, giacché è davvero illusorio pensare di racchiuderne in una definizione la complessa esperienza. In verità, l'opera di Tilson, pur segnata, tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, da quelli che possono essere definiti i caratteri della Pop – la rappresentazione, spesso semplificata, resa con colori squillanti, che puntavano a catturare l'attenzione e a stordire l'occhio, di oggetti e icone della società del tempo (talvolta con l'intento di denunciare manifeste derive ed occulte seduzioni; in altre esperienze per celebrare il mondo nuovo di essere e vivere che s'andava affermando) e il ricorso a lettere dell'alfabeto, a parole scritte e a figure della geometria –, non dismette mai l'intervento diretto sul legno, magari assemblato in rilievi e dipinto ad olio o ad acrilico. Ciò è esito di una padronanza della tecnica di lavorazione del materiale, da lui acquisita quando effettivamente, tra il 1944 e il 1946, aveva lavorato come falegname e carpentiere, e il retaggio di quella capacità di pensare che hanno le mani dell'artigiano, del loro sapere dominare il più nobile e il più vivo dei materiali, il legno, avrebbe segnato il suo linguaggio d'artista. Tilson stesso ha, a più riprese, confermato che lui si considera sì un artista, ma sempre si è vissuto come un artigiano che crede, e sente profondamente

l'esigenza, di dovere fare con le proprie mani – in questa sua peculiare sensibilità, che per un certo aspetto lo avvicina a Berardinelli, nascono anche alcune opere e multipli realizzati nella Stamperia veronese, che sempre conservano il sapore e l'impronta del lavoro manuale. Ha confessato Tilson nel 1985: "Come anglosassone sono più per la pratica che per la teoria: a mio giudizio la mano dell'artista è la componente essenziale. Bisogna però sentire molto ciò che si fa: il mio lavoro è sempre stato la risultante di una mediazione tra le cose viste e il procedimento intellettuale che si concretizza in due o tre dimensioni. Colgo tanti semi che talora germogliano, danno fiori e frutti, ma in qualche caso passa molto tempo prima di ottenere un risultato concreto: lo sviluppo di un'idea può richiedere infatti anche qualche anno di tempo. [...] Ciò che costruisco può essere vicino al lavoro dell'artigiano, di chi fabbrica oggetti utili: la mia creazione assume un'utilità puramente mentale e spirituale."

Quanto al ruolo di Tilson all'interno della Pop Art, è innegabile che, se si scorre l'elenco delle sue mostre e la bibliografia, lui sempre figura nelle esposizioni dedicate a quel movimento, dagli anni Sessanta ad oggi, fino alla grande mostra sulla Pop in corso in alcuni grandi musei americani. La Pop inglese, il cui "momento cruciale" è inscrivibile tra il 1955 e il 1964, fu assai diversa da quella americana – come l'opera stessa di Tilson, all'epoca e nelle successive sue evoluzioni, evidenzia esemplarmente (quando Tilson s'impone alla ribalta internazionale, nel Padiglione inglese della Biennale di Venezia del 1964, subito viene colto che lui opera con "uno stile Pop Art indipendente dall'influenza americana"), appare sicuramente più creativa, più radicata in una tradizione popolare vera, in un rapporto diretto con la natura e con le esperienze di vita, e dunque più disincantata di fronte al potere montante degli oggetti e delle immagini, che rischiavano di addomesticare le coscienze, e di fare ritenere che fosse più importante l'apparire dell'essere.

Tilson dichiarò all'epoca di volere recuperare le "immagini ambigue della grande città", ritagliate, dipinte su legno, con una contaminazione tra linguaggio visivo e verbale; in questa sua affermazione, lui sembra quasi volere riproporre lo stesso "spirito del moderno" che aveva animato Fernand Léger. Del resto, se di Tilson si ripercorre, pur sommariamente, l'opera, si può agevolmente vedere che l'etichetta di "Pop" coglierebbe, in maniera appropriata, solo in parte e per un periodo limitato il suo lavoro, che si dispiega in fasi e motivi che tra di loro s'intrecciano, e in fili che, apparentemente lasciati cadere, riaffioreranno poi a distanza di tempo, ripresi, sviluppati, declinati in nuove modalità. Ben presto infatti Tilson "mette a frutto" le esperienze, compiute tra i sedici e i diciotto anni, di carpentiere e falegname: eccolo dare vita, già nei primi anni Sessanta, a composizioni con levigati, talvolta minuti, frammenti di "poveri" legni grezzi, che a volte assumono la forma del bassorilievo – opere in un qualche modo inscrivibili nell'astrazione geometrica, nelle quali ancora non è il colore a prendere la parola, ma le sottili venature e i nodi delle assi che lui utilizza, con i ritmi interni scanditi dalle singole forme l'una all'altra accostate. Queste composizioni in legno, sempre più a rilievo, sono gli incunaboli di tutto il suo lavoro successivo, la sorgente creativa primaria cui Tilson sentirà l'esigenza di fare eterno ritorno. Partito dunque da composizioni scabre e assolute, che paiono addirittura preannunciare certe atmosfere dell'"arte povera" e che recano le tracce delle esperienze di Schwitters e di Burri, Tilson realizza subito dopo opere che adottano forme della geometria più nette, inscritte l'una dentro l'altra, spesso rispecchiantesi in simmetrie, che esaltano le infinite possibilità di essere raccolte entro i confini di un contenitore più ampio – pensiamo a certi giocattoli di legno dell'infanzia (le "costruzioni") inseriti in una scatola che comprime e incastona al posto giusto ogni loro elemento, o a quelle cassette, segmentate in quadrati o in rettangoli di varia ampiezza, che nelle case accolgono, per periodi più o meni brevi di tempo, i reperti della memoria –, alle quali, in alcuni casi, fanno da contrappunto sbarre e viti metalliche sovrapposte. Il

colore, steso in campiture piatte, s'insedia dopo qualche tempo su queste superfici lignee, disponendosi su frammenti di geometrie, o come corpo figurato "parlante" di una parola, di una lettera dell'alfabeto, di un numero – l'artista già appare sedotto dal *lettering* industriale dell'epoca, quello che veniva usato sulle casse delle spedizioni internazionali e che la comunicazione pubblicitaria a lungo saccheggerà nei suoi messaggi. Tilson – e il paragone con Léger ancora potrebbe riproporsi – sta mettendo a punto una sua visione fatta di strutture solide e complesse, caratterizzate da due aspetti fondamentali: la vitalità dei singoli elementi che formano l'insieme e i contrasti accesi dei colori, come se volesse rappresentare, nelle sue opere, l'energia che regge e muove il ritmo della vita – che lui rappresenta in un equilibrio che è, nello stesso tempo, stabile e provvisorio –, e la libertà che il corpo del mondo esprime. Tilson percepisce che la sua materia elettiva, il legno, non è qualcosa di inerte, ma di perennemente vitale, come se in esso operassero una tendenza, un intimo spirito a fare sì che le forme che lui ha lavorato e segmentato pezzo per pezzo si dispongano in una serie di incastri, di equilibrate aggregazioni, che tuttavia continuano a sprigionare l'energia propria di un movimento ancora in essere, specchio della realtà ultima dell'universo. Accanto al colore, s'insinuano, nelle sue opere, l'immagine fotografica, soprattutto quella derivata dallo schermo televisivo, spesso serigrafata sulla superficie, e il collage. Tilson comincia a indagare come l'arte possa essere strumento di una comunicazione visiva moderna, facendo ricorso a immagini, lettere e numeri che iniziano a scavare dentro il rapporto, che tuttora costituisce il nucleo più saldo dell'opera dell'artista, tra lingua e pittura, tra simbolo iconico e senso. Verso la fine degli anni Sessanta, accanto a tessere di testi composti come gli articoli di un giornale, compaiono riquadri con alcune delle immagini fotografiche dei miti della politica, della cultura e dello spettacolo del tempo, ma Tilson, proprio nel momento in cui assume parte dell'immaginario dell'epoca, prende congedo da quegli anni ricchi di illusioni e di sogni presto calpestati e tramontati, e sente l'esigenza di scavare più a fondo nell'autenticità della vita, alla ricerca delle eterne radici del pensiero e del fare degli uomini, che a noi si ripropongono dalla notte dei tempi, al di là delle generose utopie di poterle negare o sovvertire.

Tilson fa allora ritorno alla secchezza e all'essenzialità dell'esordio, con opere di legno grezzo, sempre imperniate sulle forme della geometria piana e solida, cui affianca le tavole degli scacchi, scale, uova di legno, i simboli di antiche civiltà come la piramide a gradoni o *ziggurat* della cultura della Mesopotamia (che già aveva utilizzato nel periodo più esplicitamente Pop), i simulacri del mito e della perenne, umana tensione alla scoperta e alla conoscenza, anche di sé. Nel cerchio, che lui concepisce come contenitore di ogni sapere, Tilson inscrive, segmentati in due o in quattro parti, le costanti dell'umano esistere, dell'essenza stessa dell'universo – i quattro elementi (aria, acqua, terra, fuoco), i quattro punti cardinali, le quattro stagioni, le quattro fasi della vita (infanzia, giovinezza, maturità, vecchiaia), le quattro età dello sviluppo umano primitivo, come se quell'esercizio artistico fosse non solo un modo di comunicare agli altri, ma di introiettare verità che ritiene fondamentali. Sui pioli delle scale o sui riquadri inseriti in un'opera sono marchiati a fuoco parole, lettere, numeri; vengono utilizzati, accanto al legno, corda e paglia: materiali, tutti, che sono tipici dell'Arte povera – e in questi anni Tilson si cimenta con vere e proprie installazioni, anche all'aperto, e con la scultura; successivamente sentirà l'esigenza di misurarsi con la terracotta, con la maiolica e con il vetro. Tilson ha pure sfiorato, nelle sue opere degli anni Settanta, il senso profondo dell'arte Concettuale – anche se in lui mai l'idea che sta alla base dell'opera, e che la genera, ha finito per diventare più importante del suo esito estetico, del suo corpo, com'è invece avvenuto per molte esperienze concettuali, della sua capacità di comunicare, del piacere della percezione tattile, spesso tridimensionale, che se ne può trarre. Questa serie di lavori è lo specchio degli in-

teressi dell'artista per le culture sviluppatesi attorno al Mediterraneo e per la mitologia greca, per le culture primitive degli Indiani d'America, per *Alchera*, il "tempo del sogno" degli aborigeni australiani, per il fascino persistente delle suggestioni del pensiero alchemico, dei racconti e dei riti della tradizione. Le speculazioni di Tilson, virano, verso la fine degli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, verso alcune figure della mitologia greca, che incarnano tutto ciò che, dall'inizio della presenza umana sulla terra, eternamente ritorna, e con il quale l'uomo moderno si trova a fare i conti – la figura di Kore o Persefone (la Proserpina dei Romani), figlia di Zeus e di Demetra, che viene rapita a forza e portata negli abissi, e che riappare ogni anno sulla terra facendo risvegliare la natura, ma che è sempre costretta a fare ritorno nel luogo ove è trattenuta, in corrispondenza del periodo in cui la natura pare addormentarsi, mentre in realtà si sta preparando a un nuovo risveglio, a una nuova primavera – Persefone non può sfuggire al sortilegio di chi ha mangiato i semi della melagrana (frutto che appare in molte delle opere di Tilson), che, secondo la tradizione antica, costringono la moglie a ritornare sempre nella casa del marito... L'artista arricchirà negli anni i propri dipinti di riferimenti ad altri protagonisti e vicende del mito: Demetra stessa, i misteri di Eleusi, Dioniso, ed altri.

