

Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico)

[...] non posso farci niente se amo il libro in quanto oggetto e quindi se non leggo libri magari fondamentali e però con brutta copertina, grafica di merda e soprattutto pagine stampate male [...]. Non capisco come case editrici rinomate possano sfornare prodotti graficamente e tipograficamente così scadenti. Un tempo, cioè nel Novecento, non era così, mi dico. Il Novecento era meglio di adesso [...] Questo vale per me, ma in via strettamente riservata. Mai mi farei sorprendere in atteggiamento nostalgico.

Francesco Pecoraro, *Lo stradone*

1. Cos'è un libro d'arte? Francis Haskell invitava a non darne per scontata l'esistenza, come se ci fosse sempre stato. I libri d'arte sono illustrati, d'accordo, ma di questi se ne sono avuti in qualsiasi momento. È dunque «del tutto evidente che i libri illustrati non sono necessariamente libri d'arte». Senza forzare l'utilità di tali definizioni (subito liquidate come «tediose»), giungeva ad affermare nel modo più chiaro che il libro d'arte è «una combinazione di testo e illustrazione»; di un testo che parli delle cose riprodotte. Ma a quando risale questa combinazione? «Oserò affermare audacemente che il libro d'arte fu concepito dalla metà alla fine del sec. XVII e nacque all'inizio del secolo XVIII» con la *Recueil* di Crozat, «progettata come libro e non come raccolta di illustrazioni collegate fra di loro»¹. Una nascita che fin dal titolo della conferenza si annuncia difficile. Tanto che proprio un allievo svizzero di Haskell si troverà a concludere in modo un po' diverso:

L'idée d'un discours illustré sur l'histoire de l'art émerge donc lentement. Cette genèse se révèle complexe, pleine de paradoxes et d'obstacles. Elle documente une pratique: celle de la collection-livre, qui anticipe de très loin l'avènement du livre d'histoire de l'art imprimé et illustré, mais qui de fait en repoussera longtemps la naissance concrète. *La naissance du livre d'histoire de l'art s'effectuera sur l'effroement du recueil, e non dans sa continuité* [corsivo nel testo]².

Senza mettere da parte il problema, il nostro punto di partenza ne presume un altro, più avanzato nel

tempo. Se nella storia del libro la svolta fu segnata dal processo d'industrializzazione, nel caso di quello d'arte l'accelerazione tecnologica giunse a regime nell'ultima dozzina di anni dell'Ottocento, con l'avvento del retino fotomeccanico. Diventò allora possibile produrre a prezzi relativamente contenuti libri dove le immagini fossero più strettamente legate alla pagina scritta, fino ad entrare nel corpo del libro. Questa condizione di reciprocità finì per contare anche sugli sviluppi del linguaggio della critica d'arte³. Nel passaggio dal libro (e rivista) di storia dell'arte che, per quanto sontuoso, era privo o ancora povero d'immagini a quello illustrato, si compiva la divaricazione fra ricerche storiche sull'arte e sugli artisti ed estetica (normativa). Già la storia dell'arte come disciplina presuppone una particolare forma di libro. Sicché le distinzioni cronologiche sulla sua origine somigliano in fondo a quelle sulla nascita della disciplina: dipendono almeno in parte dalle strategie di studio.

A noi servono a inquadrare una prima avvertenza per chi prenda in mano questa raccolta di saggi. Nel sempre mobile equilibrio fra il carattere industriale della produzione libraria e i suoi aspetti 'artigianali' (*design*, impaginazione, copertine etc.), la nostra attenzione sarà rivolta verso tutti quei momenti in cui il primo carattere non arretri troppo rispetto agli altri aspetti. In altre parole, e al contrario di quanto ci si potrebbe attendere da un gruppo di storici dell'arte, si è volutamente scelto di *non* occuparci di libri nati per essere collezionati come stampe. Non ci si occuperà insomma della forma del libro come di un fatto marcatamente creativo,

ai margini o in voluto contrasto con il processo di realizzazione industriale, e tanto meno del 'libro d'artista'. Non ci si occuperà neppure in modo privilegiato di progettazione grafica⁴. Interessano i libri che hanno per oggetto la storia dell'arte, che più o meno intenzionalmente ne canonizzino un'immagine; e dunque la loro potenziale diffusione.

