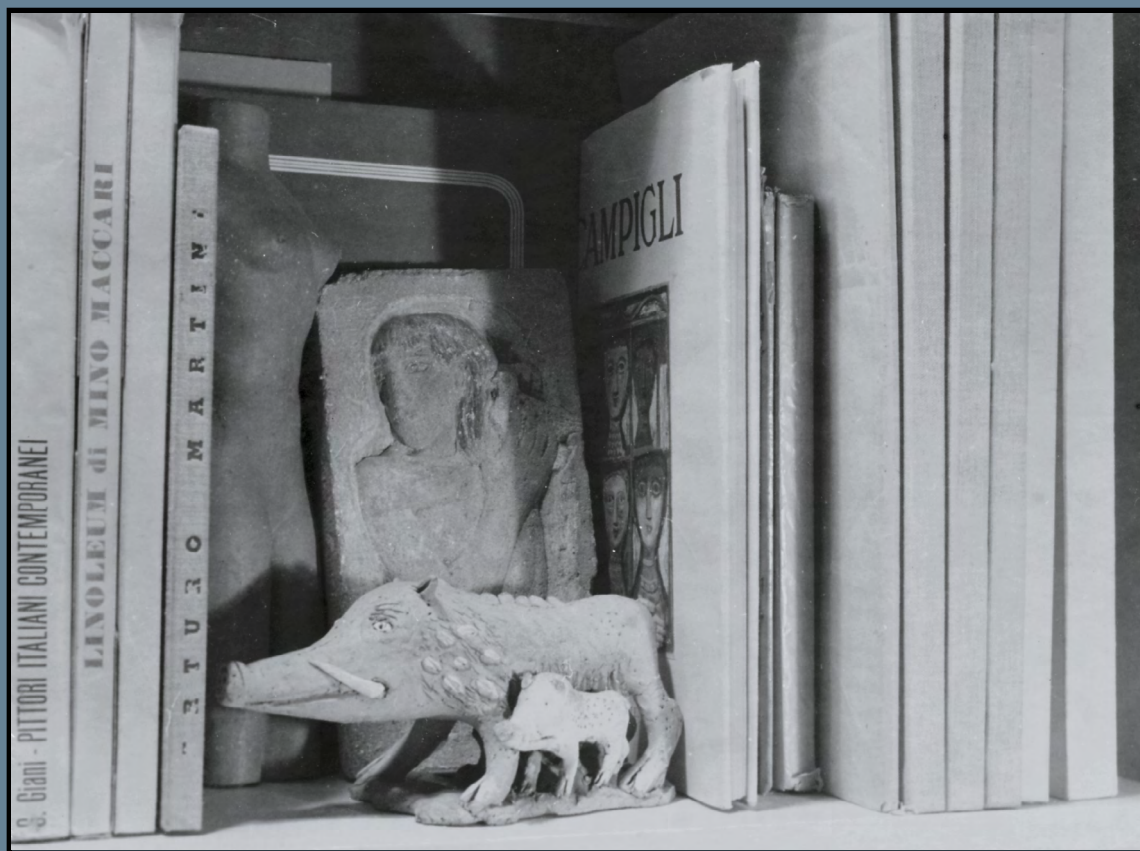


Alle origini del libro d'arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta

Viviana Pozzoli



Viviana Pozzoli

**Alle origini del libro
d'arte contemporanea.
Il laboratorio di Milano
negli anni Trenta**

Alle origini del libro d'arte contemporanea. Il laboratorio di Milano negli anni Trenta / Viviana Pozzoli. Milano: Milano University Press, 2024.

ISBN 979-12-80325-70-9 (PDF)

ISBN 979-12-80325-69-3 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.88

Questo volume e, in genere, quando non diversamente indicato, le pubblicazioni di Milano University Press sono sottoposti a un processo di revisione esterno sotto la responsabilità del Comitato editoriale e del Comitato Scientifico della casa editrice. Le opere pubblicate vengono valutate e approvate dal Comitato editoriale e devono essere conformi alla politica di revisione tra pari, al codice etico e alle misure antiplagio espressi nelle Linee Guida per pubblicare su MilanoUP.

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>




Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://libri.unimi.it/index.php/milanoup>.

© L'Autore per il testo, 2024

© Milano University Press per la presente edizione

Pubblicato  da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano
Sito web: <https://milanoup.unimi.it>
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da Ledizioni (www.ledizioni.it)

Ove non diversamente specificato in didascalia, le immagini sono da intendersi libere da diritti

Indice

Introduzione	7
Ringraziamenti	31
1. Progettare libri	33
Definizione di una tipologia editoriale	33
Andamento della produzione libraria	40
Fisionomia delle pubblicazioni	52
Tirature, prezzi, potenzialità di mercato	58
Verso un nuovo pubblico	61
Gli attori della filiera	73
Fotoincisori	118
Tipografi e stampatori	124
Nota sulle librerie	129
2. Le forme della divulgazione	135
“Arte Moderna Italiana”: inchieste e questionari	135
Dizionario	149
Libro-catalogo	151
Panorama	165
Hommage	182
Pamphlet	185
Opere, libri, propaganda	196
Collezionismo e documentazione	219
Collane di monografie d’artista	235
“Arte Moderna Straniera”	266
3. Strategie visive	289
Fotoriproduzioni per l’arte contemporanea	289
Procedimenti fotomeccanici della produzione libraria	305
L’avvento del colore	327
Illustrazioni	345
Bibliografia generale	363
Fonti d’archivio	363
Fonti a stampa	368

APPENDICI

Catalogo delle edizioni d'arte contemporanea 1929-1943	415
Indici	511
Elenchi completi delle collezioni editoriali	523
Grafici e tabelle	539

Introduzione

Nel 1940 per i tipi dello Stabilimento Grafico S.A. di Giampiero Giani usciva, a cura sua e di Vittorio Emanuele Barbaroux, *Arte Italiana Contemporanea*¹. Introdotta da uno scritto di Massimo Bontempelli e da un inedito repertorio di firme e colori della tavolozza degli artisti, l'edizione si presentava come un'elegante cartella *portfeuille* con grandi tavole in nero e a colori, una «serie di riproduzioni perfette» che Argan, in una recensione su “Le Arti”, definiva «utilissima allo scopo pratico di una divulgazione della conoscenza dell'arte italiana»².

Il volume di Giani, fondatore delle Edizioni della Conchiglia, che negli anni Cinquanta avrebbero pubblicato celebri opere quali *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia* di Raffaele Carrieri, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, o *Arte astratta* di Achille Cavellini³, rappresentava uno dei risultati più interessanti ed emblematici del grande laboratorio costruito, nel decennio 1930, intorno ai problemi dell'edizione d'arte. In esso si trovarono a convergere molteplici questioni relative alla progettazione del libro, ai generi, alle forme editoriali, alla riproduzione delle immagini e, più diffusamente, a prassi e strategie dell'industria della stampa, in stretto dialogo con gli svolgimenti della critica e del sistema delle arti.

Se il secondo dopoguerra – con la vorticosa moltiplicazione dei piani editoriali, a intercettare nuovi pubblici, facendosi strada nella vita collettiva – rappresenta per convenzione l'*âge d'or* dell'editoria d'arte, gli anni Trenta costituiscono uno snodo altrettanto cruciale, un momento aurorale e fondativo, le cui sperimentazioni sollecitano problemi e orientamenti che avrebbero connotato il profilo dell'industria di settore per gli anni a venire. Protagonista di questi sviluppi è un prodotto nuovo, il libro d'arte contemporanea, che si appresta a conquistare una crescente centralità nel contesto di riferimento. Gli anni Trenta italiani si caratterizzano, infatti, per il sorgere di un mercato editoriale specifico rispetto al periodo storico precedente, segnato dalla fioritura di una serie di iniziative diversificate ma orientate a un unico fine: documentare la cultura figurativa del presente. Sullo sfondo della nascita di un sistema delle arti aggiornato, sostenuto dalle politiche di promozione delle arti del regime fascista, e della prima storicizzazione della modernità sul piano internazionale, i contestuali sviluppi dell'edizione d'arte si innestano in un dibattito nodale sull'identità dell'arte

1 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani; prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940.

2 G.C. Argan, *Rassegna bibliografica*, “Le Arti”, III (3), febbraio-marzo 1941, p. 210.

3 R. Carrieri, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1958; G. Giani, *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1956; A. Cavellini, *Arte astratta*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1958.

contemporanea, la cui tensione alla definizione di un insieme di valori durevoli riconosce nel *medium* librario uno strumento d'elezione.

Questo libro intende esplorare tale congiuntura, restituendo un primo profilo d'insieme della produzione editoriale emergente consacrata all'arte contemporanea e ai suoi protagonisti, da un osservatorio privilegiato quale Milano. In aperto dialogo con le esperienze europee, la città accentra, in quegli anni, il sistema di pubblicazioni di settore, forte del suo ruolo trainante di capitale editoriale, nonché di più importante centro artistico italiano, motore del mercato ed epicentro del dibattito sulle arti. Nello specifico, l'analisi ha preso le mosse da una mappatura dei libri pubblicati tra il 1929 e il 1943, a verificare un'ipotesi di periodizzazione in cui alle istanze critiche si intrecciano le dinamiche della promozione dell'arte e del suo consumo, del mercato editoriale e della filiera del libro⁴.

Si è infatti reso necessario dare delle aperture interdisciplinari alla ricerca, a fronte di una prospettiva d'insieme che rimane saldamente aderente a metodi e strumenti della storia dell'arte. Una conferma di indirizzo sembra arrivare, in questo senso, dal recente interesse storiografico sorto, in seno alla disciplina, intorno allo studio dell'editoria d'arte, dalla forma del libro, intesa in senso allargato a una possibile storia del pubblico, come nel volume a cura di Massimo Ferretti *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, frutto di un convegno svoltosi alla Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2018⁵, al rapporto tra editori e storici dell'arte, oggetto di una pubblicazione come *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*⁶ e di una serie di lavori monografici⁷. Il problema dell'arte contemporanea, tuttavia, benché si imponga come un discorso dominante nello scenario editoriale novecentesco, sembra non trovare spazi di approfondimento specifici.