A proposito del fascino esercitato su Tilson dalle costruzioni numeriche, ha detto l'artista: "Per me l'idea del numero è ricca di significato. Ma non il lato astratto aritmetico del numero, bensì l'antica idea, che credo derivi da Pitagora, che realmente divise il significato del numero in due distinti gruppi: quello del numero aritmetico e quello del numero collegato al mito, e che pertanto ha una connotazione sacra. Questo aspetto del numero è ovviamente molto più importante sia per me che per l'arte in generale: la trinità, l'idea di una 'quaternità' (nord, sud, est, ovest), ho usato ciò assai spesso. Artifici strutturali che ho usato molto in questo senso, come il numero 7, che fa riferimento ai sette pianeti, e che poi ti fa scoprire i sette giorni della settimana, o le ventisei lettere dell'alfabeto, o le nove muse... Amo congegni forti, potenti, semplici e comunicativi come il triangolo. Ovviamente il mio lavoro si è sempre incentrato sul rapporto tra il rettangolo o il quadrato e il luogo in cui tu lo collochi – quello che accade attorno ai bordi – così, in un qualche modo, è parte di quella sorta di storia della pittura."

Già nel 1971, non casualmente Tilson aveva scelto di vivere nella solitudine della campagna inglese, nello Wiltshire, e qualche anno dopo acquisterà una casa solitaria, da tempo abbandonata, in Umbria, immerso nella natura, in luoghi lontani da clamori e distrazioni, senza elettricità e senza telefono, in case isolate, immerse nella natura, dove può essere e vivere in simbiosi con ciò che sta intorno a lui, imbevendosi delle sembianze, degli effluvi, dei suoni, dei silenzi della natura, e lavorando, come ogni contadino, ai cicli della produzione agricola, dalla semina al raccolto, e sempre installando un forno a legna dove potesse cuocere il pane fatto con le proprie mani. Ama ricordare Joe che, mentre alcuni suoi colleghi s'avvicinavano sempre più, in quegli anni lontani, alla politica, lui si ritirava in campagna, cercando di coltivare e allevare tutto ciò che gli poteva servire, com'era stata esperienza dell'uomo fin dai tempi più remoti. Tra i tanti artisti che conosco, lui è decisamente quello in cui la coerenza assoluta tra arte e vita, tra ideale ed esperienza diretta, si è manifestata con maggiore determinazione e limpidezza. Del resto, afferma Tilson nel 1972, nelle ambiziose parole conclusive di *Alchera*, il libro d'artista che può essere considerato il condensato della sua formazione e il cuore segreto del suo immaginario: "Penso che l'arte sia uno strumento di comprensione, un mezzo di trasformazione per metterti in armonia con il mondo e con la vita". La sua opera è diventata così, negli ultimi quarant'anni, non solo lo sviluppo di intuizioni e sperimentazioni dell'arte, con un atteggiamento di apertura allo stupore, alla continua scoperta, alla gioiosa invenzione creativa dell'infanzia, ma una sorta di diario che ha accolto, trasfigurate in espressioni

artistiche, le esperienze intellettuali e di vita dell'artista, che pare essersi messo all'ascolto della presenza diffusa, anche nelle più piccole cose della natura, del sacro, di ciò che, come Georges Braque stesso aveva intuito, solo conta: il perenne.
Al termine degli anni Settanta, Tilson riapproda al colore, un "colore in festa", steso non più con campiture piatte ma con una maggiore sensibilità per la sua fisicità materica e per le superfici che rechino le tracce delle stesure del pennello. Le sue opere, pur raggruppabili nei vari cicli che scandiscono questi ultimi trentacinque anni di intensa attività, restano fedeli a un "metodo" che, partendo dall'osservazione della natura, dal pensiero e dal retaggio dell'umana attività, intrecciandoli con certi esiti della cultura letteraria dell'Europa che è venuto sempre più frequentando (Pound, Eliot, Yeats, Joyce, Lawrence), e con le sue incursioni nella mitologia e nelle sue ricognizioni sui luoghi delle memorie dell'antico, rielabora e fonde tutti questi elementi, associandoli e incorporandoli in un discorso artistico unitario – acutamente, per Maurizio Fagiolo dell'Arco le opere di Tilson sono simulacri di una "land art mitica". Facciamo un qualche esempio per meglio comprendere la genesi di alcuni cicli di lavori dell'artista negli ultimi trent'anni. Nel 1985 Tilson s'appassiona e studia i mosaici al Museo Archeologico di Napoli e a Pompei: da queste due esperienze, nascono un ciclo di dipinti caratterizzati da bande trasversali convergenti al centro, la serie dedicata a Dioniso (Bacco per i Romani), emblema della forza vitale che sconvolge la vita e che, per effetto del calore e dell'umidità, porta i frutti delle piante alla piena maturità. Il successivo ciclo delle *Crete Senesi* ha origine dall'osservazione che Tilson compie sulla via Lauretana, e sulle strade sterrate che se ne diramano, alla scoperta delle colline intorno a Siena, nelle quali sono impressi, nella loro conformazione attuale, gli esiti dell'erosione delle piogge e della coltivazione dell'uomo. La serie delle *Conjuncions* è l'associazione, all'interno di un dittico, delle icone dei doni della natura (pane, frutti della terra, olive, grappoli d'uva, uccelli, farfalle) e dei nomi degli dei, scritti in lettere maiuscole, il tutto circondato da motivi geometrici in cui il colore si esalta nei suoi ritmi e nelle sue duplicazioni geometriche. Questa struttura compositiva ritorna in uno degli ultimi cicli di Tilson, ispirato alla celebre opera sull'architettura veneziana *The Stones of Venice* di John Ruskin: l'artista ha per mesi percorso e esplorato le calli e le piazze della città, armato di matita e di taccuino da disegno, per scoprire e fissare determinati motivi che poi avrebbe sviluppato nei dipinti del ciclo, che si reggono sull'associazione, all'interno di un dittico centrale, tra le facciate delle Chiese di Venezia e certi ricorrenti termini del gergo veneziano, e l'icona delle geometrie che l'artista ha scoperto nelle decorazioni dei pavimenti delle Chiese.
Alcune sue parole di una quindicina d'anni fa riassumono il motore segreto della sua opera: "Aspiro a un'arte che sembra molto semplice e molto facile, vicina allo spirito artigianale e alla terra; non amo particolarmente l'idea di un'arte astratta, trovo vuoto il puro estetismo." Lui è dunque un artista che cerca di dare vita a opere nelle quali convivano, e siano in armonia, il piacere dell'occhio e la sua peculiare visione del mondo.
Possiamo concludere che Tilson è stato un infaticabile viaggiatore solitario nell'arte della seconda metà del Novecento, uno dei pochi artisti che hanno saputo fare continuamente interagire, con coerenza, arte e scelte di vita. La sua opera, complessa e variegata, ha un valore che ancora non è stato adeguatamente riconosciuto, sia nei suoi rapporti di vicinanza e di sensibilità per certi motivi con altri grandi artisti internazionali sia nella complessità dei rimandi alla storia dell'arte e della cultura. Lo stesso Tilson, quasi vent'anni fa, così sintetizzava la missione che lui affidava all'arte: "Dove stiamo andando, perché siamo qui? Quello è sempre stato il compito dell'arte, è sempre stato e sempre lo sarà. Ed è questa la ragione per la quale l'arte è così fondamentale, di vitale importanza per la maggioranza delle persone... anche se non ne sono consapevoli. Perché l'arte continua a porsi queste importantissime domande".