Si cercherà così di rispondere all'esortazione: «storia della cultura [storico-artistica] non si fa senza fare storia dell'editoria [d'arte]»⁵. Dove le aggiunte fra parentesi quadre alle parole giustamente arcinote di Eugenio Garin vogliono sottolineare un'urgenza speciale all'interno del grande e fiorente campo degli studi sulla storia del libro (compreso quello contemporaneo), dove non sembra di vedere fra i seminari più attivi gli storici dell'arte⁶. Per i quali, oltretutto, dovrebbe essere istintiva l'attenzione agli aspetti materiali e visivi di qualsiasi forma di libro; a maggior ragione per il montaggio e la manipolazione delle riproduzioni fotografiche. Le immagini di un libro d'arte non sono tal quali le fotografie che sono state utilizzate. L'impaginazione e la sintassi del libro ne spostano, di tanto o di poco, la percezione. Roger Chartier sintetizza magnificamente: «gli autori non scrivono libri: scrivono testi che diventano oggetti scritti, manoscritti, incisi, stampati (e oggi informatizzati)»⁷. Ed allora anche le fotografie sono un testo che si trasforma in libro. Nel caso di un libro ricco d'immagini, qual è in genere quello d'arte, l'evoluzione dal testo al libro è solo più complessa.

E se nel nostro orto disciplinare l'attenzione per gli aspetti materiali del libro di storia dell'arte non sembra poi così frequente, non sarà segno di salute. Dalla visuale assai meno gerarchizzata della sociologia della cultura riesce più facile constatare che «le edizioni d'arte sono oggi parte integrante della realtà estetica che ci circonda, poiché uniscono alle immagini le parole che commentano, informano, valutano»⁸. Occorre conoscere più in dettaglio questi elementi della nostra sfera estetica.

Ma bastano tali ragioni a giustificare che siano soltanto degli storici dell'arte a occuparsi dei 'loro' libri? Sì, se in prospettiva significa fare i conti con la pratica della storia dell'arte nella sua interezza sociale.

fica guardare sia alla loro destinazione più larga, sia alle capacità comunicative delle competenze settoriali. È un modo per avvicinarci alla conoscenza del pubblico della storia dell'arte: delle sue abitudini; del suo riconoscersi o meno in una memoria diffusa; delle sollecitazioni a cui è ed è stato sottoposto; di quanto sia cambiato nel tempo. La storia del libro d'arte riguarda insomma l'effettiva incidenza della storia dell'arte nella vita collettiva.

Un'incidenza che ha avuto o che ha ancora? Nel 1988 André Chastel si era chiesto se il libro d'arte non fosse entrato nella sua stagione autunnale; ed intendeva le due forme tipiche del catalogo di mostra e del «livre de luxe»⁹. Senza nascondere i rischi del «glacé Skira», si chiedeva fino a che punto il libro di lusso potesse associarsi ad un discorso scientifico. Poteva sembrare allora un discorso rivolto soprattutto alla scena francese. Il rischio che si vede invece emergere da noi una trentina di anni dopo è quello di un'editoria d'arte pericolosamente ripiegata nella sua parvenza scientifica. Solo fino ad un certo punto il fenomeno è positivo (le competenze scientifiche lo sono sempre). Affiora anche nella nostra disciplina universitaria quello che, estremizzando, si potrebbe etichettare come «effetto Gastaldi» (dal nome dell'editore che 'premiava' gli autori chiamati a pagare le spese di stampa). In questo caso a pagare la stampa sono i finanziamenti ministeriali. Sembra giusto, naturalmente, ma il rischio è evidente: è venuto meno un tipo di filtro editoriale e, assieme, un certo tipo di attesa. A volte, sembra che i nostri libri non abbiano altri destinatari che i colleghi o i dottorandi interessati all'argomento della loro tesi. Non è su basi così ristrette che si potrà contribuire all'opera di tutela patrimoniale sviluppandone una coscienza diffusa.

Nel frattempo è stato smobilitato il fronte di storici dell'arte che si occupavano di tutela (quelli che il coordinatore di un corso di laurea in Scienze del turismo chiama «intellettuali improduttivi») ¹⁰. Delle vecchie iniziative editoriali di promozione ministeriale parla Valeria Genovese nella prima parte del suo saggio. Non poteva rientrare in questo programma di studio, ma sarebbe interessante proseguire quel discorso nella stagione successiva, quando sembrò allentarsi la spinta centralistica e diventarono più stretti i legami fra comunità e amministrazioni locali, da una parte, e dall'altra musei e servizi di tutela. Ne sortì anche una produzione

2. Considerare la 'forma' dei libri d'arte, e non solo il loro contenuto storiografico o critico, signi-

scientifico di onesta *routine*, ma attorno agli anni Settanta-Ottanta alcuni dei migliori risultati della nostra disciplina, per apertura di metodo ed acquisizione di conoscenze, vennero proprio da quel fronte. La cui recente e politicamente irresponsabile smobilitazione ha spinto a chiudersi sempre più nella cittadella universitaria; con le debite sortite turistico-promozionali (cataloghi di mostra) che non hanno sempre vero merito scientifico. E tuttavia sembra ancora valido l'ammonimento di Vittorini: «la gente colta in quanto specializzatamente colta non è colta affatto»¹¹.