Da questo punto di vista, la storiografia artistica degli ultimi decenni ha lavorato molto sull'editoria periodica, in particolare sulle riviste d'arte, di cultura e sui rotocalchi. Se la Francia ha dato vita a importanti cantieri di ricerca sul tema⁸, in Italia vanno ricordate altrettante autorevoli esperienze: dal seminale

4 Questo libro deriva dalle ricerche della mia tesi di dottorato, *Il sistema dell'editoria d'arte contemporanea nella Milano degli anni Trenta*, tutor P. Rusconi, coordinatore A.V. Cadioli, Università degli Studi di Milano, XXIX ciclo, A.A. 2016, discussa nel gennaio 2018.

5 *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a c. di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021.

6 *Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a c. di Paolo Soddu, Franca Varallo, Roma, Viella, 2023

7 Si vedano, tra gli altri, L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einandi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018; F. De Carolis, *Il genio dei libri difficili. Carlo Ludovico Ragghianti e il sodalizio con Neri Pozza*, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, 2022.

8 Si segnala il bilancio di sintesi sulle ricerche storico-artistiche avviate in area francese intorno alle riviste presentato in *Les revues d'art. Formes, stratégies et réseaux au XX siècle*, a c. di Y. Chvrefils Desbiolles, R. Froissart, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011; inoltre il seminale lavoro di Y. Chvrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris. 1905-1940*, Parigi, Ent'revues, 1993.

operato del Laboratorio Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa, approdato al monumentale lavoro intorno a “Emporium”, al vasto censimento di testate otto-novecentesche coordinato da Gianni Carlo Sciolla, dagli studi promossi dalla cattedra di storia dell’arte contemporanea dell’Università degli Studi di Milano, alle ricerche confluite in *Arte moltiplicata. L’immagine del ’900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, che hanno significativamente allargato lo spettro d’analisi a periodici non specializzati, sino al progetto *Diffondere la cultura visiva*⁹. La medesima fortuna non è toccata, viceversa, all’editoria libraria e, nello specifico, al libro d’arte contemporanea. Per il periodo tra le due guerre non mancano contributi circoscritti ad alcune vicende editoriali esemplari, tra cui Bottega di Poesia, Corrente, Hoepli, Scheiwiller, o ancora l’italiano a Parigi Gualtieri Di San Lazzaro¹⁰, senza tuttavia che siano stati compiuti tentativi di inserire questi o altri episodi illuminati in un orizzonte di riferimenti allargato, né di lavorare direttamente sulle edizioni d’arte considerandone la natura di oggetti, frutto di una filiera produttiva e commerciale, che a causa della loro specificità, dal profilo materiale al pubblico a cui si rivolgono, sono state parallelamente trascurate dalla stessa storia dell’editoria.

A fronte dello stato degli studi, va nondimeno evidenziato il ruolo centrale dell’editoria d’arte contemporanea nel sistema delle arti, in particolare nel decennio 1930, crocevia di notevoli forze e nodi storiografici, tra cui il consolidamento di un nuovo collezionismo, i contestuali svolgimenti sul piano della politica delle arti e i progressi tecnici dell’industria grafica sono solo alcuni dei

9 In particolare, *Emporium I: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), a c. di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009; *Emporium II: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Secondo incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale superiore, 4-5 novembre 2011), a c. di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 453-478; G.C. Sciolla, *Riviste d’arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Milano, Skira, 2003; *Arte, artisti e riviste*, a c. di A. Negri, “L’Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, VIII (7-8), settembre 2011; *Arte moltiplicata. L’immagine del ’900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013; *Diffondere la cultura visiva: l’arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, Serie V (8/2), 2016. In questo quadro di riferimento vanno inoltre ricordati *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d’arte in Italia dell’Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno, (Milano, Università cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a c. di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007; *La consistenza dell’effimero. Riviste d’arte tra Ottocento e Novecento*, a c. di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli, Luciano Editore, 2013.

10 Cfr. *Botteghe di editoria. Tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, (Milano, Biblioteca di Via Senato 23 settembre-25 ottobre 1998), a c. di A. Modena, Milano, Electa, 1998; G. Sebastiani, *I libri di Corrente. Milano 1940-1943: una vicenda editoriale*, Bologna, Pendragon, 1998; *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, Lugano, Edizioni Città di Lugano-Archivio storico; Milano, Hoepli, 2008; *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a c. di A. Cadioli, A. Kerbaker, A. Negri, Milano, Skira, 2009; L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d’arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

più eloquenti. La crucialità degli anni Trenta negli svolgimenti della cultura artistica moderna rappresenta un dato acquisito, pienamente messo a fuoco dalla storiografia, alla quale negli ultimi anni hanno contribuito in modo diverso, tra gli altri, studi come *Il sistema delle arti in Italia. 1919-1943* di Sileno Salvagnini¹¹, il cantiere di ricerca della mostra *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*¹², altre occasioni espositive come *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*¹³, *Post zang tumb tuum. Art life politics Italia 1918-1943*¹⁴ o, ancora, i volumi *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*¹⁵ e *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*¹⁶. Nella prospettiva della ricerca è apparso dunque significativo avviare una riflessione sull'emergente produzione libraria consacrata, in quegli anni, ai linguaggi dell'arte contemporanea, individuandone in Milano il laboratorio *par excellence*.

Come accennato, sullo scorcio del terzo decennio, in città prende corpo un decisivo processo di riorganizzazione delle pratiche del commercio artistico che dà il via al sorgere di un moderno mercato, incalzato dalle nuove esperienze di gallerie «di tendenza»¹⁷, dove, svincolandosi da un annoso ritardo critico e istituzionale, le vicende dell'arte contemporanea raggiungono progressivamente, orientato da una pubblicistica sempre più partecipe, un nuovo pubblico di interlocutori. La consolidata centralità di Milano risulta trainante in una dimensione nazionale¹⁸, a sua volta attraversata in modo incisivo dalle dinamiche di promozione e sostegno a favore della produzione artistica contemporanea, con ovvie ricadute propagandistiche per il regime. Gli anni Trenta aprono, infatti, una nuova politica di appoggio alle arti visive da parte dello stato, auspicato segno distintivo della modernità italiana. Esercitata anzitutto attraverso la complessa riorganizzazione e regolamentazione del sistema espositivo¹⁹, essa prevede altresì contributi finanziari, premi, acquisti e la creazione di enti preposti alla documentazione, come l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea di

11 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000.

12 *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a c. di A. Negri, con S. Bignami, P. Rusconi, G. Zanchetti, Firenze, Giunti, 2012.

13 *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a c. di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.

14 *Post zang tumb tuum. Art life politics Italia 1918-1943*, (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018), a c. di G. Celant, Milano, Fondazione Prada, 2018.

15 *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, a c. di S. Bignami, P. Rusconi, Milano, Mimesis, 2014.

16 *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a c. di M. Dantini, Perugia, Aguaplano, 2019.

17 R. Giolli, *L'artista e il mercato. L'illusione delle mostre*, "L'Ambrosiano", 21 marzo 1934.

18 Accanto alla citata bibliografia di riferimento sugli anni Trenta e le arti, su Milano si segnalano in particolare *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, (Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a c. di E. Pontiggia, N. Colombo, Milano, Mazzotta, 2004; *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, cit.

19 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit.

Venezia, inaugurato su iniziativa del segretario della Biennale Antonio Maraini²⁰, sino alla decisiva azione intrapresa, anche sul piano legislativo, dal ministro Giuseppe Bottai, sfociata nell'istituzione, nel gennaio 1940, dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea²¹.

A questa fase di impulso per le arti figurative si associa, come noto, un momento altrettanto vitale dell'industria editoriale, con Milano a rinsaldare il proprio primato anche in virtù dell'ascesa di nuove e dinamiche imprese come i colossi Rizzoli e Mondadori, o ancora Bompiani, in una palpabile diffusione sociale del fenomeno dell'editoria. I contestuali sviluppi del comparto poligrafico e la nascente industria culturale di massa accompagnano non solo la crescita della produzione, in forte espansione nonostante lo spettro dell'annosa crisi del libro, ma la sperimentazione di nuovi modelli e strategie di consumo. Sullo sfondo di un'interazione complessa, non lineare e spesso contraddittoria tra l'industria editoriale e lo stato fascista – ampiamente esplorata da parte della storiografia nei suoi molteplici aspetti, dalle politiche di sostegno, all'azione di controllo e censura, dall'organizzazione di enti culturali preposti alla promozione dell'editoria, alla posizione di editori e imprese nei confronti del regime – lungo il decennio si assiste a profonde trasformazioni verso una progressiva modernizzazione dell'intero comparto, certamente trainante, secondo cadenze e modalità diverse, anche per le vicende di un settore periferico come quello delle pubblicazioni d'arte²².

20 Prova tangibile del dinamismo della segreteria di Maraini, come sottolineato da Massimo De Sabbata nel volume *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942* (Udine, Forum, 2006), l'ente viene inaugurato l'8 novembre 1928 in una sala di Palazzo Ducale. Cfr. V. Pajusko, *Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", (38), 2014, pp. 135-151.

21 Vd. l'antologia di testi e normative in M. Margozzi, *L'"Azione" per l'Arte Contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a c. di V. Cazzato, vol. II, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 27-106. Per l'operato di Bottai e l'Ufficio per l'Arte Contemporanea si rimanda allo storico contributo di Pia Vivarelli in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993 e agli studi di Sileno Salvagnini: *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., in particolare *L'"azione per l'arte" di Giuseppe Bottai*, pp. 379-426; *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in *Paolo Fossati: la passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a c. di G. Contessi, M. Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, pp. 293-315.