Joe Tilson: l'opera grafica e i multipli

Abbiamo visto come l'intero lavoro di Tilson sia innervato da alcuni tenaci fili conduttori; allo stesso modo, possiamo riscontrare che ci sono continuità e osmosi tra opere uniche e opere grafiche e multipli, con cui l'artista si è cimentato fin dai primi anni Sessanta, sempre puntando a esperienze di innovazione e di ricerca, e non di mera replica, nella loro realizzazione. Anche in questo caso, basta scorrere l'elenco delle mostre personali e di gruppo, e la bibliografia, per rendersi conto che Tilson è diventato, da allora, uno dei protagonisti della scena della grafica mondiale, ripetutamente invitato alle più importanti rassegne specializzate (dove consegue premi e riconoscimenti) e inserito nelle grandi mostre sulla grafica inglese e internazionale. Dal 1965 in poi, Tilson è alla Biennale della Grafica di Lubiana, dove ha ricevuto il Gran Premio d'Onore nell'edizione del 1985, cui ha fatto seguito la mostra antologica, nella stessa sede, nel 1987, premio rinnovato nel 1996 con la successiva mostra nel 1997 al Cankarjev Dom di Lubiana; l'artista ha inoltre ottenuto inoltre il Grand Prix alla Biennale Internazionale della Grafica di Cracovia nel 1974, il Primo Premio alla Print Biennial di Bradford nel 1984 e il Premio Internazionale della Grafica Do Forni a Venezia nel 2011. Tilson ha presentato mostre antologiche di opere grafiche alla Tate Gallery di Londra nel 1978 e alla Vancouver Art Gallery (Canada) nel 1979. Dopo la collaborazione con Chris Prater al Kelpra Studio di Londra nei primi anni Sessanta, ha lavorato con importanti stampatori e realizzatori di multipli in Italia: Giorgio Upiglio a Milano; Walter Rossi (2RC) a Roma; Alberto Serighelli a Milano; Gino Berardinelli a Verona; Roberto Gatti a Modena. Ciò che sorprende e affascina nelle opere grafiche e nei multipli di Tilson, è il fatto che i lavori realizzati in più esemplari non sono concepiti, come pure avviene in qualche caso, per essere lo strumento per una diffusione "democratica" di un'opera di particolare rilievo dell'artista (uno dei suoi *landmark*, una delle pietre miliari del suo lavoro), ma sono spesso ambiti e strumenti di ricerca, di sperimentazione e di innovazione, di scoperta di determinate soluzioni che poi vengono successivamente riprese e riformulate, trasmigrando dall'opera grafica a quella unica, in un percorso sempre biunivoco. Ad esempio, nel 1967 Tilson realizza delle serigrafie (*Sky one* e *Sky two*) imperniate sul frammento di una mano che regge una busta dalla quale fuoriescono immagini di carta strappata o di oggetti sotto vuoto; quell'idea verrà ripresa nel 2008 e nel 2009 in alcune acquetinte della serie *P.C from Venice* (opere su Venezia che fuoriescono da buste bianche), ciclo che a sua volta annuncia i dipinti realizzati da Tilson negli anni successivi. Se, del resto, si esaminano i multipli realizzati nel tempo dall'artista, si nota che alcuni ripropongono sì versioni, in formato ridotto, di grandi opere, ma altri sono del tutto autonomi: quando Tilson disegna e realizza il prototipo che poi viene affidato alla bottega artigiana che lo deve riprodurre negli esemplari prestabiliti, sempre secondo i procedimenti di verifica propri della grafica (realizzazione di un primo esemplare di prova, su cui l'artista apporta correzioni, talvolta veri e propri ripensamenti, fino a giungere al definitivo *bon à tirer*), concepisce un'opera del tutto autonoma, che ha avuto o potrà avere sviluppi ulteriori nei suoi lavori unici o nelle stampe. Occorre del resto ricordare che Tilson, all'inizio degli anni Sessanta, s'accosta alla grafica con uno spirito assolutamente innovatore. Ha scritto di recente l'artista in *Joe Tilson. The Printed Works 1963-2009*, il catalogo delle sue stampe: "Negli anni Sessanta pensavo che la domanda 'Che cos'è una stampa originale?' fosse totalmente irrilevante. Il mio scopo era di fare cose che corrispondessero ai miei sentimenti e ai miei pensieri – e non a categorie prestabilite. Feci un elenco di alcune delle cose che mi si diceva non avrei dovuto fare nella realizzazione di stampe: 1. rendere ogni stampa diversa; 2. dipingere sulle stampe; 3. disegnare sulle stampe; 4. strappare la carta; 5. stropicciare e piegare la carta; 6. stampare su entrambi i lati della carta; 7. incollare oggetti sulla

stampa; 8. tagliare le stampe; 9. fare dei buchi nelle stampe; 10. fare delle stampe tridimensionali; 11. stampare su un foglio di plastica e poi ottenerne il sotto-vuoto; 12. creare rilievi sulla superficie; 13. bruciare la stampa; 14. stampare sui margini; 15. stampare sulla tela e poi dipingere." "Da allora", sottolinea e conclude ironicamente Tilson, "il mio lavoro ha usato tutte queste idee, non come programma didattico, ma in quanto e quando esse sono adatte a ciò che voglio fare". Lo stesso audace *modus operandi* Tilson lo ha applicato ai multipli, alle opere d'arte tridimensionali, esperienza che si era diffusa dopo il 1959, quando Daniel Spoerri aveva fondato le Editions MAT (Multiplication d'art Transformable). Tilson si è sempre dimostrato consapevole della necessità di affermare e difendere il ruolo "artistico" della grafica e del multiplo (per il quale nessun materiale gli è apparso indegno di essere utilizzato e indagato nelle sue peculiari possibilità espressive), tanto che possiamo a ragion veduta sostenere che, nel suo percorso, dipinto, scultura, installazione, terracotta, maiolica, vetro, stampa e multiplo sono una galassia comunicante e interconnessa, espressione di tecniche che lui ha ritenuto, di volta in volta, essenziali per comunicare il suo immaginario. Nelle sue opere ultime, comprese le stampe e i multipli realizzati in collaborazione con la Stamperia Berardinelli, è possibile individuare il riflesso della sua parabola esistenziale, lo specchio del farsi, insieme, del suo pensiero e della sua opera, alla ricerca dell'inafferrabile mistero della vita. Il suo lavoro, partito da strutture semplici, povere, ed evolutosi in rappresentazioni complesse in cui l'interazione tra forma, segno e parola era fondamentale, ha poi sentito il bisogno di cogliere il meraviglioso che si cela, e che solo l'anima semplice e pura sa vedere, nelle realtà e nelle creature più dimesse, in quelle esistenze marginali e in quelle umane costruzioni che stanno intorno a noi – un pensiero "francescano", del resto coerente con le scelte di vita dell'artista. Non a caso ora Berardinelli sta lavorando a una poderosa opera, il *Cantico delle Creature* di San Francesco. È un progetto cui Tilson tiene moltissimo, in corso di gestazione dal 2011 e non ancora concluso: per questo libro d'artista, lui ha disegnato quaranta tavole, manoscritto l'intero testo, progettao un contenitore in legno. Dice Tilson: "*Il* Cantico delle Creature *è un'opera che sento vicina al mio cuore, un testo che ha implicazioni enormi con i problemi della società contemporanea; Francesco è stato un grande precursore, in lui c'è l'idea fondamentale dell'assoluta importanza dell'ecologia, del rispetto di tutti i componenti della natura, e in lui ho ritrovato quell'ispirazione che ha segnato gran parte della mia opera: la riflessione sui quattro elementi, la terra e l'acqua, l'aria e il fuoco.*"
Queste parole completano il tramando che Tilson ci affida: per lui il senso ultimo dell'esistenza è racchiuso, oltre che nei simboli, nei sogni, nelle rappresentazioni complesse che la mente dell'uomo ha inventato e sedimentato, soprattutto nei segni e nelle tracce che sono il retaggio dell'umana creatività e del suo fare, e nelle piccole creature, animali e vegetali, che popolano il mondo: cose e vite che ci regalano, attraverso colori e forme reinventati dall'artista, la quotidiana scoperta del meraviglioso, l'insopprimibile necessità delle cose belle, la rassicurante certezza del respiro perenne del tempo, oltre le miserie e le oscurità del presente.

Il fecondo, insostituibile rapporto tra artista e stampatore

Joe Tilson si è avvalso, nella sua opera, di una gamma assai vasta di tecniche e materiali. Proviamo a stenderne un elenco, consapevolmente manchevole: dipinti su tavola e su carta; disegni; sculture e bassorilievi in legno, con il congiunto utilizzo di ferri e di corde, talvolta marchiati a fuoco per inscrivervi lettere o parole; terrecotte, ceramiche e vetri; opere grafiche e multipli. Questa complessità di mezzi espressivi è anche legata alle caratteristiche dell'artista e dell'uomo Tilson, un esploratore che ha sentito l'esigenza di inoltrarsi lungo strade mai fino a quel momento praticate, per il gusto della scoperta di nuovi esiti espressivi e di nuove esperienze con i materiali, alla ricerca

di verità, intuizioni, sperimentazioni, esiti radicali che solo potevano darsi ricorrendo a una certa tecnica e a certi supporti, utilizzando certi materiali. In questo suo viaggio, il rapporto con lo stampatore è fondamentale e insostituibile.

Quando si parla di opera grafica e di multipli occorre fare una premessa doverosa, mai superflua, per valutare ogni singolo prodotto che rechi questa ampia denominazione: l'opera grafica ha una tradizione gloriosa, secolare, che ha tuttavia subito, negli ultimi decenni, un grave oscuramento nel nostro Paese, per molte, in alcuni casi giustificate, ragioni: la disinvoltura e la mancanza di serietà professionale nei metodi di esecuzione e nella conseguente qualità delle stampe, e nella effettiva consistenza delle tirature, per responsabilità di tutti gli attori della scena (artista, stampatore, mercante); la immotivata diffidenza, radicata nel collezionismo italiano, per l'opera su carta, considerata "figlia di un dio minore"; la conseguente progressiva restrizione del collezionismo (quello della grafica autentica è un collezionismo colto, che sa vedere peculiarità e differenze) e del mercato della grafica, pure per la mancanza di adeguati strumenti informativi. Si è così diffusa una certa "ignoranza" dei caratteri dell'opera grafica, anche per la difficoltà a conoscere e valutare il processo che porta alla sua realizzazione, il suo intrinseco valore, artistico e di mercato. Possono, le opere grafiche che vale la pena collezionare, essere suddivise in due categorie: quelle realizzate direttamente dall'artista (anche se spesso gli artisti che sanno incidere una lastra o disegnare su una pietra litografica, dopo una tiratura di prova sotto il torchio del loro studio o nell'atelier dello stampatore, una volta approvata apponendovi il *bon à tirer*, s'affidano a lui per completare la tiratura, di cui verrà comunque valutata la qualità quando, foglio dopo foglio, viene esaminata prima di firmarla); quelle che registrano l'intervento di due attori, l'artista e un artigiano di straordinario valore, portatore di conoscenze e esperienze fondamentali, che l'artista da solo mai avrebbe potuto conseguire, anche se fosse stato in grado di intervenire manualmente sulla lastra. Al di là del pensiero dei "puristi" che spesso confondono la capacità tecnica di padroneggiare uno strumento come l'incisione con l'autenticità e la forza di un messaggio artistico, possiamo sostenere che diversi linguaggi della grafica, antica e moderna, possano convivere su un medesimo foglio, nel quale talvolta si sovrappongono tecniche tradizionali, fotoincisione, interventi manuali... Ciò che comunque ci preme ribadire è che il metodo di collaborazione tra artista e artigiano, il fecondo rapporto che un tempo si ebbe tra di loro (certi stampatori sono anch'essi dei veri e propri artisti che mettono la loro creatività al servizio di altri), è fondamentale per la realizzazione di opere di qualità: tra artista e stampatore transita quel reciproco interscambio di saperi, quel vero e proprio processo di mediazione e di traghettamento della visione di un artista, che tanto felicemente ha segnato secoli di storia dell'arte.