Il 'consumo d'arte' è cresciuto ad un punto neppure immaginabile ai tempi qui indagati, è cresciuto anche senza la spinta responsabile degli specialisti. Chi avrebbe pensato che la formula «La storia dell'arte raccontata da...», nata per un genio dell'esposizione piana e precisa (a parte il resto) come Gombrich, venisse ripresa senza alcuna ironia per chi è apparso con frequenza e successo in televisione. Si tratta di una forma di traino editoriale comune ad altri campi (politica, economia, storia contemporanea etc.)¹². Ma non si creda, per quanto riguarda il nostro campo, che il contravveleno di questo tipo di divulgazione (per cui spesso sono messi all'opera anonimi o semianonimi compilatori, nascosti dall'etichetta del nome noto e pertanto deresponsabilizzati) siano le derive specialistiche. Occorre prendere atto dei danni reciproci di questa contrapposizione fra le due diverse espressioni editoriali della conoscenza storico-artistica.

Nell'arco di tempo considerato in questo volume il dialogo con il pubblico dei lettori fu esigenza avvertita. Non ne saranno passate al setaccio la consapevolezza e la coerenza ideologica; fu cosa diversa da come potremmo/dovremmo proporcela oggi; ma più di oggi fu avvertita. Fin dal 1921 il ventunenne Ranuccio Bianchi Bandinelli annotava nel suo diario di voler «riflettere all'importanza che può avere, come veicolo di cultura la divulgazione della storia dell'arte, quando sia depurata della parte erudita, documentaria, che oggi vi prevale»¹³. Il proposito non nasceva soltanto da una persistente coltivazione antipositivistica, né si restringe al proprio orizzonte disciplinare. Assai più tardi Giulio Bollati insegnava ad un più giovane collega di via Biancamano che Carlo Muscetta «fu fra i primi a porsi il problema della cosiddetta divulgazione. Dovevamo rivolgerci ad un pubblico largo, ma

come fare? Non certo alla maniera della Biblioteca Popolare Sonzogno, ormai superata e defunta»¹⁴. Eppure, un decennio prima, Elio Vittorini si era trovato a rimpiangere proprio quella «Biblioteca Universale»

che raccoglieva in migliaia di volumetti le opere più disparate dell'ingegno umano, pochissimo o quasi nulla concedendo ai sottoprodotti e ai pseudoprodotti, sempre travisatori, sempre superficializzatori, che invece costituiscono il grosso di quanto la produzione libraria offre al consumo culturale¹⁵.

Ritorniamo nel nostro ambito. In un momento in cui sarebbe stato difficile barare, nel 1944, Roberto Longhi, rispondendo a Giuliano Briganti, ammetteva che si è «lavorato per pochi»,

anche se il desiderio era di lavorare per molti, di esser popolari (e ti ricorderai che il mio proposito era quello di arrivare un giorno a scrivere per disteso il racconto dell'arte italiana a centomila copie per l'editore Salani¹⁶.