22 A fronte di una produzione storiografica assai vasta, che include altresì i numerosi contributi monografici dedicati alle vicende di singole case editrici, per una bibliografia di riferimento sull'editoria italiana negli anni Trenta si citano, tra i contributi di sintesi: G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 341-382; N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2007, in particolare la parte terza, *Il regime fascista*, pp. 229-406, e le rispettive note bibliografiche; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, in particolare, *Tra lusinghe del mercato e coercizione politica: gli anni del regime*, pp. 77-139. Sull'industria culturale si vedano inoltre gli studi di D. Forgacs, *L'industrializzazione*

Il libro traccia, dunque, la storia di uno specifico spaccato dell'editoria specializzata nell'intento di offrire una prima conoscenza della produzione libraria consacrata, negli anni Trenta, alle espressioni della cultura figurativa coeva, provando a metterne a fuoco attori, forme e dinamiche di contesto. Se la mappatura delle edizioni è apparsa da subito il percorso più adatto per precisare pratiche e protagonisti della filiera che mette in relazione il problema della divulgazione dell'arte con nuove e tradizionali forme dell'editoria, l'avvio delle ricerche ha posto un interrogativo sulla definizione di una puntuale cronologia, nonché una serie di questioni preliminari.

La prima è relativa alle scelte espresse dalle pubblicazioni, ovvero all'identità stessa dell'arte contemporanea, dove il sorgere di una chiara ed esplicita coscienza della cultura artistica attuale appare uno dei temi dominanti del dibattito del tempo. La temperatura di questa diffusa esigenza di rinnovamento, e della sua documentazione, è esemplarmente restituita dalle testimonianze coeve, come quella del giornalista e mercante d'arte Pietro Maria Bardi, figura chiave della polemica, che allo snodo del 1929 scrive: «A proposito di pubblicazioni d'arte che sono poi il riflesso delle situazioni, è venuta dunque l'ora di parlare un po' anche dei vivi: in Italia gli editori si dedicano ai libri d'arte trapassata dagli scavi a Segantini – e poco, del resto, anche qui – e all'arte moderna non è dedicata che una sola collana di sceltissime monografie dovuta alla fatica e alla fede di Giovanni Scheiwiller»²³. Il brano denuncia un legame a doppio filo con le pratiche della critica *engagé*, tra i cui riferimenti forti si impone il leggendario libro di André Salmon *L'Art Vivant*, non a caso presente, negli stessi anni, nella biblioteca di Edoardo Persico²⁴. Nel solco di queste istanze, il riconoscimento di un nuovo panorama della cultura figurativa sembra innescarsi polemicamente in una netta presa di distanza dall'Ottocento e dalla sua fortuna²⁵, per trovare

della cultura italiana (1890-1990), Bologna, Il Mulino, 1992 e D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Bologna, Il mulino, 2007. Su Milano si rimanda, tra gli altri, al volume *Editori a Milano (1900-1945)*, a c. di P. Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013, regesto introdotto dal saggio *Milano, Lipsia d'Italia* di A. Gigli Marchetti, già autrice di *L'industria grafica e l'editoria nella Lombardia degli anni Trenta*, "Storia in Lombardia", V (1), 1986, pp. 105-126; a *Libri giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi*, a c. di F. Colombo, Milano, Abitare Segesta, 1998, in particolare *La modernizzazione dell'industria culturale nel periodo fascista*, a c. di R. De Berti, pp. 115-176; nonché allo storico *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Atti del convegno di studio, (Milano, 19-21 febbraio 1981), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983.

23 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, Milano, Belvedere, 1929, s.p.

24 A. Salmon, *L'Art Vivant*, Parigi, Crès, 1920. La copia del libro appartenuta a Edoardo Persico, con firma e glosse del critico, è ora conservata nella biblioteca di Renato Birolli presso l'Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, a testimonianza dell'intensa circolazione dei libri nel *milieu* culturale del tempo e del peso intellettuale di tale prassi. Cfr. *Renato Birolli. Biblioteca*, cit., n. cat. 1142, p. 162.

25 Ampiamente acquisita dalla storiografia, la contestuale fortuna dell'Ottocento è stata oggetto di numerosi studi negli ultimi decenni, a partire dallo storico catalogo *Artisti e cultura visiva del*

una più compiuta affermazione allineandosi al processo di storicizzazione delle vicende artistiche della contemporaneità contestualmente intrapreso in Europa e negli Stati Uniti. Se in questo frangente appare altresì decisiva la spinta del mercato, traducibile nell'esigenza di stabilire un insieme di valori acquisiti da promuovere, non va dimenticato, sullo sfondo, il diffuso slancio verso il moderno che percorre in modo trasversale la cultura italiana del tempo, dove l'esplicita tensione all'aggiornamento alle più avanzate esperienze europee si confronta e si intreccia con le complesse dinamiche del rapporto tra fascismo e modernità²⁶. Strettamente connesse all'affermazione di tale nuova consapevolezza intorno all'arte del proprio tempo appaiono non solo l'avvio di una produzione libraria ma anche la nascita di una cultura editoriale specifica, sino a quel momento sostanzialmente inedite nell'orizzonte delle pubblicazioni d'arte.

A questo proposito, la delimitazione del campo d'indagine ha messo in luce l'intrinseca necessità di precisare la definizione stessa di editoria d'arte e, in particolare, quella di libro d'arte, qui inteso come moderno prodotto del mercato editoriale a soggetto artistico, ovvero strumento di documentazione della cultura figurativa²⁷. La questione viene, del resto, sollevata dagli stessi protagonisti del dibattito coevo. È il caso di Cesare Ratta, illustre maestro dell'arte della stampa citato, nel 1929, da "La Casa Bella", il quale ammonisce su come «troppo facilmente da noi si confonda il 'libro d'arte' con 'l'arte del libro'»²⁸. A fare il verso a Ratta è l'editore Giampiero Giani, che nel 1943 distingue il «libro d'arte» dall'«edizione di lusso», mettendo puntualmente in luce l'esclusività di quest'ultima,

Novecento, (Pistoia, Officine San Giorgio, giugno-agosto 1980), a c. di B. Cinelli, F. Mazzocca, M.C. Tonelli, Pistoia, s.n., 1980, in particolare *Ottocento e Novecento*, pp. 41-57; alle ricerche di Flavio Fergonzi, di cui si segnalano *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, "Bollettino d'Arte", LXXVIII (78), maggio-giugno 1993, pp. 1-26 e *Barbantini e la modernità dell'Ottocento*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), a c. di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso, Canova, 1995, pp. 47-60; sino al più recente S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., in particolare *Ottocento, Novecento e via dicendo*, pp. 47-86 e *L'Ottocento e le aste*, pp. 129-172.

26 Su quest'ultimo punto si veda, tra i contributi di riferimento, il decisivo studio di Roger Griffin *Modernism and Fascism*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2007.

27 Si rimanda, in proposito, alla discussione proposta sul fascicolo dedicato ai libri d'arte di "Histoire de l'Art", (3), 1998, con riflessioni di André Chastel, Pierre Brochet, Adam Biro, in particolare A. Biro, *Livres d'art, livres sur l'art*, "Histoire de l'Art", (3), 1998, pp. 117-119. Sul libro d'arte si veda inoltre lo storico contributo di Francis Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, Milano, Electa, 1989.

28 Cfr. *Rassegna del libro bello*, "La Casa Bella", II (12), dicembre 1929, p. 48. Appare sintomatico ricordare che la fortunata formula di Cesare Ratta non ha mancato di conoscere in tempi più recenti un sostanziale ribaltamento, se in *Per una storia del libro d'arte* Giuseppe Appella giunge a identificare i due termini scrivendo di 'libro d'arte' fattosi 'arte del libro'. Cfr. G. Appella, *Il libro d'arte, ovvero l'arte del libro*, in Id. *Per una storia del libro d'arte*, Roma, Edizioni della Cometa, 1985, s.p.

prodotto destinato non alla diffusione e circolazione, ma al mercato bibliofilo²⁹. In questa sede, dunque, non si considera l'espressione del libro d'arte nell'accezione del "bel libro"³⁰ o del "libro di lusso", né in quella del libro d'artista che, quantunque appartenente a una diversa congiuntura cronologica, vede di fatto una primogenitura nelle vicende delle avanguardie e in particolare, in Italia, nel libro futurista³¹. In tal senso, non va, inoltre, trascurato il problema del libro illustrato o *livre illustré*, nella forma di edizioni letterarie in tiratura limitata di speciale pregio tipografico, impreziosite da illustrazioni e grafica d'autore, i cui svolgimenti appaiono legati a doppio filo alla moderna tradizione francese del *livre de peintre*³². Anch'esso estraneo alla prospettiva d'indagine, il modello del *livre illustré* conosce nondimeno una fortuna senza precedenti nell'Italia dei secondi anni Trenta, nel solco di un rinnovato dialogo tra arte e letteratura all'insegna dell'*ut pictura poesis*, traducendosi in specifici episodi che, talvolta, a quelli del libro di documentazione si intrecciano³³.

Allo stesso tempo, in virtù delle prerogative stesse dell'editoria d'arte, hanno da subito assunto evidenza le questioni relative alla progettazione del libro e, più diffusamente, alla materialità delle edizioni³⁴. La produzione in esame, per sua natura illustrata, si caratterizza per uno specifico impiego delle immagini, ovvero di riproduzioni fotomeccaniche (solo in rari casi con l'aggiunta di uno o più disegni, oppure stampe originali, a seconda della tiratura e del pregio della pubblicazione), sulla cui *mise en page* si fonda di fatto la costruzione dei volumi³⁵. A fronte dell'impulso alla riproducibilità che connota il decennio, sia sul piano teorico della speculazione estetica, sia su quello imprenditoriale e produttivo che scorta i progressi tecnologici del settore poligrafico, tale aspetto è dunque

29 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", III (36), dicembre 1943, pp. 38-39.

30 Si rimanda a M. Sironi, *Il libro bello. Grafica editoriale in Italia tra le due guerre*, Milano, Unicopli, 2019.

31 Cfr. G. Maffei, M. Picciau, *Il libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini, 2006.

32 Per un profilo di questa tradizione editoriale, particolarmente fiorente in ambito francese, si veda F. Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parigi, Flammarion, 1987.