Nell'intervista che segue, Gino Berardinelli rievoca il rapporto con Tilson e le modalità di realizzazione di alcune delle opere realizzate nella sua Stamperia in collaborazione con l'artista. Da parte sua, Joe Tilson ricorda il primo incontro con Gino alla Canonica di Todi, dove viveva Piero Dorazio, "*un luogo di molti, straordinari incontri*" – Joe ha vissuto non lontano da lì, nei pressi di Cortona. "*Il rapporto con Gino Berardinelli è stato ottimo e mi sento di dire che, come accade per il vino, diventa sempre migliore con il passare degli anni. Soprattutto perché lui ha saputo sviluppare molte nuove tecniche, anche proprio nella realizzazione delle mie stampe e dei miei multipli*". Tra le tecniche adottate da Berardinelli nella realizzazione delle opere grafiche e dei multipli di Tilson, possiamo ricordare: l'acquatinta e la ceramolle, il carborundum, la litografia, la serigrafia, fino alle ultime sperimentazioni con la stampa *ink-jet*. Chi avesse la possibilità di frequentare la Stamperia dei Berardinelli, e seguire il rapporto, dall'inizio alla fine, con l'artista – in questo caso Tilson – potrebbe verificare quanto sia importante e fondamentale il ruolo dello stampatore per permettere all'artista, che ovviamente non può essere presente durante tutte le fasi della lavorazione, di

giungere a certi esiti, risolvendo problemi che altrimenti sarebbero stati per lui insormontabili, mettendo a sua completa disposizione un "saper fare tecnico", condividendo segreti e scoperte, dando consigli che riguardano ogni fase del processo, che riescono a tradurre nei caratteri propri dell'opera grafica una visione che magari sarebbe rimasta troppo ancorata alle tecniche di partenza, senza sapere approdare nelle terre, incognite all'artista, di nuovi modi di esprimersi. Insomma, l'opera grafica e il multiplo che se ne stanno sotto i nostri occhi non sono solo frutto esclusivo della creatività dell'artista, ma del bagaglio di conoscenze e di intuizioni dello stampatore. Prima del fatidico *bon à tirer*, con il quale l'artista dichiara il suo accordo sulla soluzione cui si è pervenuti, e dunque autorizza la stampa o la realizzazione del multiplo, ci sono state sperimentazioni, tentativi, incontri con l'artista per sottoporgli le soluzioni adottate, modifiche e correzioni apportate. Gli appassionati di grafica conoscono inoltre il lungo, paziente lavoro necessario per procedere, dopo il *bon à tirer*, alla stampa di un foglio: ciascuna lastra, dopo essere transitata sotto il torchio e avere trasmesso al foglio di carta inumidita, i segni e i colori che recava incisi o stesi, va ripulita, e poi re-inchiostrata ogni volta che si intende stampare un nuovo foglio; ovviamente, se durante la fase di stampa si verificasse un errore o un imprevisto, il foglio verrebbe buttato via e occorrerebbe ricominciare da capo. Allo stesso modo, ciascun multiplo è l'esito di un lavoro artigianale, esemplare dopo esemplare; se si avesse la pazienza di esaminare con attenzione ciascuno dei fogli o dei multipli si noterebbe che ciascuno reca sfumature di intensità di colore o soluzioni compositive diverse. La complessa, lunga operazione si conclude con la firma di ciascun foglio da parte di Joe Tilson e l'apposizione della specifica numerazione su quel particolare foglio all'interno della tiratura complessiva prevista; nel caso di un multiplo, con la stessa firma e numerazione da parte dell'artista. La stampa e il multiplo sono finalmente pronti per essere accolti da un collezionista, e per iniziare la propria convivenza accanto a lui, ma sono diventate anche il simulacro di una memoria e di una cultura, quelle della grafica autentica e del rapporto tra artista e stampatore, che è meritorio salvare e sapere valutare nei suoi contenuti autentici, nei suoi aspetti più intimi e sottili, quando agli occhi avvertiti del collezionista si palesano l'immediatezza di un'intuizione e le *nuances* che fanno davvero la differenza.

Gino Berardinelli: un'intervista sulla storia della Stamperia

Gino, quando e come hai concepito l'idea di guadagnarti da vivere facendo lo stampatore di opere grafiche? C'era già al tuo fianco tua moglie, che, quando mi è capitato di entrare nella vostra bottega, è sempre alle prese, assieme ai tuoi figli, con inchiostri, lastre, carte?

Nel 1969, dopo aver finito il servizio militare, decisi di trasferirmi a Parigi. Da sempre innamorato dell'arte, volevo visitare i luoghi dove tanti artisti avevano vissuto. Frequentavo locali e gallerie, cercavo un lavoro con cui mantenermi. Conobbi lo stampatore Arcay che me ne offrì uno nel suo atelier serigrafico a Montparnasse. Stampava grafiche di Vasarely, Agam ed altri. Erano immagini geometriche, piene di colori. Io dovevo correggere a mano piccoli errori e difetti. Fu questo il mio battesimo nel mondo della stampa. In seguito feci altre brevi esperienze nel bellissimo laboratorio litografico di Georges Visat e in altre stamperie. L'incontro più significativo fu con il professor Gatti, grande esperto di maniera nera, che insegnava nell'American Centre a Montparnasse, un centro polivalente di arti applicate. In questa scuola si tenevano ogni settimana concerti e spettacoli teatrali. Serviva qualcuno che si occupasse della promozione degli eventi, così mi diedero un piccolo studio nel giardino, dove componevo e stampavo i manifesti che andavo poi ad affiggere nei quartieri limitrofi. Il mio soggiorno parigino si protrasse per circa tre anni. Le esperienze che feci, le persone che incontrai, condizionarono le scelte del mio futuro. Tornato in Italia conobbi Giulia, tuttora la mia

compagna. Assieme decidemmo di aprire la nostra stamperia a Verona.

Quali sono stati i tuoi fogli d'esordio e con quali artisti hai cominciato a lavorare?
Cominciammo a lavorare con gli artisti locali. Poco più tardi un amico editore milanese mi affidò la stampa di un grande libro illustrato: "Lanterna magica" di Guido Crepax. L'artista venne a disegnare le tavole nel nostro studio. Feci produrre la carta ad Amalfi dal maestro Luigi Amatruda. Fu un bellissimo lavoro, molto impegnativo, tutto fatto a mano con strumenti rudimentali costruiti apposta per l'occasione.

Hai collaborato con tanti artisti, ma immagino ce ne siano alcuni che ti sono particolarmente cari, sia per le loro qualità espressive sia per il rapporto umano continuativo che hai stabilito con loro...
Durante la lunga attività della Stamperia le collaborazioni sono state numerosissime, perché ci siamo cimentati nel tempo con varie espressioni grafiche, legate ad alcune delle correnti più innovative del dopoguerra, quali gli astrattisti, Fluxus, l'Arte povera, i lettristi, gli azionisti viennesi, gli artisti legati alla poesia concreta e poesia visiva... Posso cercare di ricordare alcuni degli artisti con cui abbiamo lavorato: Mauro Reggiani, Mario Radice, Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Emilio Scanavino, Piero Dorazio, Achille Perilli, Ben Vautier, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch, Daniel Spoerry, Joseph Beuys, Aldo Mondino, Jim Dine, Mimmo Rotella, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Joan Brossa, Nam June Paik, Philip Lionel Corner, Lawrence Ferlinghetti, Nanni Balestrini, Joe Tilson.
Con alcuni artisti si sono consolidati nel tempo rapporti di buona amicizia. Ricordo con affetto Mauro Reggiani. Ogni volta che andavo a Milano trovavo un po' di tempo per incontrarlo nel suo studio. Guardavo con interesse il suo lavoro, con lui feci la mia prima edizione di grafica. Con Lucio Del Pezzo facemmo i primi multipli. Ero affascinato dalle sue geometrie coloratissime. La sua ricerca mi riportava alla memoria la mia infanzia e le feste paesane del sud. Fui molto legato anche ad Emilio Scanavino, come lo sono con Sandro Chia. Caro amico fu Piero Dorazio. Andavo spesso a trovarlo nel suo eremo vicino a Todi. Un uomo di grande cultura e carisma, sempre molto polemico. La sua casa era frequentata da numerosi artisti e intellettuali. Fu lì che conobbi Joe Tilson e la moglie Jos.

E allora cominciasti a lavorare con lui?
Conoscevo già il suo lavoro. Mi invitò a visitare il suo studio a Cortona, un luogo suggestivo immerso nella natura. Da quel momento cominciammo a collaborare.

Con Tilson hai realizzato sia multipli in legno sia opere grafiche su carta. Come è nata l'idea dei multipli in legno che riprendevano alcune delle opere che possiamo considerare tra le pietre miliari del suo lavoro?
Joe si è formato in una scuola di carpenteria. La sperimentazione dei materiali ha sempre fatto parte del suo lavoro e del mio. Negli anni '80 lavorava con molte stamperie. Mi commissionò la stampa di alcune serigrafie per il libro "Keramos", poi due multipli in legno e ancora una xilografia. Nel 2004, in occasione della sua retrospettiva alla Royal Accademy di Londra, decidemmo di editare quattro nuovi multipli: Ziggurat, Secret, Look e Key.

Nell'attività con Tilson hai fatto ricorso a diverse tecniche di stampa. Potresti enumerarle e dirmi se la realizzazione di uno o più opere assieme a lui ti ha condotto alla sperimentazione e alla adozione

di qualche nuova tecnica o all'accoppiamento di tecniche diverse che si è rivelato felice?
La nostra lunga e fruttuosa collaborazione ci ha spesso impegnati a sviluppare nuove tecniche. Siamo passati dalla stampa serigrafica a quella litografica, a varie tecniche calcografiche: cera molle, acquatinta, xilografia, carborundum... Interessante è stato l'uso di tecniche ibride che ci ha permesso di ottenere degli effetti molto vicini alla sua pittura.

Immagino tu abbia stabilito, nel corso degli anni, dei rapporti umani abbastanza profondi con Tilson. Potresti tracciare un suo sintetico ritratto umano e rievocare qualche episodio significativo?
Joe è una persona semplice. A differenza di molti artisti, spesso egocentrici e un po' narcisi, sa apprezzare il lavoro dei suoi colleghi. È un grande maestro che riesce sempre ad essere in armonia con ciò che lo circonda. Ricordo un episodio accaduto a Cortona. Mi stavo coricando quando vidi uno scorpione arrampicarsi sul muro. Spaventato avvisai Joe che con fare quieto lo raccolse e lo mise fuori dalla porta. Fui piacevolmente impressionato da quel gesto così pieno d'amore per la natura.

Nel tuo laboratorio, accanto a te e a tua moglie, lavorano i tuoi tre figli: Isadora, Teo e Alessandro. Immagino che, se ti chiedessi di fare un bilancio della tua lunga attività, particolarmente difficile in un Paese come il nostro, nel quale l'opera grafica è sottovalutata, anche questo aspetto umano conti qualcosa, e questo senso di continuità che tu e tua moglie potete percepire?
I miei figli hanno respirato l'Arte sin dalla più tenera età. La loro collaborazione ha portato linfa vitale e nuove idee. Grazie a loro ci siamo avvicinati alla fotografia e alle nuove tecnologie che sono entrate a pieno titolo nel linguaggio artistico contemporaneo. Hanno vissuto vicino a noi molto tempo, hanno visto per intero lo svolgersi degli eventi, sarei felice di vederli continuare questo mestiere ma non mi sento di dare loro responsabilità vincolanti; se lo vorranno dovrà essere una scelta ben ponderata.