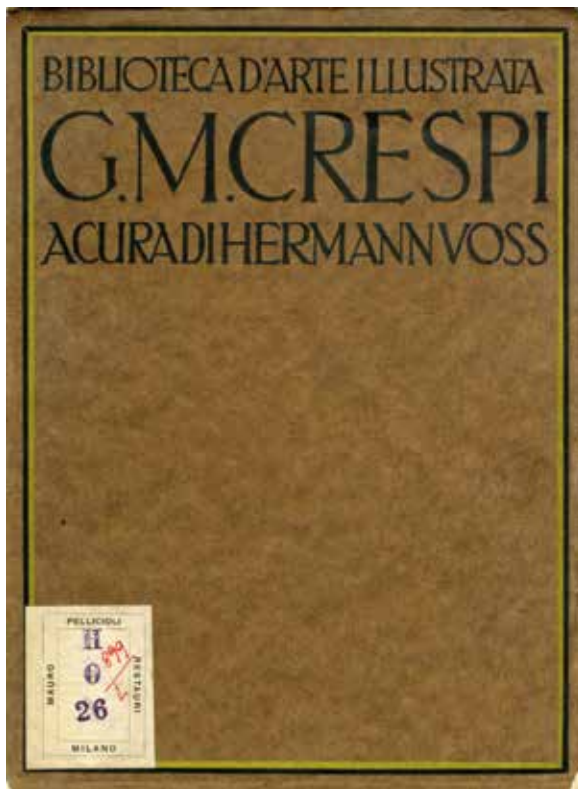
Poco prima, per quanto apprezzasse «la succinta monografia sul *Caravaggio*», nella «ben concepita collezione dell'editore viennese Schroll», Longhi si era chiesto se l'autore (Ludwig Schudt) non fosse sicuro che «la scienza caravaggesca sia ormai così assestata da potersi tradurre in piana divulgazione»¹⁷. Come dire che la buona divulgazione restava subordinata al grado di avanzamento delle conoscenze. Come dargli torto? Eppure, dieci anni dopo introdurrà il suo *Caravaggio* uscito da Martello, avvertendo che il libro ha intenti

di sola divulgazione. E ciò non per sottostare ad una qualunque contingenza editoriale, ma per ottemperare ad un dovere, oggi da me particolarmente sentito, di sciogliere in un racconto continuo [...] la storia di un uomo che fu un pittore [...]»¹⁸.

Un «dovere»: la divulgazione non è più intesa come più largo travaso sociale di una disciplina, ma come la sua dimensione estesa, concreta, necessaria alla vitalità di una comune memoria. E dunque lo storico dell'arte doveva essere consapevole degli affinamenti tecnici della fotografia e delle tecniche di stampa. Il lettore non si sorprenderà di trovare poi lo stesso Longhi impegnato a discutere le ragio-

ni critiche della taratura cromatica nella straordinaria lettera in francese rintracciata da Alexander Auf der Heyde. Non fu il solo Longhi, il 'prosatore' Longhi, a porsi il problema della divulgazione (solo per limitarsi ad anticipare le pagine di Caterina Toschi sulle Edizioni di Comunità, si pensi all'opera di Gina Pischel o alla parte di Argan nella traduzione di *Educare con l'arte* di Read). Fu particolarmente nuovo, anche nel promuoverne l'organizzazione, il modo in cui Longhi collegò funzione critica e riproduzione a colori.

Non è tanto facile conoscere il pubblico della storia dell'arte (già non lo è conoscere quello della produzione artistica)¹⁹. Gli acquirenti dei libri d'arte dell'anteguerra non sono più mossi, in prevalenza, dalle ragioni di chi per diletto pratica la pittura. Quel pubblico non esisteva prima che le riproduzioni entrassero nei libri, ma acquista un profilo assai più consistente quando si diffondono le riproduzioni a colori e le pubblicazioni d'arte diventano meno costose.



1. G.M. Crespi, a cura di Hermann Voss, «Biblioteca d'Arte Illustrata», Roma, Società Editrice della Biblioteca d'Arte Illustrata, 1921

3. Andrà giustificato l'arco di tempo entro cui sono stati fatti i nostri sondaggi: 1935-1965. Basta dire che i confini di ogni periodizzazione sono convenzionali e dunque facilmente transitabili? È anche il nostro caso, ma non basta.

Intanto, perché non c'è qui almeno un saggio che graviti sugli anni in cui, grazie al retino fotomeccanico, decolla la vera e propria editoria d'arte e di storia illustrata, con formule comuni a tutta l'Europa, come le collane sulle città? La ditta Alinari, che non fu l'unica a trasformarsi in casa editrice, non pubblicò soltanto libri di grande formato (e lusso) come, a fine secolo, *La sculpture florentine* di Marcel Reymond²⁰. Più tardi, nella prima metà degli anni Venti, con la «Piccola collezione d'arte» proporrà a 5 lire un centinaio di «eleganti volumetti in 16° con 48 illustrazioni e una introduzione» di dodici pagine. Non sempre erano scelte già consacrate: nel catalogo della famosa mostra fiorentina del 1922 venivano reclamizzati i numeri dedicati a Giovanni da San Giovanni o a Pittoni. L'editoria d'arte si muove in parallelo, piuttosto che al rimorchio, della grande mostra. Degli oltre venti numeri della «Biblioteca d'Arte Illustrata» pubblicata a Roma fra il 1920 e il 1925 e venduti a 7 lire e mezzo (in-16° grande, questi, con una dozzina di pagine di testo, o anche più, e un numero di illustrazioni oscillante fra ventiquattro e quaranta, sempre ben esibito in frontespizio), molti furono dedicati ad artisti del Seicento (c'erano il *Caravaggio* di Lionello Venturi, il *Crespi* di Voss [fig. 1], addirittura un *Giovan Battista Castello*; e non c'erano solo italiani o solo pittori)²¹. Se la scelta, per quel tipo di agili brosure e di libriccini, non si restringe agli artisti del Rinascimento e ai pochissimi del Trecento, è perché il pubblico della storia dell'arte si sta già espandendo in modo vistoso, trasformandosi. «Da un trentennio – ricorderà nel 1927 Adolfo Venturi – le arti figurative suscitano un entusiasmo senza riscontro nei tempi anteriori»²².