33 È il caso, tra gli altri, di Cardazzo a Venezia, della Cometa a Roma, della Chimera e della Conchiglia a Milano, come verrà discusso nel corso della trattazione.

34 Sulla materialità del libro si rimanda alle esemplari riflessioni di Roger Chartier, in particolare *Texts, Printing, Readings*, in *The New Cultural History*, a c. di Lynn Hunt, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 154-175; *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994.

35 Come ha efficacemente riassunto Harold Rosenberg, «L'arte in un libro d'arte è una raccolta di immagini sostitutive», cfr. *Libro d'arte, arte del libro, arte*, in H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani, 1967, p. 202. Sulle riproduzioni come elemento funzionale delle edizioni vd. M. Ferretti, *Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico)*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, cit., pp. 1-26; inoltre B. Dufrené, *L'édition d'art des années 1950-1970: des promesses non tenues*, "Communication et langages", dossier *L'image du texte*, (134), 2002, pp. 22-38.

apparso decisivo nel tentativo di avviare una più aderente comprensione, non solo della grammatica delle immagini riprodotte, ma di forme e strategie editoriali, nonché, a monte, del tessuto produttivo della filiera e dei relativi attori.

Una riflessione specifica è stata infine dedicata al problema della periodizzazione. Se essa tiene conto, come si è detto, della crucialità degli anni Trenta, la cronologia adottata estende i naturali confini del decennio fissandone l'apertura al 1929 e la chiusura al 1943. Paradigmatico snodo nell'orizzonte allargato del quadro storico, il 1929 vede a Milano, in particolare, due avvenimenti sintomatici. Si apre la discussa *Seconda Mostra del Novecento Italiano*, presentata dalla curatrice Margherita Sarfatti come un'antologia della migliore arte italiana contemporanea³⁶, a segnare uno scarto e una sensibile accelerazione nel dibattito artistico, riflessi anche nella pubblicistica coeva. Parallelemente, nelle sale del Castello Sforzesco viene allestita la *Mostra italiana di arte grafica*, primo autorevole riconoscimento ufficiale degli operatori poligrafici, testimonianza di una raggiunta consapevolezza del loro ruolo in seno all'industria editoriale nazionale e dei progressi «tecnici ed artistici» della produzione³⁷. Al lato opposto, la sensibile continuità del decennio nei primi Quaranta, complice la congiuntura favorevole contraddistinta sul piano della politica delle arti dall'operato del Ministro Bottai, si vede puntualmente interrotta nel 1943, quando la crisi della guerra e i bombardamenti sulla città, che non mancano di colpire le sedi di officine grafiche, case editrici e gallerie d'arte, creano di fatto una significativa cesura nel sistema delle pubblicazioni.

Definiti i termini relativi all'oggetto e agli estremi cronologici della ricerca, è stato quindi necessario avvicinarsi a quello che risulta essere il principale serbatoio di informazioni, per avviare le riflessioni sul tema di indagine. Si è dunque proceduto all'identificazione del materiale di studio in vista di un censimento delle edizioni e della loro schedatura. Il lavoro è stato condotto sulla base dello spoglio di fonti d'epoca quali bibliografie e guide specializzate, nonché bollettini bibliografici. Tra le prime, sono state individuate *Arti figurative (1921-1935)* di Alberto Neppi, pubblicata nel 1935 dall'AGIL nella serie "Guide bibliografiche italiane"³⁸; *Essai d'une bibliographie internationale d'histoire de l'art 1934-1935*, compilata da Giuseppe De Logu sotto gli auspici del Comité Internationale d'histoire de l'Art e uscita nel 1936 per i tipi dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo³⁹; *Archeologia, arti figurative, musica* delle "Bibliografie del ventennio"

36 Cfr. M. Sarfatti, [Presentazione], in *Seconda mostra del Novecento Italiano*, (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Milano, s.n. (Gualdoni), 1929, pp. 13-14.

37 Cfr. *La circolare diramata agli industriali grafici*, in *Mostra italiana di arte grafica*, (Milano, Castello Sforzesco, 25 aprile-30 maggio 1929), Milano, s.n. (Modiano), 1929, s.p.

38 A. Neppi, *Arti figurative (1921-1935)*, "Guide Bibliografiche Italiane", Roma, AGIL – Agenzia Generale del Libro, 1935.

39 G. De Logu, *Essai d'une bibliographie internationale d'histoire de l'art 1934-1935*, Bergamo, Istituto Italiani di Arti Grafiche, 1936.

promosse dall'IRCE, edita nel 1941, la cui sezione di *Storia dell'arte* è a cura di Giulio Carlo Argan⁴⁰. Non appaia scontato rilevare, al riguardo, come la puntuale inclusione della voce «arte contemporanea» nella divisione per soggetto e per epoche presente in Neppi e Argan si riveli, al contempo, un'importante testimonianza del riconoscimento del nuovo panorama artistico-editoriale da parte delle istituzioni. Tra le guide di settore si è, inoltre, tenuto conto dei cataloghi di vendita Hoepli e in particolare di *Arte italiana dall'origine al Novecento*, dato alle stampe nel 1933⁴¹, uno dei repertori compilati con «accuratezza di intelligenti analisi organizzatrice» da Giovanni Scheiwiller, indiscusso protagonista del sistema editoriale in esame⁴². A partire da questa ricognizione, ci si è dunque orientati all'integrazione e al controllo incrociato dei dati raccolti avvalendosi di una fonte neutra quale il “Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa” della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, consci della lacunosità dei suoi elenchi⁴³, il cui spoglio sistematico per le annate 1929-1943 ha non di rado condotto a un'implementazione dei titoli. A quest'ultimo si è, inoltre, affiancato “L'Avvisatore librario settimanale” pubblicato dalla Società generale delle Messaggerie italiane, senza trascurare il pratico ausilio dell'Opac SBN.

I criteri di selezione, basati sulla definizione già tracciata del libro d'arte, si sono dunque orientati sulle sole pubblicazioni con carattere di editoria permanente, escludendo, oltre a quelle periodiche, i cataloghi di mostre⁴⁴. Il profilo anfibio di molta produzione editoriale consacrata all'arte contemporanea – talvolta scelto da parte degli addetti ai lavori più consapevoli come una precisa strategia, è il caso esemplare dei libri-fascicolo pubblicati in occasione di alcune delle mostre della Galleria Bardi nelle edizioni del giornale d'arte “Belvedere”,

40 G.C. Argan, *Storia dell'arte*, in *Archeologia, arti figurative, musica*, “Bibliografie del ventennio”, Roma, IRCE, 1941.

41 *Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche*, “Guida bibliografica per l'amico del libro” a c. di Giovanni Scheiwiller, Milano, In vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1933.

42 Così Carlo Hoepli definisce il lavoro di Scheiwiller in una lettera di ringraziamento a lui indirizzata. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Hoepli, C. Hoepli a G. Scheiwiller, 27 giugno 1933, ora pubblicata in R. Cesana, *I cataloghi di un editore bibliografo*, in *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, cit., p. 235.

43 La lacunosità degli elenchi del “Bollettino” – esacerbata dalla natura stessa delle pubblicazioni oggetto di indagine, spesso afferenti a un circuito anfibio di produzione e circolazione – appare più diffusamente condizionata da una situazione in cui, malgrado la normativa, il deposito obbligatorio degli stampati rimane di fatto materia aperta sino alla legge n. 374/2 febbraio 1939 sul diritto di stampa. Sul problema legislativo cfr. F. Cristiano, *La legge sul diritto di stampa*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, cit., pp. 835-844.

44 Sul genere del catalogo cfr. “Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, *Du Catalogue*, (56/57), estate-autunno 1996.

finanziato dalla stessa galleria⁴⁵ – non permette di arrivare a classificazioni sistematiche, a cui si è prediletta la disamina, di volta in volta, delle singole edizioni. A questo proposito, si è tenuto primariamente conto, oltre che della manifesta fisionomia del volume, dell'eventuale presenza di un marchio editoriale e di un registro del testo dall'evidenza critica diversa rispetto alla prosa d'occasione. Del resto, l'opporci all'occasionalità che, secondo una tendenza stigmatizzata dai protagonisti del dibattito, nei medesimi anni accomuna molte pubblicazioni di segno artistico, dalla pubblicistica ai cataloghi di aste ed esposizioni, costituisce una delle spinte al sorgere di una produzione libraria specifica, atta a divulgare valori durevoli. Compiendo un ulteriore salto di significato, nel 1941 Gio Ponti avrebbe chiosato: «Non che ne sia stato scarsamente scritto, questo no: ma scarsissimamente, o quasi per niente, si sono rappresentate le opere di taluni nostri grandi artisti italiani d'oggi con volumi adeguati al loro valore»⁴⁶.

Dal punto di vista del soggetto dei libri, l'analisi si è limitata alla pittura, alla scultura, alla grafica, senza includere volumi consacrati alle arti applicate o all'architettura che, in forza della loro identità autonoma, meriterebbero un'indagine specifica. Il discrimine cronologico per gli artisti si è focalizzato su autori contemporanei del XX secolo, viventi o comunque nati a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento, come nell'emblematico caso di Amedeo Modigliani⁴⁷.

Sono state così individuate, secondo le linee guida, centottantasette pubblicazioni, a tracciare – lungi da ambizioni di compiuta esaustività, complicate dalle problematicità intrinsecamente connaturate alla ricerca – un primo profilo panoramico dei libri d'arte contemporanea usciti nel decennio 1930 a Milano.