La tua navigazione nell'attività di stampatore, con i disastri nella grafica legati alla disinvoltura di tanti operatori, soprattutto negli "anni d'oro", quando con la grafica si pensava di potere stampare carta-moneta, ha certamente dovuto affrontare e superare venti e maree ostili. Come sei sopravvissuto e quale è il messaggio che un "vecchio lupo di mare" come te può lasciare a chi (*in primis* i tuoi figli) voglia imboccare questa strada?
L'arte della stampa è per me una passione a cui ho dedicato gran parte della mia vita. Non è stato sempre facile. È un mestiere che richiede impegno, creatività e professionalità. Il consiglio che vorrei dare a chi voglia intraprendere questo percorso è di non dare troppa importanza al danaro. La ricchezza più grande risiede nella libertà di esprimersi facendo ciò che piace.

The long, fervent association between the Berardinelli Printing-House and Joe Tilson

Sandro Parmiggiani

Landing, in Verona, after skirting the Adige, at the Printing-House of Gino Bernardelli and his family (Giulia, his wife, and his three children: Teo, Isadora, Alessandro) is not simple, and modern navigation systems, when they do not come into confusion, can sometimes help: the Printing-House has made its home in a small street, Santa Maria in Organo, the name of which immediately announces itself as a challenge to be deciphered. It takes its name, this street, from a church which was associated with a dual version of organs: the traditional one of an ancient musical instrument of the sixteenth century and that, really unusual, of a hydraulic work that, after taking water from the Adige, returned it to the river through pipes giving out mysterious melodies. (I like, on this subject, to recall that two artists of value, Marco Gerra from Reggio Emilia and Arrigo Lora Totino from Turin, involved in the historic event on the extemporaneous artistic production "Words on the walls", which was held for the first time in Fiumalbo (Modena) in 1967, and recorded the participation of hundreds of artists from all the world, realized at the time an artist film, shooted and edited by Gerra, in which the sound, devised by Lora Totino, a leading exponent of poetry phonetics, intercepted mysterious undertows generated by the water that, driven by a certain pressure, passing through pipes.

Once you reach the inner courtyard in front of the Printing-House, breath widens after the tension linked to the identification of the ways to go through, and even more you become reconciled with a different time of living when, a few steps climbed, you enter the large hall where everything shows itself to our eyes: the work tables, the presses, the stacks of cardboards containing graphic works just printed, the drawers where you can find the memory of the activity of the Printing-House, the library, the walls of the hall bearing hung some of the works produced here, and, at the bottom on the left, the warehouse where are stored the multiples and the folders with prints. What always surprises you, every time you look inside at the entrance, is the fervour that reigns here: each of the five members of the family is working at some stage of the activity of the Printing-House, although Gino and Giulia cannot help but, as it was an unsuppressible requirement of life, go sometimes out on the porch, sitting on an old couch and a chair, smoking a cigarette: the pause and the reward due to those who have long engaged in a work that still remains for them a passion of youth that never, since then, decreased in intensity, beyond the winds and tides they had to face.

Here, in the Berardinelli Printing-House, were born the tens of prints and multiples by Joe Tilson presented in this volume: here, after visits in the studios and in the homes of Cortona and Venice where the London artist resides for part of the year, have been investigated and refined the techniques, often hybridized with each other, to get what Joe wanted to achieve, taking into account both his extraordinary sense of color and the layers of pictorial material that he likes to use, and, again, in his sculptural multiples, the wooden surfaces, sometimes coupled with the spreading of color and the inlay by fire of letters of the alphabet, of words, of geometric figures that he is particularly fond of, such as the maze.

Joe Tilson: some biographical notes

Let's now briefly retrace the life and work of Joe Tilson, to see in perspective his role and value in the context of European and international post-war art. The artist was born in London on August 24, 1928; between 1944 and 1946 he works as a joiner and carpenter, while studying at the Brixton School of Building; then he does military service, from 1946 to 1949, in the RAF (Royal Air Force). In

1949 he makes his first trip to Italy. From 1949 to 1952 he attends the St. Martin's School of Art in London, along with Leon Kossof and Frank Auerbach (who will become two of the major leaders, along with Francis Bacon, Lucian Freud and Ronald B. Kitaj, of the so-called "School of London"); in the same institution he will return as a teacher from 1958 to 1963. Meanwhile, Tilson attends, from 1952 to 1955, the Royal College of Art in London, with Peter Blake (one of the best-known representatives of British Pop Art, and the author of the very famous cover of "Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band" by the Beatles) and Richard Smith. Between 1955 and 1957 he resides and works first in Italy and then in Spain; in Rome he knows Joslyn Morton, at the time student at the Brera Academy in Milan, where he she takes the sculpture courses by Marino Marini. Joe and Jos live for a period in Sicily, at Cefalù, and in 1956 they marry in Venice, where they have a studio in Casa Frollo, at the Giudecca – from marriage three children are born: Jake, Anna and Sophy. After spending several months in Catalonia (Spain) with Peter Blake, the Tilsons return to London; here Joe begins his teaching career: after the St. Martin's School of Art, he teaches at the Slade School of Art, at the University College in London and at the King's College, Newcastle-upon-Tyne; in 1966 he teaches at the School of Visual Arts in New York and in 1971 at the Hochschule für Bildende Künste in Hamburg.

After the first paintings of the Fifties, reflecting the suggestions of the discovery of hitherto unknown reality of Italy and Spain, Tilson comes on to a road leading him to realize reliefs in raw wood, the result of assembling, on the surface, geometric shapes of various configuration, to which follow, in the early Sixties, works where bursts into the colour, which returns to fade in the cycles of the Seventies, closely linked to his interests in primitive cultures (the Indian civilizations of America, the "dream time" of the Australian aborigines, the alchemical thought) and the ancient Greek mythology; the colour then takes strength and consistency in the works of the last thirty-five years, in which the artist has been developing a kind of diary in the form of work of his own intellectual researches and life experiences, increasingly aware of the widespread presence, even in small things, of the sacred, the breath of what is infinite and perpetual, not tarnished by human events: from the animals he encounters daily when he is living in the wood where is his home in Umbria to the façades of the churches and the forms of their floors in Venice. In strict coherence with this unique view of the world and of human existence, in the early Seventies Tilson leaves London to immerse himself in the countryside, in close contact with nature and its cycles of life, going to live in 1972 in the Old Rectory at Christian Malford in Wiltshire and, for some months of the year, at Casa Cardeto, near Cortona (Arezzo). Tilson will return to London in the late Nineties of the last century; his summer stays in the lonely Teverina valley and in the small, old house that he has arranged in Venice, continue up to today.

The exhibition activity of Tilson unrolls, intense and qualified, over the course of the last fifty years; he holds his first solo exhibition in 1962 at the Marlborough Gallery in London; in the following years, and until 1977, he will exhibit repeatedly in various locations of the same Marlborough; later, since 1978, he exhibits regularly at Waddington Galleries in London; from 2011 Tilson has again established a contract that binds him to Marlborough. Among the public exhibitions, we must at least mention: the great retrospective at the Boymans-van-Beuningen Museum in Rotterdam in 1973, which then passes to the Musée Royal des Beaux Arts in Antwerp – a substantial portion of that exhibition will be presented at the Scuderie della Pilotta in Parma in 1974 –; the exhibition at the Vancouver Art Gallery in 1979; the retrospective at Arnolfini Gallery in Bristol in 1983; the exhibition at the Sackler Wing of the Royal Academy of Arts in London in 2002. Particularly intense has been the exhibition activity of Tilson in Italy, where in 1964 he participated in the Venice Biennale, in the Pavilion of Great Britain, and in 1974 to the aforementioned retrospective exhibition in Parma. Then he exposes at the Tour Fromage in Aosta in 1991, and, in 1995, presents the *Crete Senesi* at the Pinacoteca of Macerata

and at the Public Palace - Salt Warehouses in Siena – in 1996, the Siena Municipality entrusts him with the realization of the Palio –; the artist holds subsequently various exhibitions in important public and private galleries in Italy and abroad, that it would be long to list here in detail, up to the one at Saint Bénin Center in Aosta in 2014. Also significant is the presence of his works in the collections of the major public museums internationally, among which we must include at least: Boijmans van Beuningen Museum, Rotterdam; Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon; Gallery of Modern Art, Town Museum, Turin; National Gallery of Modern Art, Rome; Kunsthalle, Basel; Kunstmuseum, Hanover; Kunstverein, Hamburg; Louisiana Museum, Humlebaek; Museo de Arte Contemporaneo, Caracas; Museo de Arte Moderno, Ciudad Bolivar; Museo de Arte, Sao Paulo, Brasil; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh; Museum of Contemporary Art, Tehran; Museum of Modern Art, New York; Museum voor Schone-Kunsten, Antwerp; National Gallery of Australia, Canberra; National Gallery of Ontario, Toronto; Royal Academy of Arts, London; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh; Sharjah Art Museum, United Arab Emirates; South African National Gallery, Cape Town; Stedelijk Museum, Amsterdam; Tate, London; The Royal Collection, London; C.S.A.C., University of Parma; Victoria & Albert Museum, London; Walker Art Center, Minneapolis; Walker Art Gallery, Liverpool.
In 1985, Joe Tilson is elected member of the Royal Academy of Arts in London and in 2001 is invited to be part of the historic Academy of San Luca in Rome, further evidence of his "elective" link with Italy, a sort of second home, which sees him live, besides in Casa Cardeto, also in Venice for a few months of the year. Just the lagoon city was the predominant subject of the paintings in recent years, as evidenced by some of the graphic works made by the Gino Berardinelli Printing-House, which often have resort to the motive of the big picture postcards getting out from a white envelope: a sort of message in a bottle, the confession of an uninterrupted love – the one for Venice – lasting from 1956.