Ed allora, perché non si è partiti dalla fine del secolo precedente? La risposta è che in un terreno cronologico più esteso i nostri sondaggi si sarebbero diradati, mentre l'intento era di comporli in forma meno discontinua. C'erano poi circostanze di più specifica natura editoriale che spingevano un po' più avanti nel tempo, come la contrazione del settore librario negli anni della Grande Guerra, con le difficoltà nell'approvvigionamento della

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA
23 VICOLO SAN NICOLA DA TOLENTINO - ROMA (V)

La BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA si propone di costituire un REPERTORIO ICONOGRAFICO, sistematico e scientifico delle opere degli artisti antichi e moderni IN MODO DA STABILIRE UN PIÙ VIVO CONTATTO FRA NOI E LA GRANDE OPERA DEI NOSTRI MAESTRI.

La Biblioteca svolgerà le sue edizioni per serie, ognuna delle quali tende a ridare il completo significato del periodo cui si rivolge. I vari fascicoli sono curati dai migliori studiosi italiani e stranieri e CONTENGONO UN RILEVANTE NUMERO DI TAVOLE riproducanti la parte essenziale dell'opera dei singoli artisti, una notazione stilistica, che sia sintesi e conclusione di quanto è criticamente assodato sull'argomento, un catalogo e una bibliografia.

La BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA non vuole rivolgersi soltanto ad un ristretto cerchio di studiosi. Persuasi infatti che solo dal contatto con il più vasto pubblico possa scaturire un efficace interesse per i fatti artistici, abbiamo voluto conservare ai nostri volumi il CARATTERE DI LARGA ACCESSIBILITÀ AD OGNUNO, il che non vuol dire di empirismo.

La bellezza sostanziale delle opere dei nostri vecchi, ignorati maestri anche di per sé stesse piacevoli e preziose le riproduzioni, che, unitamente alla veste tipografica, abbiamo cercato di dare nel modo più fine ed accurato possibile, onde i volumi della Biblioteca non manchino sul tavolo di ogni persona colta, o, almeno, una de-
piacevole e certo non desiderata lacuna.

SERIE SEICENTO E SETTECENTO ITALIANO

La Biblioteca, rivolgendo innanzi tutto la sua attenzione a quei periodi e a quegli argomenti per i quali uno sviluppo complessivo è dovuto ed urgente, comincia dai secoli XVII e XVIII.

PUBBLICAZIONE PERIODICA DIRETTA DA ARMANDO FERRI E MARIO RECCHI

ELENCO DEI PITTORI
DELLA SERIE PRIMA, SEICENTO E SETTECENTO ITALIANO

GIÒV. BATT. BARBERI (Genova) - BERRETTINI (Firenze) - FRANCESCO CARO - ANNIBALE CARacci - GIÒV. BATT. CARACCIOLO - GIULIO CARPINI - GIÒV. BENEDETTO CASTIGLIONE - BERNARDO CAVALLINO - DANIELE CREPI - GIÒV. BATT. CREPI (Genova) - GIUL. MARIA CREPI - GRAZIO DE FERRARI - DOMENICO FETI - GIÒV. BATT. GALLEI - GENTILESCH - VITTORIO GIULIANDI - CORRADO GIACCHINO - LUCA GIOVANNI - FRANCESCO LIPPI - GIUL. VANNI LANFRANCO - PIETRO LONGHI - ALESSANDRO MAGNANCO - MAR. SOZZI (Genova) - S. GIOVANNI - BUSTICO MANETTI - BARTOLOMEO MARFEDI - CARLO MARATTA - PIER FRANC. MAZZUCCHELLI (Bologna) - MICHELANGELO MERISI (il Caravaggio) - PIER FRANCESCO MOLE - GIÒV. BATT. PIAZZETTA - GIÒV. BATT. PITTONI - MATEA PIRTI - GIULIO CESARE PROCCACCI - SE. RAFFIANO RICCI - SALVATORE ROSA - ANDREA SACCHI - CARLO SARACENI - FRANCESCO SOLIMENA - MASSIMO STANZONI - BERNARDO STROZZI - GIÒV. BATT. TIEPOLO - ANDREA VACCARO - DECORATORI GENOVESI (domenico BONA, GIULIO BONA, G. L. CARLINO, G. DE NINNO, G. B. L. SERRAVALLO, ANTONIO STROZZI) - NATURE MORTE - PAESI E MARINE - PITTORI DI GENERE E BATTAGLIE.