Il passo successivo della ricerca è stato il reperimento dei singoli volumi, divisi tra biblioteche milanesi e italiane⁴⁸. Ogni edizione è stata analizzata e schedata tenendo conto di una molteplicità di parametri, nell'esigenza di mettere a fuoco l'oggetto libro nella sua forma e struttura, negli elementi che lo compongono, nel suo profilo materiale e identità di prodotto determinato da una filiera allargata e inserito in un circuito di commercio da cui dipende la sua diffusione. Organizzata in una serie di voci, la scheda tecnica di catalogo è stata così

45 Si fa riferimento, nello specifico, a P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, Milano, Belvedere, 1929; Id. *6 pittori di Torino*, Milano, Belvedere, 1929; Id., *Carrà e Soffici*, Milano, Belvedere 1930.

46 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", I (1), gennaio 1941, p. 48.

47 Una più circostanziata nota ai criteri della mappatura è presente in appendice, in apertura al *Catalogo delle edizioni d'arte contemporanea 1929-1943*.

48 A Milano, la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, la Biblioteca Comunale Centrale di Palazzo Sormani, la Biblioteca Nazionale Braidense, le biblioteche del Centro Apice, del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, di Studi Giuridici e Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, la Biblioteca della Fondazione Guido Lodovico Luzzatto, la Biblioteca della Fondazione Corrente, la Biblioteca del Progetto della Triennale, e alcune biblioteche private. Inoltre, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca dell'ASAC–Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia, la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza, la Biblioteca Statale Isontina di Gorizia.

composta: Autore | Titolo | Fa parte di (per le grandi opere in più volumi) | Collana | Luogo di pubblicazione | Editore | Distributore | Anno di pubblicazione | Edizione e riedizioni | Lingua di pubblicazione | Illustrato | Stampa | Cliché | Fotografie | Impaginazione e grafica | Pagine | Immagini: illustrazioni e tavole | Riproduzioni a colori | Procedimento di stampa e di riproduzione fotomeccanica | Formato | Legatura | Carta | Tiratura | Prezzo | Pubblicato in occasione di | Note | Repertori in cui è segnalato il testo | Luogo di consultazione. Se non sempre è stato possibile reperire tutte le informazioni, talvolta lacunose o assenti, specialmente in considerazione dei dati di mercato relativi alle tirature e ai prezzi, il lavoro di compilazione ha consentito di restituire una prima carta d'identità d'insieme di ogni volume e successivamente di avviare valutazioni e confronti sincronici e diacronici, ovvero analisi su più piani. Il catalogo delle pubblicazioni è qui presentato in appendice, integrato da una serie di grafici e tabelle, dagli elenchi delle collane e dagli indici delle presenze editoriali, tra cui editori, fotoincisori, tipografi e stampatori, oltre che autori dei volumi e artisti a cui sono intitolate una o più monografie.

Il repertorio su cui si è fondato il lavoro di ricerca e di studio ne rivela la tensione metodologica, al confine con diversi ambiti disciplinari e tipologie di indagine, offrendosi al contempo come punto di avvio di una quantità di esplorazioni e approfondimenti, anzitutto per la storia dell'arte, a partire dall'inedita mappa delle presenze degli artisti che permette di ricostruire, benché l'analisi delle occorrenze – recentemente sperimentata nel campo dell'editoria periodica⁴⁹ – non riveli oggettive gerarchie di valore storico-critico, né i suoi dati possano spesso considerarsi apertamente indicativi della fortuna degli autori in esame. Allo stesso tempo, i prodotti del censimento si prestano a ulteriori approfondimenti di studio nell'ambito della letteratura artistica, della storiografia e della critica, dove l'analisi delle pubblicazioni ha consentito, in particolare, di far emergere le firme, i generi e i modelli più fortunati che scandiscono il decennio, o ancora a specifiche ricerche di storia dell'editoria e del libro, nelle quali le peculiarità delle edizioni d'arte, prodotto con caratteristiche e problematiche specifiche nel quadro allargato dell'industria editoriale, difficilmente riescono a trovare compiuta considerazione.

Lo spettro delle fonti d'epoca è stato poi esteso ad altri materiali a stampa e carte d'archivio, pubblici e privati, a completamento di una circolarità delle informazioni sul sistema editoriale. A questo proposito, va detto che sono pochi gli archivi editoriali sopravvissuti e quasi nulli quelli delle aziende grafiche, complici i ricordati bombardamenti del 1943. Se l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano ha permesso di rintracciare dati essenziali relativi alla

49 Cfr. ad esempio *Arte moltiplicata*, cit., in particolare, per il periodo storico considerato, A. Negri, *Opere e artisti nella stampa periodica tra le due guerre*, pp. 1-46.

storia di molte delle imprese⁵⁰, più diffusamente, le ricerche sui fondi archivistici dei principali attori diversamente coinvolti nel panorama dell'editoria d'arte del tempo hanno spesso evidenziato la mancanza di materiali relativi alle pratiche editoriali in esame. Nella prospettiva di indagine, si è invece rivelato particolarmente significativo il vaglio degli archivi di due istituzioni pubbliche, una statale, l'altra comunale, ovvero l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC) di Venezia – il già ricordato Istituto Storico d'Arte Contemporanea, eloquentemente preposto da Maraini alla conservazione dei materiali relativi agli artisti, anzitutto libri, riviste e cataloghi – e la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, le maggiori biblioteche specializzate italiane attive all'epoca. Lo spoglio della corrispondenza con editori e librai e, per l'ente milanese, dei registri di carico delle acquisizioni ha altresì permesso di tracciare uno spaccato sulla diffusione dei libri e sulla notevole presenza e circolazione delle edizioni straniere. Parallelamente, tra le fonti a stampa si sono rivelate essenziali, in particolare, l'*Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari*⁵¹, la guida commerciale di Milano edita da Savallo⁵² e testate specializzate quali "L'Industria della Stampa", "Risorgimento Grafico" e "Campo Grafico", di cui sono stati condotti gli spogli per gli anni in esame. Un consistente lavoro di spoglio ha parallelamente coinvolto riviste d'arte e di cultura, tra cui "Belvedere", "Casabella", "Corrente", "Domus", "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", "L'Almanacco Letterario Bompiani", "L'Arte", "Le Arti", "Le Arti Plastiche", "Primato", "Quadrante", "Stile", che, accanto a notizie di prima mano relative al coevo dibattito intorno alle edizioni d'arte, ha restituito preziose informazioni sugli scambi tra *milieu* artistico e settore editoriale, sulla fortuna delle edizioni e sulle presenze mappate, non da ultimo attraverso gli spazi pubblicitari.

I risultati scaturiti da questo ampio lavoro di ricerca hanno messo in luce una molteplicità di forze e dinamiche in atto nel sistema dell'editoria d'arte contemporanea, a saldare tessuti culturali, sociali e produttivi in un composito quadro di connessioni, orientando infine l'analisi verso i grandi nodi della filiera editoriale, dei generi critico-letterari emergenti e della riproduzione fotomeccanica delle opere, tra teoria e agganci ai testi, alle fonti a stampa e alla documentazione d'archivio, sino ad allargare il complessivo campo di indagine a una comparazione con la rispettiva produzione editoriale italiana e straniera coeva.

Il libro si articola dunque in tre capitoli, introdotti da un tentativo di definizione delle forme del libro d'arte contemporanea e da una verifica dell'andamento della produzione editoriale. La panoramica sulle pubblicazioni ha permesso di

50 Per gli editori si è inoltre tenuto conto del lavoro *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a c. di P. Caccia, cit.

51 *Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari e dei venditori ambulanti e giornalari che vendono libri*, Roma, Federazione nazionale fascista industriali editori; Federazione nazionale fascista commercianti del libro, della carta e affini, 1936-1943.

52 *Guida di Milano e provincia*, Milano, Savallo, 1929-1943.

chiarire, anzitutto, che a fronte dell'indubbio incentivo alla crescita del settore rappresentato dalla congiuntura storica non emerge un processo lineare, di rispecchiamento sistematico. I dati evidenziano, al contrario, uno svolgimento discontinuo, segnato da molteplici tentativi, scarti, fallimenti, puntuali accelerazioni, nell'insieme tesi a dare corpo a una tipologia editoriale.

Va preventivamente ricordato, a questo proposito, che il libro d'arte contemporanea, prodotto nuovo sul mercato, rimane appannaggio di un'editoria di nicchia, fatta di piccoli numeri, tirature contenute e un pubblico ristretto. La specificità del settore si riflette in un circuito produttivo anfibio, dal profilo decisamente alternativo a quello più ufficiale dell'industria editoriale del decennio e della stessa editoria d'arte *tout court*, che risulta sostanzialmente impermeabile alle cosiddette «sirene della modernità»⁵³ per dedicarsi di preferenza all'arte antica e ottocentesca. L'annosa ristrettezza del mercato italiano si evidenzia nel confronto con altri paesi europei, come la Francia o la Germania, i quali vantano, viceversa, un'illustre tradizione moderna di pubblicazioni consacrate agli artisti contemporanei⁵⁴. Sintomatiche, al riguardo, le parole di Gege Bottinelli che, nel momento eroico dei primi anni Trenta, sul "Bollettino" della Galleria Libreria del Milione dichiara: «Abbiamo a che fare con un pubblico intellettuale; che, come è noto, in fatto di spese librerie ha una tale sproporzione fra le troppe aspirazioni e le possibilità»⁵⁵.