Joe Tilson: a brief analysis of his path

Tilson is often labelled as a member of the Pop Art, although he can be ascribed to this movement only for a limited period; moreover, when you approach the work of an artist, classifications and directions of belonging may be misleading, because it is really an illusion to think of a definition containing his complex experience. In truth, the work of Tilson, though marked, in the late Fifties and early Sixties, by those that can be regarded as the characters of Pop – the representation, frequently simplified, through bright colors, which aimed at capturing the attention and stunning the eye, of objects and icons of the society of that time (sometimes with the purpose of revealing overt drifts and hidden seductions; in other experiences, to celebrate the new world of being and living that was coming to the fore), and the use of letters, of written words and figures of geometry –, never abandons the direct intervention on the wood, maybe assembled in reliefs and painted with oil or acrylic. This is the result of a mastery of the art of processing the material, which he acquired when actually, between 1944 and 1946, he worked as a joiner and carpenter, and the legacy of the ability to think that the hands of the craftsman have, of their knowing how to dominate the noblest and most alive material, wood, would mark his language as an artist.
Tilson has, on several occasions, confirmed that he certainly considers himself as an artist, but he has always seen himself as a craftsman who believes, and deeply feels the need, to have to make with his own hands – under this unique feeling of him, which for a certain aspect approaches him to Berardinelli, are also born some works and multiples created in the Printing-House from Verona, which always preserve the flavor and the imprint of the manual labor. Tilson confessed in 1985: "As an Anglo-Saxon I am for practice than for theory: in my opinion the artist's hand is the essential component. But you must feel much what you do: my work has always been the result of a conjunction between the things seen and the

intellectual process realizing itself in two or three dimensions. I pick so many seeds which germinate at times, and give flowers and fruits, but in some cases a long time passes by before getting a concrete result: the development of an idea can in fact take even a few years' time. [...] What I build can be close to the work of the artisan, of the makers of useful objects: my creation assumes a purely mental and spiritual use."

As to the role of Tilson within Pop Art, it is undeniable that, if you look over the list of his exhibitions and bibliography, he always figures in the exhibitions devoted to the movement, from the Sixties up to today, until the great exhibition about Pop under way in some of the major American museums. English Pop, whose "crucial moment" is inscribed between 1955 and 1964, was very different from the American one – as the work itself of Tilson, at the time and in its subsequent evolutions, highlights exemplarily (when Tilson imposes himself on the international stage, in the English Pavilion at the Venice Biennale in 1964, immediately it is caught that he works with "a style independent of the US Pop Art influence") –, certainly seems more creative, more rooted in a true popular tradition, in a direct relation with nature and the experiences of life, and therefore more disenchanted faced with the rising power of objects and images, which were likely to tame consciences, and to make believe that appearing was more important than being.

Tilson said at the time that he wanted to retrieve the "ambiguous images of the great city", cut out, painted on wood, with a contamination between visual and verbal language; in this statement, he seems to be willing to propose the same "spirit of the modern" that had inspired Fernand Léger. After all, if you go over, though briefly, Tilson's work, you can easily see that the label of "Pop" would grasp, in an appropriate manner, only in part and for a limited period his work, which unfolds in stages and motifs that intertwine with each other, and in threads that, apparently dropped, then re-emerge after some time, resumed, developed, declined in new ways. Soon, in fact, Tilson "brings to fruition" the experiences, carried out between the age of sixteen and eighteen, as a carpenter and joiner: here he creates, in the early Sixties, compositions with smooth, sometimes minute, fragments of "poor" raw woods, which sometimes take the form of a bas-relief – works that can be someway inscribed in the geometric abstraction, in which it is not yet the color speaking, but the thin veins and knots of the axes that he uses, with the internal rhythms punctuated by the individual forms juxtaposed to one another.

These wood compositions, more and more in relief, are the incunabula of all his subsequent work, the primary creative source to which Tilson will feel the need to eternally return. Setting therefore out from rough, absolute compositions, which seem even predict certain atmospheres of "Arte Povera" and which bear traces of the experiences of Schwitters and Burri, Tilson soon after realizes works that adopt sharper forms of geometry, inscribed one inside the other, often mirroring symmetrically, enhancing the infinite possibilities to be collected within the boundaries of a larger container – let's think of some wooden toys of childhood (the "constructions") entered into a box compressing and embedding into the right place each of their elements, or of those boxes, segmented into squares or rectangles of various sizes, which in homes hold, for longer or shorter periods of time, the relics of memory –, to which, in some cases, superimposed bars and metal screws act as counterpoint.

The color, spread on flat backgrounds, takes over after some time on these wooden surfaces, being arranged on fragments of geometries, or as a "speaking" figurative body of a word, a letter of the alphabet, a number – the artist already seems seduced by the industriel lettering of the time, the one used on the cases for international shippings and which advertising will long plunder in his messages. Tilson – and the comparison with Léger still could recur – is developing a vision of his own made of solid, complex structures, characterized by two fundamental aspects: the vitality of the individual elements that make up the set and the bright contrasts of colors, as if he would represent, in his works, the energy holding

and moving the pace of life – which he represents in a balance that is, at the same time, permanent and temporary –, and the freedom that the world body expresses.
Tilson perceives that his elective material, wood, is not something inert, but perennially vital, as if within it were operating a trend, an inner spirit to ensure that the forms that he has worked and segmented piece by piece will be arranged in a series of indents, of balanced aggregations, which nonetheless continue to give off the energy of a movement still in progress, the mirror of the ultimate reality of the universe. Beside the color, creep, into his works, photographic images, especially those derived from the TV screen, often screenprinted on the surface, and the collage. Tilson begins to investigate how art can be an instrument of modern visual communication, making use of images, letters and numbers starting to dig in the relation, which still forms the steadiest core of the artist's work, between language and painting, between iconic symbol and meaning. In the late Sixties, next to pieces of texts made up such as newspaper articles, frames appear with some of the photographic images of the myths of politics, culture and entertainment of the time, but Tilson, just in the moment he assumes part of the imaginary of the time, takes his leave from those years full of illusions and dreams soon trampled and waned, and feels the need to dig deeper in the authenticity of life, in search of the eternal roots of thought and making of men, which propose again to us since the dawn of time, beyond the generous utopias of denying or overturning them.
Tilson then returns to the dryness and the essentiality of the début, with works of raw wood, always centered on the shapes of plane and solid geometry, to which he joins the chess tables, ladders, wooden eggs, symbols of ancient civilizations such as the stepped pyramid or *ziggurat* from the culture of Mesopotamia (which he had already used in the most explicitly Pop period), the simulacra of the myth and of the perennial, human tension to discovery and knowledge, even of oneself. In the circle, which he conceives as a container of all knowledge, Tilson inscribes, segmented into two or four parts, the constants of human existence, of the essence of the universe – the four elements (air, water, earth, fire), the four cardinal points, the four seasons, the four stages of life (childhood, youth, maturity, old age), the four ages of the human primitive development, as if that artistic exercise was not only a way to communicate to others, but to introject truths that he deems fundamental. On the rungs of the ladders or on the squares placed in a work there are branded words, letters, numbers; next to the wood, he uses rope and straw: materials, all of which are typical of Arte Povera – and in recent years Tilson engages with real installations, even outdoors, and with sculpture; subsequently he will feel the need to measure with the tile, the stove and the glass.
Tilson has also skimmed over, in his works of the Seventies, the profound meaning of Conceptual Art – although in him the idea behind the work, and that generates it, has never ended up being more important than its aesthetic outcome, than its body, as it happened in many conceptual experiences, than his ability to communicate, than the pleasure of tactile perception, often three-dimensional, you can get from it. This series of works reflects the interest of the artist for the cultures that developed around the Mediterranean and for the Greek mythology, for the primitive cultures of American Indians, for *Alchera*, the "dream time" of Australian Aborigines, for the persistent charm of the suggestions of alchemical thought, of stories and rituals of the tradition. Tilson's speculations veer, towards the end of the Seventies and early Eighties, to some figures of Greek mythology, embodying all that, from the beginning of human presence on earth, eternally returns, and which the modern man has to deal with – the figure of Kore or Persephone (the Roman Proserpina), daughter of Zeus and Demeter, who is kidnapped and taken by force into the depths of the sea, and who reappears every year on earth awakening nature, but who is always forced to return to the place where she is held, at the time when nature seems to fall asleep, while in fact it is preparing for a new awakening, a new spring – Persephone can not escape the spell

of those that ate the seeds of the pomegranate (the fruit that appears in many of the works by Tilson), which, according to the ancient tradition, force a wife to return for ever to the house of her husband... The artist will enrich over the years his paintings with references to other characters and events of the myth: Demeter herself, the mysteries of Eleusis, Dionysus, and others.

As to the fascination exerted over Tilson by numerical constructions, the artist said: "For me the idea of the number is meaningful. But not the abstract arithmetic side of the number, but the old idea, which I believe comes from Pythagoras, who actually shared the significance of the number into two distinct groups: that one of the arithmetic number and that one of the number connected to the myth, and which therefore has a sacred connotation. This aspect of the number is obviously much more important for me and for art in general: the trinity, the idea of a 'quaternity' (north, south, east, west), I used that very often. Structural tricks that I used a lot in this sense, such as the number 7, which refers to the seven planets, and which then makes you discover the seven days of the week, or the twenty-six letters of the alphabet, or the nine Muses ... I love strong artifices, powerful, simple and communicative, as the triangle. Obviously, my work has always focused on the relationship between the rectangle or the square and the place where you arrange it – what happens around the edges – so, in some way it is part of that sort of history of painting."

Already in 1971, not by chance Tilson had chosen to live in the solitude of the English countryside, in Wiltshire, and a few years later he will buy a lonely house, abandoned for a long time, in Umbria, surrounded by nature, in places far away from noises and distractions, without electricity and no phone, in isolated houses, where he can be and live in harmony with what is around him, being imbued with the forms, the fragrances, the sounds, the silences of nature, and working, as each farmer does, to the cycles of agricultural production, from sowing to harvest, and always installing a wood oven where he could bake bread made with his own hands. Joe loves to remember that while some of his colleagues were increasingly approaching, in those distant years, politics, he retired into the country, trying to cultivate and breed everything that could serve to him, as man had been experiencing since ancient times. Among the many artists I know, he's definitely the one in whom the absolute consistency between art and life, between the ideal and experience, has manifested itself with greater determination and clarity. Moreover, says Tilson in 1972, in the ambitious closing words of *Alchera*, the artist's book that can be considered the quintessence of his forming and the secret heart of his imaginary: "I think that art is a tool for understanding, a means of transformation to put you in harmony with the world and with life." His work has become so, in the last forty years, not only the development of intuitions and experimentations in art, with an attitude of openness to the wonder, the continuous discovery, the joyous creative invention of childhood, but also a sort of diary that has received, transfigured in artistic expressions, the intellectual experiences and life of the artist, who seems to have listened to the widespread presence, even in the smallest things of nature, of the sacred, of what, as Georges Braque himself had apprehended, only counts: the perennial.