SERIE SEICENTO E SETTECENTO STRANIERO

Questa piccola collana si limita ad illustrare autori non noti - per quanto di fondamentale importanza nei rapporti con l'arte nostra - o che furono pubblicati in edizioni destinate a men larga diffusione della presente.

ELENCO DEI PITTORI
ADAMO BUCHNER - IL GRECO - GUARDO ROYER - JACOB ROYER - J. L. BARRA - J. BARRA - VALENTIN - FRANCESCO DE ZURBARAN - J. CARL. VAGGERSKI DELLA SCUOLA DI UTRECHT.

ARCHITETTI DAL SEC. XV AL XVIII

Nella trattazione dell'architettura risaliamo fino a tutto il XV secolo. Non occorre dimostrare quanto sia opportuno illustrare ampiamente in d'una siffatta argomentazione, su cui si ritrovano soltanto parziali trattazioni accessibili a pochi.

ELENCO DEGLI ARCHITETTI
LEON. BATT. ALBERTI - GALEAZZO ALIOTTI - ALESSANDRO ALGAROTTI - GIULIO BARRONZI (in Venezia) - LUDOVICO BERNINI - PIETRO BERRETTINI (in Genova) - J. BARRA - FRANCESCO BORBOMINI - BRAMANTE - FILIPPO BRUNELLESCHI - MICHELANGELO BUONAROTTI - G. BATT. CASTELLO - GIACOMO DELLA PORTA - CARLO FONTANA - FERDINANDO FUGA - ALESSANDRO GALILEO - GIARDINO GUARINI - FILIPPO JUVAVA - LUCIANO LAURANA - BALDANARRE LONGHERA - BARTOLOMEO LONGHI - CARLO MADRIGNO - ANDREA PALLADIO - CARLO RAVAROLI - FRANCESCO MARIA RICHINI - NICOLA SALVI - GIULIANO SANGALLO - JACOPO SANNOVINI - LUIGI VANVITELLI - ARCH. VETTURA MILITARE - SECONDAZIONE BAROCCA - VILLE E GIARDINI.

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA

VOLUMI PUBBLICATI O IN PREPARAZIONE

ARDUINO COLASANTI, dirett. generale Arch. e B. Art.	L. LAURANA
ALDO DE RINALDIS, ispett. del Museo Nazionale di Napoli	SALVATORE ROSA
ARMANDO FERRI	CAVALLINO
GIUSEPPE FIOCCO, ispett. gall. di Venezia	MAGNANCO
HENRY FOCELLON, dirett. dei musei di Lione	BERNARDO STROZZI
GINO FOCOLARI, ispett. gall. del Veneto	BALDANARRE LONGHERA
FEDERICO FORMANN, direttore della galleria Capitolina di Roma	G. B. PITTONI
OSWALD VON KUTSCHERA	SACCHI
GRUGO LORENZETTI, direttore del Museo Civico di Venezia	G. B. CASTIGLIONE
A. L. MAYER, Abt. Pinaletto di Monaco	RICCI
MATTEO MANACONI, ispettore nella galleria degli Uffizi	PIAZZETTA
ANTONIO MURCI, amministratore ai musei del Lazio ed Abruzzi	PALLADIO
GIORGIO NICOLOMI, conservatore della Pinacoteca Mantovana	IL GRECO - RIBERA
R. OLDENBURG, Kaiser Friedrich Museum, Berlino	- NATURE MORTE -
MARIO RECCHI	BORBOMINI
G. A. SBERSON	PIETRO DA CORTONA, arch.
MALAGUZZI VALENTI, direttore della Pinacoteca di Bologna	PITTONI LOMBARDE
A. VENTURI della R. Università di Roma	FETI - JAN LYS
LEONELLO VENTURI della Università di Torino	LUCA GIORDANO
HERMANN VON HULSTHED, del Museum für Bildende Kunst di Lipsia	GUARDI
EVA TEA, ispett. agli scavi del Palatino	BRAMANTE
	L. B. ALBERTI
	IL CARAVAGGIO
	G. M. CREPI
	G. L. BERNINI
	PIETRO DA CORTONA, pit.