Nello specifico, le stime riferite dai grafici realizzati a partire dalla mappatura – presentati in appendice – mostrano un andamento della produzione fortemente altalenante e in controtendenza rispetto al più ampio comparto editoriale. Se quest'ultimo si vede caratterizzato, di fatto, da una crescita costante sino alla battuta d'arresto della guerra, la produzione in esame registra, viceversa, un significativo entusiasmo intorno al 1930, un picco negativo nel 1935 con una ripresa dall'anno seguente, un ulteriore incremento nel 1938 e infine un sorprendente slancio, nel tracollo generale degli anni di guerra, che giunge a toccare una crescita pari al 78,5⁰%. Il panorama restituito consente, dunque, di mettere a fuoco l'esistenza di una periodizzazione interna agli estremi cronologici che, anche

53 V.B. [Vincenzo Bucci], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, "Corriere della Sera", 31 agosto 1926.

54 Se nei primi decenni del Novecento il sistema di pubblicazioni tedesco può contare sull'incontrastato primato storico dell'industria poligrafica e su una radicata cultura delle avanguardie, la produzione francese, che negli anni Trenta conquista il mercato internazionale, è sostenuta dalla tradizione dell'editoria letteraria e da un solido e attrezzato sistema delle arti come quello parigino, epicentro cosmopolita dell'arte contemporanea. Per un primo orientamento di sintesi alla coeva produzione editoriale si rimanda, rispettivamente, a D. Peters, *Kunstverlage*, in *Geschichte des deutschen Buchhandels im XIX und XX Jahrhundert. Band II Die Weimarer Republik 1918-1933*, a c. di E. Fischer, S. Füßel, Monaco, Saur, 2007, pp. 463-508; e all'utile repertorio C. Schvalberg, *La critique d'art a Paris, 1890-1969. Chronologie/bibliographie*, Parigi, La Porte Étroite, [2005].

55 G. Bottinelli, *Nostra attività: Libreria*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (1), 15 settembre-11 novembre 1932.

sulla base delle evidenze offerte dallo studio delle pubblicazioni, suggerisce di dividere il lungo periodo 1929-1943 in almeno due grandi fasi. La prima, sino al 1936, entro la quale giungono a compiuta maturazione i pionieristici modelli di questa produzione libraria e scompaiono certi *format* e stilemi ancora legati alla cultura degli anni precedenti; la seconda, avviata tra il 1937 e il 1938, in cui emerge una diversa coscienza per lo strumento editoriale e si manifestano nuovi orientamenti progettuali che conoscono un concreto impulso, altresì produttivo, tra il 1941 e il 1942. Come registra Giampiero Giani, uno dei protagonisti di questa stagione, tra la fine degli anni Trenta e i primi quaranta l'editoria d'arte contemporanea può ormai dirsi un'inedita tendenza in voga, una «moda»⁵⁶.

Tale manifesta euforia, come chiarito, risulta legata a doppio filo a una molteplicità di fattori che incidono in modo diretto sul sistema editoriale. Tra questi, la sensibile congiuntura del sistema delle arti, le rinnovate istanze di promozione della produzione artistica italiana, lo sviluppo di moderne tecnologie grafiche sollecitamente adottate dall'editoria di settore, il mutamento del gusto e delle pratiche di fruizione, o ancora la nascita di un primo pubblico attento alla nuova cultura figurativa, che, nel tentativo di raggiungere un "lettore abituale", gli addetti ai lavori individuano, anzitutto, nelle classi colte del collezionismo illuminato sostenuto dalla politica artistica di Bottai. Tra i promotori più attenti e autorevoli del dibattito contestualmente aperto intorno al consolidamento di un'editoria specializzata e al ruolo del libro d'arte nella cultura e nel gusto contemporanei, è Gio Ponti a lanciare dalle pagine di "Stile" un serrato appello teso alla creazione di un'adeguata «attrezzatura bibliografica per le arti» italiane⁵⁷, in cui si intrecciano istanze critico-divulgative e di dichiarata propaganda commerciale, che, nella duplice logica del mecenatismo interno e della promozione internazionale, non manca di essere presentato in sede istituzionale: «Pensate appena un momento, Eccellenza, alla monumentale bibliografia su Matisse (per parlare solo di viventi) o su Maillol [...]», scrive l'architetto-editore a Bottai, «Pensate cosa avrebbero fatto i francesi di un Morandi, con le sue bottiglie! e di un genio come Martini!»⁵⁸.

Se questa diffusa accelerazione testimonia la raggiunta affermazione di una cultura editoriale specifica, non è tuttavia indicativa di una sua compiuta

56 «Fu un diluvio di libri, libretti, opuscoli», ricorda l'editore. Cfr. G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

57 Cfr. Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani. L'attrezzatura bibliografica delle arti*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", II (19-20), luglio-agosto 1942, p. 24.

58 Roma, Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Roma, ACS, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940, G. Ponti a G. Bottai, 28 dicembre 1940. «L'invocato patrocinio programmatico non si poté avverare», avrebbe concluso Ponti qualche anno più tardi, cfr. *Sulla monografia di Giani per Sironi*, "Lo Stile. Rivista per la ricostruzione", IV (43), luglio 1944, pp. 26-31

fortuna. Incalzata dalla nuova sensibilità del tempo, si assiste infatti a una moltiplicazione di iniziative e piani editoriali, anche di grande ambizione, il più delle volte durati, tuttavia, *l'espace d'un matin*: sintomatica spia della valenza di laboratorio che gli anni Trenta sembrano incarnare per il sistema dell'editoria d'arte contemporanea.

Parallelamente, il lavoro ha consentito di mettere a fuoco gli svolgimenti della fisionomia delle pubblicazioni lungo il decennio, sia in relazione alle strategie editoriali, con una progressiva sostituzione alle singole monografie di collane, sia sotto il profilo materiale, dal formato alle fotoriproduzioni, dalla carta alla legatura, sino alle tirature e ai prezzi. Tra i dati più significativi, si è evidenziata una netta egemonia dei formati in ottavo e in sedicesimo e della riproduzione in nero, che tuttavia si vede progressivamente scardinata a partire dal 1937, e con maggiore forza allo snodo del decennio, da una sensibile diversificazione dei formati, sino all'*in folio*, ma soprattutto dall'irruzione del colore. La riproduzione a colori giunge a diventare pressoché esclusiva in questa congiuntura, dando corpo a un modo inedito di comunicare i documenti figurativi programmaticamente teso a un avvicinamento del pubblico all'arte.

A trainare l'avvio e lo sviluppo, negli anni Trenta, di un sistema di pubblicazioni dedicate a opere e artisti della nuova cultura figurativa appare, infatti, in linea con quanto prodotto in Europa, un modello editoriale a basso costo, che riconosce nel piccolo formato e nelle tavole fuori testo riprodotte nei grigi della mezzatinta la propria cifra anche estetica. La diffusione, sullo scorcio del decennio, di nuove forme editoriali, spesso sintomo di ambizioni maggiori, si innesta sull'esaurirsi della spinta storica delle collane economiche, esemplarmente incarnata dall'autorevole esperienza avviata, nel 1925, da Giovanni Scheiwiller con i libretti dell'"Arte Moderna Italiana", che continuano nondimeno con consenso le proprie pubblicazioni, a indicare una primogenitura e un riconosciuto magistero. I piani editoriali del Milione, di Corrente, delle Edizioni della Conchiglia, tra gli altri, si pongono come il tentativo di ridefinire un profilo maturo dell'editoria d'arte contemporanea, aprendo un nuovo corso.

L'analisi del sistema editoriale si è dunque rivolta a definirne gli attori, ovvero le figure direttamente coinvolte nella filiera produttiva, restituendo per la prima volta una mappa strutturata degli editori, dei fotoincisori, dei tipografi e stampatori. Tra le prerogative del settore spicca, infatti, la frammentazione dei soggetti imprenditoriali dovuta all'elevato *standard* di specializzazione richiesto dal libro illustrato, alla cui realizzazione concorrono necessariamente professionalità diverse. Negli anni Trenta, solo grandi case o imprese grafiche che estendono la propria attività a un'editoria settoriale riescono a detenere il controllo su tutte le fasi del ciclo di lavorazione, rendendo usuale la prassi per gli editori di appoggiarsi a officine grafiche esterne. La filiera del libro d'arte contemporanea, prodotto di nicchia, di un mercato ristretto e ancora connotato in senso sperimentale, risulta fondarsi per eccellenza su questo virtuoso tessuto di scambi e

collaborazioni professionali, a garantire un'elevata qualità di riproduzione e di stampa. A questo proposito, tra le novità del lavoro emerge il puntuale censimento delle officine di fotoincisione, prime responsabili della traduzione tipografico-editoriale delle immagini dell'arte. Sullo sfondo di una complessa rete di sodalizi e collaborazioni con gli altri attori del sistema, il panorama di queste società, diversificato per competenze, costi e risultati, vede imporsi accanto a realtà storiche come Alfieri & Lacroix nuove e dinamiche imprese, tra cui Valenti e De Pedrini, oppure Grafitalia, ambiziosa azienda grafica con sede a Milano e Roma che apporta decisive innovazioni produttive e commerciali nel settore.

A monte della filiera, il quadro degli editori si dimostra notevolmente frammentato e articolato in tipologie tra loro differenziate. Ne emerge una sostanziale permeabilità al coevo sistema delle arti, altamente indicativa della specificità di questo circuito di pubblicazioni, che si trova a vivere, di fatto, un momento aurorale. Si segnala, in particolare, un significativo scostamento rispetto al più tradizionale profilo di un'editoria d'arte incarnato da storiche case specializzate, come ad esempio l'illustre Bestetti e Tumminelli. Queste ultime risultano infatti assenti o largamente marginali, così come le maggiori imprese grafico-editrici del tempo, tra cui l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, o ancora grandi editori quali Rizzoli e Mondadori, i cui cataloghi appaiono essenzialmente orientati all'arte antica e all'Ottocento, riflettendo una netta separazione dei valori figurativi e dei rispettivi sistemi di divulgazione e di produzione editoriale.

A conferma, nel panorama considerato non mancano, viceversa, nuovi editori di punta che si dedicano in modo esclusivo alla promozione dell'arte contemporanea, a partire dal pionieristico e cruciale operato di Giovanni Scheiwiller. Se accanto a lui va ricordata la figura altrettanto influente di Giampiero Giani, l'indagine ha inoltre permesso di rilevare interessanti editori d'arte minori come GEA, Casa d'Arte Ariel, Ettore Bartolozzi e altresì Il Salto, che si distingue soprattutto per il ruolo contestualmente svolto come libreria nell'aggiornamento alla cultura figurativa e progettuale internazionale. Ad incidere nel tessuto editoriale dell'arte contemporanea, tuttavia, sono risultate anzitutto le realtà delle riviste e del mercato, in una significativa sovrapposizione di pratiche e strategie operative, la cui analisi ha permesso di riconsiderare luoghi che per la storiografia vivono separati.