At the end of the Seventies, Tilson adopts again the color, a "joyful color", drawn no more with flat backgrounds but with a higher sensitivity for his material physicality and surfaces that bear the traces of the drafts of the brush. His works, although groupable in the various cycles that mark these past thirty-five years of intense activity, remain faithful to a "method" that, starting from the observation of nature, from the thought and the legacy of human activity, weaving them with certain outcomes of the literary culture of Europe which he came increasingly attending (Pound, Eliot, Yeats, Joyce, Lawrence), and his forays into mythology and his reconnaissances on the sites of ancient memories, revises and combines all these elements, associating and incorporating them into a unified artistic subject – sharply, to Maurizio Fagiolo dell'Arco Tilson's works are simulacra of a "mythical land art". Let's make a

few examples to better understand the genesis of some cycles of works created by the artist in the last thirty years. In 1985 Tilson gets passionate and studies the mosaics at the Archaeological Museum of Naples and Pompei: from these two experiences are born a series of paintings featuring transverse bands converging to the center, the series devoted to Dionysus (Bacchus for the Romans), emblem of the vital force that disrupts the lives and that, due to the heat and humidity, brings the fruits of plants to full ripeness.

The next cycle of the *Crete Senesi* originates from the observation that Tilson makes on the Lauretana path, and on the dirt roads that branch off it, exploring the hills around Siena, in which are imprinted, in their present structure, the results of erosion of rains and cultivation of man. The series of the *Conjuncions* is the association, inside a diptych, of the icons of the gifts of nature (bread, fruits of the land, olives, grapes, birds, butterflies) and the names of the gods, written in capital letters, all surrounded by geometric patterns in which the color is enhanced in its rhythms and geometrical duplications. This compositional structure comes back in one of the last cycles by Tilson, inspired by the famous work on the Venetian architecture *The Stones of Venice* by John Ruskin: the artist has for months gone through and explored the streets and squares of the city, armed with pencil and notebook, to find and fix certain motifs that then he would develop in the paintings of the cycle, which are characterized by the association, in a central diptych, between the façades of the Churches of Venice and certain recurring terms of the Venetian jargon, and the icon of the geometries that the artist has found in the decoration of the floors of the churches.

Some of his words of fifteen years ago sum up the secret motor of his work: "I aspire to an art that seems very simple and very easy, close to the spirit of craftsmanship and the earth; I do not particularly like the idea of an abstract art, I find empty pure aestheticism." He is therefore an artist who tries to give life to works in which coexist, and are in harmony, the pleasure of the eye and his peculiar vision of the world. We can conclude that Tilson has been a tireless lone traveller in the art of the second half of the Twentieth century, one of the few artists who have been able to continually interact, consistently, art and life choices. His work, complex and diverse, has a value that has not yet been adequately recognized, in both its relations of closeness and sensitivity for certain reasons with other great international artists and the complexity of references to art history and culture. Tilson himself, almost twenty years ago, so summarized the mission he entrusted to art: "Where are we going, why are we here? That has always been the task of art, it has always been and always will be. And this is the reason why art is so fundamental, of vital importance to the majority of people ... even if they are not aware of it. Because art continues to wonder about these important questions."

Joe Tilson: graphic works and multiples

We have seen how the entire work by Tilson has become innervated by some tenacious strands; the same way, we can find that there are continuity and osmosis between unique works and prints and multiples, to which the artist has worked since the early Sixties, always aiming at experiences of innovation and research, and not of mere replication, in their realization. Also in this field, it is enough to look over the list of his solo and group exhibitions, and the bibliography, to get aware that Tilson has become, since then, one of the protagonists of the world graphic stage, repeatedly invited to many leading specialized reviews (where he attains prizes and awards) and inserted in the great exhibitions on English and international graphic. From 1965 onwards, Tilson is at the Biennal of Graphic of Ljubljana, where he received the Grand Prix d'Honneur in the edition of 1985, which was followed by the retrospective exhibition at the same venue in 1987, prize renovated in 1996 with the next exhibition in 1997 at the Cankarjev Dom in Ljubljana; the artist has also received the Grand Prix at the International

Biennial of Graphic Arts in Krakow in 1974, the First Prize at the Print Biennial of Bradford in 1984 and the International Prix of Graphic Do Forni in Venice in 2011. Tilson has presented retrospective exhibitions of graphic works at the Tate Gallery in London in 1978 and at the Vancouver Art Gallery (Canada) in 1979. After cooperating with Chris Prater at Kelpra Studio in London in the early Sixties, he has worked with leading printers and makers of multiples in Italy: Giorgio Upiglio in Milan; Walter Rossi (2RC) in Rome; Alberto Serighelli in Milan; Gino Berardinelli in Verona; Roberto Gatti in Modena. What surprises and fascinates in graphic works and multiples by Tilson, it is the fact that the works made in many specimens are not conceived, as well it happens in some cases, to be the means of a "democratic" circulation of a work of particular important of an artist (one of his landmarks, one of the cornerstones of his work), but they are often places and instruments of research, experimentation and innovation, of discovery of specific solutions that are then subsequently taken up and reformulated, transmigrating from the graphic work to the unique one, always in a two-way path.

For example, in 1967 Tilson realizes some silk-screen prints (*Sky one* and *Sky two*) centered on the fragment of a hand holding an envelope from which emerge images of torn paper or objects in a vacuum; that idea will be resumed in 2008 and 2009 in some aquatints of the series *PC from Venice* (works on Venice getting out from white envelopes), cycle that in turn announces the paintings made by Tilson thereafter. If, moreover, we examine the multiples realized over the time by the artist, we notice that some reproduce, in fact, versions, in a reduced size, of large works, but others are completely autonomous: when Tilson designs and makes the prototype which is then entrusted to the workshop that has to reproduce it in the specimens fixed, always according to the processes of verification in use for his graphics (realizing a first test sample on which the artist makes the necessary corrections, sometimes real second thoughts, until he reaches the final *bon à tirer*), conceives a work completely autonomous, that has had or may have further developments in his unique works or prints.

It should further be remembered that Tilson, in the early Sixties, approaches the graphics with the spirit of an absolutely innovator. The artist has recently written in *Joe Tilson. The Printed Works 1963-2009*, the catalog of his prints: "In the sixties I thought the question 'What is an original print?' was totally irrelevant. My aim was to do things that corresponded to my feelings and thoughts – and not to pre-established categories. I made a list of some of the things they told me I should not do in making prints: 1. make each print different; 2. paint on prints; 3. draw on prints; 4. tear the paper; 5. wrinkle and fold the paper; 6. print on both sides of the paper; 7. stick objects on the print; 8. cut prints; 9. pick holes in prints; 10. makr three-dimensional prints; 11. print on a sheet of plastic and then obtain the under vacuum; 12. create reliefs on the surface; 13. burn the print; 14. print to the edges; 15. print on canvas and then paint." "Since then", ironically underlines and concludes Tilson, "my work has used all of these ideas, not as an educational program, but as and when they are suitable for what I want to do". The same bold *modus operandi* Tilson has applied to multiples, the three-dimensional works of art, experience that had spread after 1959, when Daniel Spoerri founded the Editions MAT (Multiplication d'Art Transformable). Tilson has always been aware of the need to affirm and defend the "artistic" role of graphics and multiple (for which no material appeared to him unworthy of being used and investigated in its peculiar expressive possibilities), so that we can advisedly argue that, in his path, painting, sculpture, installation, tile, ceramic, glass, print and multiple are a communicating and interconnected galaxy, expression of techniques that he felt, in turn, essential for communicating his own imaginary.

In his latest works, including prints and multiples realized in collaboration with the Berardinelli Printing-House, you can locate the reflection of his existential trajectory, the mirror of the unraveling, together, of his thinking and his work, in search of the elusive mystery of life. His work started with sim-

ple, poor structures, and evolved into complex representations in which the interaction between form, sign and word was paramount, then felt the need to grasp the wonderful that hides, and that only the simple, pure soul is able to see, in reality and in the humblest creatures, in those marginal existences and in the human constructions that are around us – a "Franciscan" thought, moreover consistent with the choices of the artist's life. Not surprisingly now Berardinelli is working on a big work, the *Canticle of the Creatures* by St. Francis. It is a project that Tilson cares deeply about, under development since 2011 and not yet concluded: for this artist's book, he drew forty tables, the entire manuscript text, designed a wooden container. Tilson says: "*The* Canticle of the Creatures *is a work that I feel close to my heart, a text that has enormous implications with the problems of contemporary society; Francis was a great precursor, in him is the fundamental idea of the absolute importance of ecology, the respect of all the components of nature, and in him I have found that inspiration that marked much of my work: the reflection on the four elements, earth and water, air and fire.*"
These words complete the legacy that Tilson entrusts us with: for him the ultimate meaning of life is contained, besides in symbols, in dreams, in the complex representations that the man's mind has invented and sedimented, especially in the signs and traces that are the legacy of human creativity and of its doing, and in the small creatures, animals and plants inhabiting the world: things and lives giving us, through colors and shapes reinvented by the artist, the daily discovery of the wonderful, the unsuppressible need for beautiful things, the reassuring certainty of the eternal breath of time, over the miseries and darknesses of the present time.

The fruitful, irreplaceable relation between artist and printer

Joe Tilson has availed himself, in his work, of a very broad range of techniques and materials. Let's try to draw up a list, knowingly lacking: paintings on wood and paper; drawings; sculptures and bas-reliefs in wood, with the joint use of irons and ropes, sometimes branded to engrave on them letters or words; pottery, ceramics and glass; graphic works and multiples. This complexity of means of expression is also linked to the characteristics of Tilson, artist and man, an explorer who has felt the need of advancing along roads never hitherto traveled, for the sake of discovering new expressive outcomes and new experiences with materials, searching for truths, intuitions, experimentations, radical results that could perhaps only occur using a certain technique, and certain stands, using certain materials. In this journey, the relation with the printer is fundamental and irreplaceable.
When you speak of graphic works and multiples you have to make a necessary preliminary statement, never superfluous, to evaluate every product bearing this large appellation: the graphic work has a glorious tradition, centuries-old, that has nevertheless suffered, in recent decades, a severe blackout in Italy, for many, in some cases justified, reasons: the ease and lack of professionalism in the execution methods and in the resulting quality of the prints, and the effective size of the print editions, owing to the responsibility of all the players in the scene (artist, printer, merchant); the unmotivated mistrust, rooted in Italian collectors, for the work on paper, considered "the daughter of a lesser God"; the resulting gradual restriction of collecting (the collectors of original graphic works are educated, and they can see peculiarities and differences) and of the market of prints, also owing to the lack of appropriate information tools. It has therefore spread a certain "ignorance" about the characters of the graphic work, even for the difficulty to understand and evaluate the process leading to its realization, its intrinsic, artistic and market, value. Graphic works that are worth collecting can be divided into two categories: those made directly by the artist (although often the artists knowing how to engrave a plate or draw on a lithographic stone, after a test run under the press of the their studio or in the atelier of the printer, once approved marking them with the *bon à tirer*, entrust him in order to complete the edition,

which will still be assessed for quality when, sheet after sheet, it is examined before signing it); those that record the intervention of two actors, the artist and a craftsman of extraordinary value, bearer of knowledges and basic experiences, which the artist alone could never achieve, even if he had been able to intervene manually on the plate.