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA
ANNO II - FASCICOLO 5 - APRILE 1921
ABBONAMENTO L. 75 - UN NUMERO L. 7,50

Ciclo completo in 10 fascicoli. - Direzione: ARMANDO FERRI e MARIO RECCHI.

2-4. Il programma della «Biblioteca d'Arte Illustrata»



5. Risvolti di Cesare Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Milano, Hoepli, 1949

carta che durano negli anni Venti. Un'altra ragione era legata alle incertezze economiche avvertite anche prima della grande crisi del '29 e che portarono alcuni grandi editori a ricorrere a finanziamenti esterni²³. Ne accenna quasi casualmente Carlo Carrà, in chiusura della sua recensione al *Piero della Francesca* ventisetanno:

Ci resterebbero da segnalare i talenti editoriali dello stesso Mario Broglio [con cui l'anno prima aveva pubblicato il suo *Giotto*]; il quale senza grossi capitali di Tizio e di Caio sa mettere fuori i libri più belli che ci sia dato di vedere ai di nostri. E ciò perché egli possiede veramente un gusto raffinato, una cultura e una passione²⁴.

Nelle battute finali Broglio appare come una via di mezzo fra l'editore, l'artista e il collezionista (del resto la parentela fra editore e mercante d'arte è tema caro a Bourdieu)²⁵. Non rinuncerà al ruolo di 'editore protagonista' neppure quando accaserà presso Hoepli, mantenendone la direzione, la «Collezione di Valori Plastici»²⁶. Cinque anni dopo quella dedicatagli da Carrà, Longhi scrisse un'indiretta recensione del *Carpaccio* di Fiocco, uscito nella stessa serie. Senza nominarne mai l'autore, così esordiva:

Da quando il volumone, ricco e pieno di cose di Ludwig e del Molmenti, s'era fatto quasi introvabile e costosissimo, si sentiva proprio il bisogno di un nuovo libro sul Carpaccio. L'ha dato fuori da poco la benemerita collezione dei «Valori Plastici»; e le molte riproduzioni tornano infatti assai utili, e più tornerebbero, se non andassero mescolate in massa con opere sicuramente spurie²⁷.

Non entriamo nel merito. Il punto che interessa è che le illustrazioni siano percepite come elemento funzionale del libro e che ci si serva di esse per mettere in discussione il testo.

La collana di Broglio appariva come qualcosa di diverso sia dalle collanine più economiche (in genere a 5 lire), con illustrazioni di cui sarebbe stato impossibile servirsi per discutere attribuzioni, sia dalle pubblicazioni di grande pregio tipografico (e relativo costo). Rispetto alle une come alle altre, aveva altri destinatari, avvicinando gli uni agli altri. Le collane economiche avevano preso avvio da tempo, nei paesi più ricchi, continuando a svilupparsi anche da noi²⁸. Nell'altro segmento editoriale si contavano veri monumenti della tipografia italiana, come *La pittura e la miniatura nella Lombardia* di Toesca (1912) e i quattro grandi tomi del Malaguzzi Valeri sulla *Corte di Ludovico il Moro*: erano usciti tutti da Hoepli, ma in anni più grassi, dato il loro costo²⁹. Già quando era uscito il primo volume hoepliano di quell'istituzione patria, diffusa anche nelle biblioteche dei licei e delle accademie, che per almeno mezzo secolo resterà la *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi, fra le diverse critiche e riserve, Alfredo Melani notò che era «troppo costoso»³⁰.