Occorre ricordare che negli anni Trenta la diversificazione dell'attività editoriale giunge a imporsi quale prerogativa di una moderna galleria d'arte, in linea con i più avanzati modelli europei, dove prassi di commercio e istanze di promozione dei valori della produzione artistica corrente accostano, senza soluzione di continuità, opere di pittura e scultura, fogli, cartelle di grafica e pubblicazioni, dai cataloghi espositivi alle riviste o bollettini, ai libri. Nella compagine delle società editrici legate al mercato, tra cui non manca la storica galleria di Lino Pesaro, tale paradigma di tendenza appare esemplarmente incarnato dalla galleria libreria del Milione. Il suo impegno si è rivelato intensificarsi scandendo

il decennio con decisa ambizione imprenditoriale, tra aperture internazionali e sperimentazione di innovative formule e piani editoriali, facendo della sua esperienza una delle più rilevanti e consapevoli nel più ampio orizzonte considerato.

Allo stesso tempo, è emerso il ruolo nodale delle riviste per lo sviluppo di un'editoria libraria specifica, nel solco della tradizione del moderno, da "La Voce" ai periodici delle avanguardie europee. Se allo scadere del terzo decennio è la pubblicistica a fare da apripista alla divulgazione del rinnovato panorama delle arti, a fronte del rapporto di circolarità e di scambio tra editoria periodica e permanente che segna la cultura del tempo, sono numerose le riviste la cui progettualità si apre, in continuità con la politica della testata, all'esigenza di dare vita a una proposta di pubblicazioni librarie consacrate alle espressioni della cultura figurativa attuale. Da "Belvedere" a "Poligono", da "Campo Grafico" a "Domus", a "Stile", a "Corrente", in tale cosciente scelta di due *media* e delle rispettive specificità si è diffusamente registrata una lungimirante strategia di promozione diversificata dei medesimi valori, con un puntuale scarto di sensibilità dalla cronaca, ovvero la polemica, il pensiero in azione della rivista, al tentativo di sistemazione critico-storiografica del libro.

Spostando l'obiettivo sui prodotti editoriali, il secondo capitolo cambia andatura per esplorare i libri oggetto d'indagine, nel loro valore di fonte in sé, riconducendo la specificità che li contraddistingue all'interno della storia più grande dell'editoria d'arte e del tessuto internazionale di riferimento. L'accentuata disomogeneità del *corpus* di pubblicazioni, elemento di speciale ricchezza ma non privo di criticità, ha ribadito l'importanza di una lettura d'insieme, guidando la discussione intorno alle problematiche connesse alle forme della divulgazione dei nuovi valori figurativi, a fronte di quel processo mobile teso a una loro compiuta definizione che segna il decennio degli anni Trenta. Una prospettiva aderente al lavoro di mappatura e ai molteplici aspetti del prodotto librario considerati nella ricerca ha inteso mettere a fuoco i generi emergenti, riflettendo sulla loro fortuna, tra filiazioni, scarti, continuità ed elementi innovativi, anche attraverso un confronto con i modelli europei.

L'aggiornamento alle pratiche editoriali internazionali – sostenuto da una significativa circolazione delle edizioni straniere e da una rete di contatti diretti, in particolare con il *milieu* parigino – si è infatti rivelato come una delle costanti più significative nei coevi svolgimenti del libro d'arte contemporanea, motore primario del processo di rinnovamento che investe la letteratura artistica contestualmente all'esigenza di una prima opera di definizione e storicizzazione del nuovo panorama delle arti.

Altrettanto incisivo, e complementare, è apparso il ruolo dell'editoria periodica, di cui si è in parte detto in riferimento alle responsabilità editoriali, un contributo già messo in luce nel 1935 da Alberto Neppi in apertura alla sua guida alle *Arti figurative*, dove è ricordata l'importanza del «rinnovamento dei criteri esegetici nella stessa divulgazione delle tendenze d'arte contemporanea

ad opera di giornali e di riviste di cultura, con evidente beneficio del gusto collettivo del popolo italiano»⁵⁹. Non appaia superfluo osservare, a tale proposito, come l'indagine abbia evidenziato l'emergere di una nuova tipologia di scrittore d'arte prossima, per sensibilità o mestiere, all'ambito giornalistico, che, mentre si discosta dalle più consuete del critico di estrazione letteraria o dello storico dell'arte, non manca di avvicinarsi alla figura del divulgatore, esemplarmente incarnata da personalità quali Pietro Maria Bardi, Edoardo Persico o Raffaele Carrieri, uno dei «più giovani e bizzarri scrittori d'Italia»⁶⁰. I risultati più stringenti di questo rapporto sinergico sono tuttavia scaturiti dallo studio delle pubblicazioni stesse, dove tra rivista e libro si registra un'intensa e frequente sovrapposizione di strategie e pratiche di scrittura, che non di rado sfocia in una diretta circolazione di materiali, anzitutto di testi reimpiegati nel montaggio dei volumi. Si vede così declinata quella discussa gerarchia di promozione dei valori in relazione alla quale l'editoria libraria, per antonomasia a carattere permanente, si dimostra essenzialmente tesa a un'opera di sistemazione.

A fronte del suo statuto sperimentale, la nascita stessa di questa editoria appare, infatti, intimamente intrecciata a un problema di identità e definizione del moderno, ovvero di spinta alla creazione di un canone. L'analisi del sistema di pubblicazioni ha confermato questa diffusa tensione all'individuazione e trasmissione di valori figurativi durevoli, registrando nondimeno una situazione di forte discontinuità, un lungo e intricato processo di elaborazione che, se pone le basi per la maturazione di un più compiuto discorso critico e storiografico intorno alle vicende figurative contemporanee e ai suoi interpreti, giunge di fatto a scandire l'intero decennio secondo le logiche di un percorso ancora *in fieri*. Molti degli artisti consacrati dalle edizioni, da Campigli, a Carrà, a De Chirico, per citare solo alcuni dei più pubblicati, saranno i protagonisti chiave della narrazione dell'arte italiana contemporanea cristallizzatasi nei decenni successivi⁶¹.

59 A. Neppi, *Introduzione*, in *Arti figurative*, cit., p. 5.

60 *I romanzi di Novella*, trafiletto pubblicitario, "Il Secolo XX", XXXII (40), 7 ottobre 1933, p. 14.

61 Si pensi al fondamentale cantiere storiografico avviato negli anni del secondo dopoguerra, a partire da progetti di mostre storiche, tra loro diverse per contesto, istanze e risultati ma tese a una puntuale opera di sistemazione delle vicende figurative dell'arte italiana dei decenni precedenti: a questo proposito, senza dimenticare la celebre vicenda di *Twentieth-century italian art*, (New York, Museum of Modern Art, 28 giugno-18 settembre 1949), a c. di James Thrall Soby e Alfred H. Barr, New York, Museum of Modern Art, 1949, si segnalano, in particolare, le esposizioni realizzate con la curatela di Paolo D'Ancona a Parigi e a Londra, sotto gli auspici dagli Amici di Brera, *Exposition d'art moderne italien*, (Parigi, Musée National d'Art Moderne, maggio-giugno 1950), Parigi, Musée National d'Art Moderne, 1950; *Modern Italian Art. An Exhibition of Paintings and Sculpture Held Under the Auspices of the Amici Di Brera and the Italian Institute*, (Londra, Tate Gallery, 28 giugno-30 luglio 1950), Londra, The Arts Council of Great Britain, 1950; e la più tarda, fondamentale mostra *Arte moderna in Italia 1915-1935*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-28 maggio 1967), a c. di C.L. Ragghianti, Firenze, Marchi e Bertolli Editore, 1967.

Lungi dall'intento di lavorare sulla definizione di un canone della modernità, problema complesso che peraltro esula dalla ricerca, nella riflessione sui generi emergenti l'indagine non manca di dare conto della prospettiva canonizzante sostanzialmente intrinseca alle scelte e alle dinamiche stesse di costruzione dei libri. Vi sono tracciate, in filigrana, le istanze del tempo affioranti dalle vicende editoriali, a partire dallo scarto imposto dalla reazione militante alle espressioni della cultura ottocentesca, tradotta nell'urgenza di codificare e favorire la conoscenza delle voci "viventi" del rinnovamento artistico contemporaneo, ovvero di dare corpo a una prima divulgazione. A questa si annodano, tra le altre, la discussione su Novecento, la proposta dei maestri consacrati dal collezionismo e, ancora, l'esplicita rivendicazione di un taglio interpretativo quale atto necessario a una valida lettura della storia, cui risponde in modo esemplare il capitale *Ottocento, Novecento* di Anna Maria Brizio⁶², a segnare con l'«esigenza di *metodo*, che la visione panoramica dei fatti determinati coerentemente richiama»⁶³, un decisivo cambio di passo.

Tali problematiche si vedono difatti coagulate, anzitutto, intorno al moderno genere di derivazione francese del "panorama", che si presenta come un vitale banco di prova per gli svolgimenti dell'editoria d'arte contemporanea. La sua comparsa sul mercato editoriale italiano allo snodo del 1930 è altamente indicativa e testimonia l'avvio di una sentita esigenza di documentazione dei nuovi valori figurativi, anche in un'ottica di promozione internazionale. La fortuna del genere mostra al contempo una puntuale diversificazione, che si traduce essenzialmente nelle declinazioni del panorama critico o storico-critico da un lato e, dall'altro, dell'antologia divulgativa, cui non è estraneo il problema di gusto. È soprattutto la prima a evidenziare una sensibile evoluzione sull'arco del decennio, riassumibile nella distanza tra un volume ancora costruito secondo criteri di censimento come *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi* di Vincenzo Costantini, dato alle stampe nel 1934⁶⁴, e il citato *Ottocento, Novecento* di Anna Maria Brizio, uscito cinque anni più tardi, nel 1939, opera che, insieme a una prospettiva storiografica pienamente moderna, apre al contestuale ingresso delle espressioni artistiche anche più recenti nella storia dell'arte.