Beyond the thought of "purists" who often confuse the technical capacity of mastering an instrument like the engraving with the authenticity and strength of an artistic message, we can argue that different languages of graphics, ancient and modern, can live on the same sheet, in which sometimes overlap traditional techniques, photogravure, manual operations... What however we would like to reiterate is that the method of collaboration between artist and craftsman, the fruitful relationship that once we had between them (some printers are, they too, also real artists who put their creativity to the service of others), it is crucial for the realization of works of quality: between artist and printer passes the mutual exchange of knowledges, the actual process of mediation and ferry-crossing of an artist's vision, which so successfully has marked centuries of art history.

In the interview that follows, Gino Belardinelli recalls the relationship with Tilson and the means of implementation of some of the works in his Printing-House in collaboration with the artist. For his part, Joe Tilson remembers the first encounter with Gino at the Canonica in Todi, where Piero Dorazio lived, "*a place of many extraordinary meetings*" – Joe has lived not far from there, near Cortona. "*The relationship with Gino Berardinelli has been great and I would say that, as it happens with wine, he gets better and better with each passing year. Especially because he has been able to develop many new techniques, even just in the realization of my prints and my multiples*". Among the techniques used by Berardinelli in the realization of Tilson's graphic works and multiples, we can remember: aquatint and soft-ground, carborundum, lithography, screen printing, up to the latest experiments with ink-jet printing.

Those who had the opportunity to attend the Berardinelli Printing-House, and follow the relation, from beginning to end, with the artist – Tilson, in this case – could verify how important and fundamental is the role of the printer to allow the artist, who obviously can not be present during all stages of processing, to achieve certain outcomes, solving problems that would otherwise be insurmountable for him, putting at his disposal a "technical know-how", sharing secrets and discoveries, giving advice regarding any stage of the process, which can translate into the characters tipycal of the graphic work a vision that maybe would remain too anchored to the techniques of the start, without being able to reach the lands, unknown to the artist, of new ways to express themselves. In short, the graphic work and the multiple that they are under our eyes are not only exclusively the result of the creativity of the artist, but the wealth of knowledge and insights printer. Before the fateful *bon à tirer*, by which the artist declares his agreement on the solution that has been reached, and therefore authorizes printing or the creation of the multiple, there have been experimentations, attempts, meetings with the artist to submit him the solutions adopted, the changes and corrections made.

Graphics enthusiasts know also the long, patient work entailed to go on, after the *bon à tirer*, with printing a sheet: each plate, after passing under the press and transmitting to the sheet of damp paper, the signs and colors that it bore engraved or drawn, must be cleaned, and then re-inked every time that you want to print a new sheet; obviously, if during printing an error or an unforeseen event occur, the sheet would be thrown away and you should start again from the beginning. Similarly, each multiple is the result of a handicraft, specimen after specimen; if you had the patience to carefully examine each of the sheets or the multiples you would notice that each carries different shades of color depth or composition solutions.

The complex, long operation ends with the signature, on each sheet, by Joe Tilson and the application

of specific number on that particular sheet from the expected total edition; in the case of a multiple, with the same signature and numbering by the artist. The print and the multiple are finally ready to be well received by a collector, and to start their own coexistence next to him, but have also become the simulacrum of a memory and a culture, that of authentic graphics and of the relationship between artist and printer, which is meritorious to save and to be able to evaluate in its real contents, in its most intimate and subtle aspects, when to the warned eyes of the collector are revealed the immediacy of an intuition and the *nuances* that really make the difference.

Gino Belardinelli: an interview about the history of the Printing-House

Gino, when and how did you conceive the idea to make your living becoming the printer of graphic works? Was there already, next to you, your wife, who, when I happened to come into your workshop, is always struggling, along with your children, with inks, plates, papers?
In 1969, after finishing my military service, I decided to move to Paris. Since always fond of art, I wanted to visit the places where so many artists had lived. I used to attend premises and galleries, looking for a job to make my living with. I met the printer Arcay who offered me one in his silkscreen atelier in Montparnasse. He printed graphics by Vasarely, Agam and others. They were geometrical images, full of colors. I had to manually correct minor errors and defects. This was my baptism into the world of printing. Later I made other brief experiences in the beautiful lithographic workshop of Georges Visat and in other printing-houses. The most significant encounter was with Professor Gatti, a great expert in mezzotint, who was teaching in the American Centre in Montparnasse, a multipurpose center for applied arts. This school held every week concerts and theater performances. He needed someone to look after the promotion of events, so they gave me a small studio in the garden, where I composed and then printed the posters that I went to put up in the neighboring districts. My stay in Paris lasted for about three years. The experiences I made, the people I met, have conditioned the choices of my future. Back to Italy, I met Giulia, still my partner. Together we decided to open our printing-house in Verona.

What were your sheets of the debut and with which artists did you start working?
We began working with local artists. Shortly afterwards, a friend, a Milanese publisher, entrusted me with the printing of a large picture book: "Magic Lantern" by Guido Crepax. The artist came and drew the tables in our atelier. I had the paper production made in Amalfi, by Maestro Luigi Amatruda. It was a very beautiful work, very demanding, all hand-made with rudimentary tools especially built for the occasion.

You have collaborated with many artists, but I imagine there are some that are particularly dear to you, for both for their expressive qualities and the ongoing human relationship that you could establish with them...
During the long activity of the Printing-House collaborations have been numerous, because we ventured over time with various graphic expressions, related to some of the most innovative trends of the post-war period, such as abstract art, Fluxus, Arte Povera, Lettrism, the Viennese Actionism, the artists linked to concrete and visual poetry... I can try to remember some of the artists we have worked with: Mauro Reggiani, Mario Radice, Piero Dorazio, Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Emilio Scanavino, Achille Perilli, Ben Vautier, Charlotte Moorman, Hermann Nitsch, Daniel Spoerry, Joseph Beuys, Aldo Mondino, Jim Dine, Mimmo Rotella, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Enzo Cucchi, Joan Brossa, Nam June Paik, Lionel Philip Corner, Lawrence Ferlinghetti, Nanni Balestrini, Joe Tilson.
With some artists I have established over time relations of good friendship. I fondly recall Mauro Reggiani. Every time I went to Milan I tried to find some time to meet him in his atelier. I was looking with

interest to his work, with him I made my first edition of graphics. With Lucio Del Pezzo we made the first multiples. I was fascinated by his colorful geometries. His research took me back to my childhood memory and to the festivals in the South. I was also very attached to Emilio Scanavino, as I am with Sandro Chia. A dear friend was Piero Dorazio. I often went to visit him in his hermitage near Todi. A man of great culture and charisma, still very controversial. His home was frequented by many artists and intellectuals. It was there that I met Joe Tilson and his wife Jos.

And then you began to work with him?
I already knew his work. He invited me to visit his studio in Cortona, a charming place surrounded by nature. From that moment we began to work together.

With Tilson you have realized both multiples in wood and graphic works on paper. How did come out the idea of multiples in wood, which reflected some of the works that can be considered among the milestones of his work?
Joe was trained in a school of carpentry. The testing of materials has always been part of his work and mine. In the Eighties he worked with many printing-houses. He commissioned me the printing of some screen prints for the book "Keramos", then two multiples in wood and also a woodcut. In 2004, on the occasion of his retrospective at the Royal Academy in London, we decided to edit four new multiples: Ziggurat, Secret, Look and Key.

In your activity with Tilson you have resorted to various printing techniques. Could you list them and tell me if the realization of one or more works with him has led you to experimenting and adopting some new technique or coupling different techniques which proved to be useful?
Our long and fruitful collaboration has often engaged us in developing new techniques. We have gone from screen printing to the lithography one, and to various intaglio: soft-ground, aquatint, woodcut, carborundum... Interesting was the use of hybrid techniques that allowed us to get very close to the effects of his painting.

I imagine that you have established, over the years, rather deep human relations with Tilson. Could trace a synthetic human portrait of him and recall some significant episode?
Joe is a simple person. Unlike many artists, often self-centered and someway Narcissus, he is able to appreciate the work of his colleagues. He is a great master who always manages to be in harmony with what surrounds him. I remember an episode happened in Cortona. I was going to bed when I saw a scorpion climbing the wall. Frightened, I warned Joe who quietly picked it up and put it out of the door. I was pleasantly impressed by that gesture so full of love for nature.

In your workshop, next to you and your wife, work your three children: Isadora, Teo and Alessandro. I imagine that, if I asked you to take stock of your long activity, particularly difficult in a country like ours, in which the graphic work is undervalued, also this human aspect counts for something, and this sense of continuity that you and your wife can perceive?
My children have breathed art since the earliest age. Their collaboration has brought lifeblood and new ideas. Thanks to them we have come closer to photography and to new technologies that have entered fully into the contemporary artistic language. They have lived close to us a long time, have seen the entire events unfold, I would be happy to see them continue this job, but I would not give them binding responsibilities; if they want so, it has to be a very well-considered choice.

Your navigation in the printing activity, with the disasters in the graphics related to the ease of many operators, especially in the "golden years", when with graphics they thought to be able to print paper money, has certainly had to face and overcome hostile winds and tides. How did you survive and what is the message that an "old sea dog" like you can leave those (especially your children) willing to walk on that road?

The art of printing is for me a passion to which I have devoted much of my life. It has not always been easy. It is a profession requiring commitment, creativity and professionalism. The advice I would give to those who want to embark on this path is not to give too much importance to money. The greatest wealth lies in the freedom to express yourself by doing what you like.

"Liknon"
76x56cm 1994
Ed: 75
Woodcut, linoleum, screenprint
& hand retouching

LE NOVE MUSE
2005
Ed: 45 + 15 AP
50 x 35 cm
Set of 9 aquatints in a painted wooden box with text from Hesiod.

Kleio

10/45

Tiem
2005

Euterpe

Thalia

Melpomene

Terpsichore

Erato

Polimnia

Urania

10/45

2005

Calliope

TILSON 2017

«Finestra Veneziana a San Zan Degolà»

96 x 96 cm

Ed 50

Mixed media & carborundum