Il patriarca Venturi, appunto: è il testimone di come stesse emergendo una misura di libro d'arte diversa sia dalle piccole raccolte di riproduzioni, sia dalle edizioni per bibliofili. Nelle sue *Memorie autobiografiche* ricorda gli effetti che anche per lui, come studioso, aveva avuto la guerra:

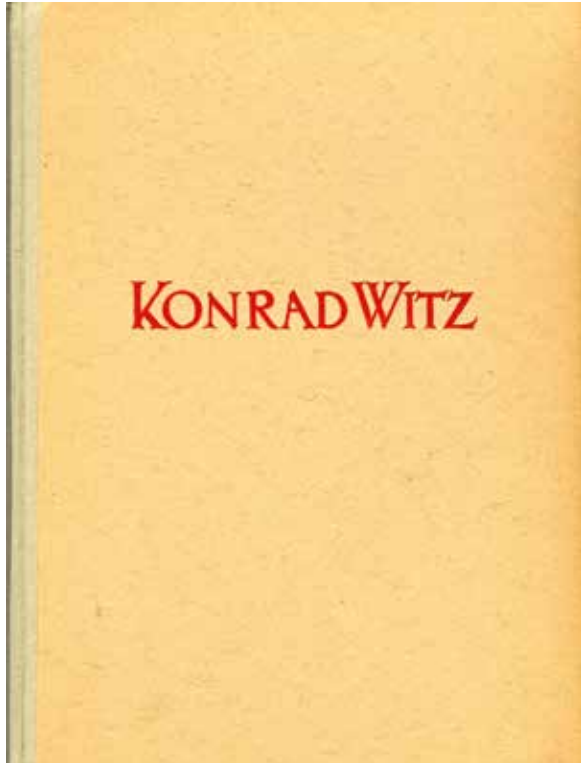
Fui costretto a sostare nel cammino della *Storia dell'arte italiana* e mi misi a comporre monografie, parte delle quali dovevano poi includersi nella *Storia* [avrebbero formato, con le loro riproduzioni fotografiche, qualcosa come «un'edizione nazionale delle opere d'arte italiane»]; ed io dovetti rinunciare all'idea di una serie organica di monografie illustrate dell'arte nostra, cedendo a editori diversi questa o quell'opera: a Vittorio Alinari, Pier della Francesca e il Signorelli, al Broglio il Botticel-

li e il Michelangelo, a Kurt Wolf Giovanni Pisano; altri avrà il Pisanello, Antonello da Messina, Francesco Laurana, Arnolfo di Cambio³¹.

Il progetto di una simile collana era stato proposto allo stesso editore della *Storia dell'arte*, Hoepli. Si era poi sdoppiato con quello degli «Artisti d'Italia», di cui aveva parlato a Tumminelli e ai due principali allievi, il figlio e Longhi: «doveva richiama[re] le serie ormai affermate francesi, inglesi e tedesche». Venturi era poi entrato in trattative con Zanichelli³². L'esito editoriale disomogeneo che ebbero le monografie ricordate nelle *Memorie* non lascerebbe pensare a qualcosa effettivamente paragonabile ai «Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben» di Stoccarda-Berlino (l'adolescente Gombrich ne trovava alcuni nella biblioteca di casa)³³. Ma se l'idea di collana che aveva in mente Venturi era svanita, le singole monografie furono comunque cosa ben diversa dai libretti tascabili come dai monumenti dell'arte tipografica (tranne forse il *Giovanni Pisano*).

Il «circa 1935» preso come riferimento inizia-

le può corrispondere al giro di boa di una collana già ricordata: si esaurisce la serie autonoma della «Collezione di Valori Plastici» (volumi in-8° grande, rilegati in cartonato, ma con illustrazione in copertina) e ha inizio la nuova serie edita da Hoepli (in-16°, rilegati in tela, con sovraccoperta), che fu avviata nel 1936 con la traduzione di Berenson e proseguì nel dopoguerra (fig. 5). L'effettiva eredità paratestuale della vecchia serie passava agli «Antichi maestri italiani», sempre presso Hoepli, dove uscirono alcune riedizioni, come il *Piero* longhiano: libro per niente economico, lamentava Gadda, che specie in quel periodo era particolarmente attento alla scarsella³⁴. Il cambio di veste della «Collezione di Valori Plastici» può corrispondere insomma alla tendenza a ridurre le distanze fra il volume per bibliofili e le troppo ridotte raccolte di riproduzioni. Non erano più proponibili, comunque, formule come quella di «Les maîtres de l'art»: la fortunata serie rilegata in tela verde, con un paio di dozzine di riproduzioni soltanto, interfoliate al testo, che rispetto alle successive collane da 5 lire era abbastanza corposo³⁵. Alla metà degli anni Trenta si esauriva



6. Joseph Gantner, *Konrad Witz*, «Klassiker der Kunst», Wien, Schroll, 1942



7. Il piano dei «Klassiker der Kunst» pubblicati da Schroll nella quarta di copertina di Joseph Gantner, *Konrad Witz*, Wien, Schroll, 1942