Accanto al panorama, sono diversi i generi emergenti del sistema di pubblicazioni in esame, individuati e affrontati con una speciale attenzione alle loro forme editoriali. Per la sua atipicità si è segnalato, in particolare, il libro-catalogo, ai cui svolgimenti fanno da apripista le monografie editate da Belvedere, come il celebre *Carrà e Soffici* di Pietro Maria Bardi, 1930⁶⁵. Non esente da toni *engagé*, il genere appare emblematico di come va configurandosi una sensibile porzione

62 A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, Torino, UTET, 1939.

63 S. Bini, *Storia dell'arte moderna. Ottocento-Novecento di Anna Maria Brizio*, "Corrente", II (8), 30 aprile 1939, [p. 4]

64 V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934.

65 *Carrà e Soffici*. 102 tavole e referenze di P.M. Bardi, Milano, Belvedere, 1930.

del sistema editoriale del tempo, in stretta relazione con il mercato, dove le maggiori gallerie danno vita a una produzione editoriale autonoma che, sebbene legata a eventi espositivi temporanei, non si presenta come occasionale, ma mira ad avere caratteri di editoria permanente, a creare valori duraturi diversi dalla fruizione dell'ora propria di una mostra.

Paradigma vincente per diffusione e autorevolezza è risultata, tuttavia, la monografia d'artista, tenace protagonista della letteratura e degli studi storiografici. A questo proposito, è stato possibile osservare che se le monografie isolate sembrano intercettare essenzialmente i valori della produzione media, e si vedono parallelamente predilette da editori minori, sono invece le monografie in collana a incarnare il genere *princeps* della divulgazione dell'arte contemporanea, il più fortunato e longevo nel coevo panorama dell'editoria libraria illustrata. Avviate sulla scia di una moda internazionale, si presentano come un prodotto editoriale moderno per eccellenza, andando a coniugare, da un lato, l'illustre tradizione della biografia d'artista, progressivamente orientata su una linea funzionale in direzione di una saldatura critica con il catalogo dell'autore, dall'altro, le potenzialità divulgative della collana, innovazione dell'industria editoriale otto-novecentesca, a unire in modo programmatico le istanze permanenti e la continuità di un piano di edizioni librarie alle strategie di aggiornamento periodico e di allargamento del pubblico sperimentate nel panorama delle nuove riviste di settore. Dalla seminale "Arte Moderna Italiana" di Scheiwiller a "Pittori nuovi", "Scultori nuovi", "Architetti nuovi" delle Edizioni di Campo Grafico, a "Pittori Italiani Contemporanei" del Milione, per citare alcune delle più rilevanti⁶⁶, sono molteplici le collezioni editoriali espressamente dedicate all'arte contemporanea nel corso del decennio, tra loro affatto diversificate per orientamento, scelte figurative, strategie e fisionomie editoriali – offrendo ciascuna una specifica identità del moderno – e tuttavia costruite secondo una struttura ricorrente fondata sulla proposta del catalogo di riproduzioni delle opere dell'artista in tavole fuori testo, asse centrale nell'equilibrio sintattico dei singoli volumi.

A partire dal celebre volume *La Raccolta Feroldi*⁶⁷, uno dei risultati più alti della produzione del tempo, si è messo a fuoco il nascere di una tendenza editoriale che giunge a configurarsi come un genere autonomo, a cui è ascrivibile la fortunata diffusione di pubblicazioni consacrate alle collezioni d'arte contemporanea. La classe del nuovo collezionismo illuminato si è rivelata, più diffusamente, una forza portante del sistema editoriale, attorno alla quale risultano gravitare i maggiori cantieri avviati sullo scorcio del decennio, in gran parte sostenuti attraverso la prassi di partecipazione alle ingenti spese dei *cliché*, nel solco di un circuito virtuoso in cui il collezionismo alimenta l'editoria d'arte e quest'ultima,

⁶⁶ Si rimanda all'elenco delle collezioni editoriali in appendice.

⁶⁷ *La Raccolta Feroldi*, presentazione di G. Piovene, "Le grandi raccolte d'arte contemporanea", Milano, Edizioni del Milione, 1942.

a sua volta, ne promuove le espressioni, legittimando le stesse raccolte private, il mercato e i valori figurativi che esso propone.

Nel quadro delle emergenze che meglio hanno permesso di identificare una puntuale circolarità di dinamiche nel sistema editoriale, si segnala altresì il complesso problema delle pubblicazioni di propaganda. Il censimento ha restituito progetti profondamente diversificati e persino antitetici riconducibili a questo genere, individuando una delle sue declinazioni più interessanti e innovative nell'esperimento editoriale avviato da "Domus" con la grande collana dei numeri speciali consacrati «all'esaltazione dell'ingegno italiano»⁶⁸: una serie di volumi prettamente visivi, tra il museo ideale e la vetrina della produzione, costruiti sulla base di soluzioni grafiche deliberatamente sperimentali, in linea con gli orientamenti internazionali della produzione d'avanguardia.

Se la questione dell'arte italiana rimane centrale nel panorama indagato, non da ultimo in ragione del periodo storico, la complementare riflessione sulla presenza dell'arte straniera tra i titoli delle edizioni mappate ha messo in luce non solo un diverso approccio critico e storiografico alla modernità, ma il sorgere, nel clima dei secondi anni Trenta, di puntuali istanze intorno a nuovi generi e a rinnovate forme editoriali, testimonianza della diffusa urgenza di aggiornamento europeo sulle fonti visive e letterarie della cultura artistica moderna.

In continuità con il problema editoriale, il terzo capitolo dedica, infine, un approfondimento specifico alle riproduzioni quali elemento centrale nella filiera e nel montaggio del libro d'arte, delle sue strategie visive. Si è scelto di lavorare, in particolare, sui procedimenti fotomeccanici, a fronte del peso che negli anni Trenta – il cosiddetto «apogée du plomb»⁶⁹ – le innovazioni tecnologiche giocano nel determinare non solo la materialità delle riproduzioni stesse, e dunque la ricezione diretta dei linguaggi artistici, ma le forme editoriali. Incatenate all'annosa questione dello statuto di documentazione figurativa dell'opera⁷⁰, le immagini riprodotte assumono un'inedita rilevanza storica nel contesto d'indagine, coincidente con l'avvento della prima società di massa e segnato internazionalmente dalla pratica della moltiplicazione accompagnata dall'intenso dibattito che, da Benjamin a Malraux, vede protagonisti i temi della riproducibilità⁷¹. Nel

68 Cfr. *La grande collana dei numeri speciali di Domus dedicata all'esaltazione dell'ingegno italiano*, annuncio pubblicitario, in A. Pavolini, G. Ponti, *Le Arti in Italia*, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1938. A partire dal 1942 la collana viene segnalata anche con il titolo di "Galleria".

69 Cfr. A. Marshall, *Les mutations de la chaîne graphique au XX siècle*, in *Le trois révolutions du livre*, Actes du colloque International de Lyon/Villeurbanne (1998), a c. di F. Barbier, numero speciale della "Revue française d'histoire du livre", nuova serie, (106-109), 2001, pp. 273-291.

70 Cfr. il seminale contributo di Ettore Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. II, pp. 415-484.

71 Per una bibliografia orientativa si rimanda a *Musées Imaginaires*, "Revue de l'art", (182), 2013-2014, pp. 87-94.

sistema editoriale in esame si è evidenziata una sintomatica sensibilità per le fotoproduzioni, riconosciute nella piena identità di prodotto del proprio tempo, tra istanze documentative, utopia dell'arte per tutti, valenza commerciale e di propaganda, problema di gusto. La loro significativa fortuna, accompagnata da una circolazione altresì indipendente dalle pubblicazioni, in forma di tavole fotomeccaniche, registra un rinnovato slancio, andando a saldarsi alle esigenze di avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea, apertamente tese a favorire la conoscenza dei suoi protagonisti e delle sue espressioni figurative..

Le ricerche hanno, al contempo, rilevato la crescente attenzione diffusa intorno ai problemi dell'industria fotomeccanica e ai relativi progressi che solcano il decennio, mettendone a fuoco la centralità nel dibattito, non solo tra gli addetti ai lavori del settore, ma in un orizzonte allargato, dove nelle fonti coeve sono numerose le attestazioni di una puntuale coscienza tecnica da parte di editori ma anche di artisti, scrittori d'arte o, ancora, collezionisti. A partire dall'individuazione e dallo studio dei principali procedimenti di riproduzione e di stampa sperimentati nel panorama nell'editoria d'arte del tempo, l'analisi delle pubblicazioni, attenta alle attrezzature, ai passaggi di lavorazione e ai risultati grafici, ha previsto una disamina delle tecniche impiegate mirante a metterne in luce le diverse problematiche e specificità, non di rado condotta sul confronto diretto tra gli stampati. Ne è emersa una sostanziale egemonia della fotozincotopia, nei due rami della riproduzione a tratto e a mezzatinta, ovvero del procedimento tipografico, con matrice a rilievo, che si distingue per nitore, uniformità ed elevata finezza dei risultati.

Questo dato è apparso altamente indicativo, poiché identificabile con una peculiarità della produzione italiana di settore, laddove le coeve pubblicazioni d'arte francesi, ad esempio, risultano prediligere il rotocalco, largamente adottato anche in Italia per iniziative e collezioni librerie differenziate tra loro per tipologie e fasce di prezzo, ma sempre consacrate all'arte antica o ottocentesca, a confermare anche sul piano operativo la netta separazione del sistema editoriale in esame dal più ampio panorama dell'editoria artistica. Se tale specificità rivela anzitutto la prassi di un tessuto produttivo e di un mercato ristretti, lungi dal mero dato tecnico, l'impiego della fotozincotopia giunge a farsi portavoce, come si è chiarito, di una precisa estetica editoriale, aprendo a un più vasto problema di ricezione e fruizione delle immagini dell'arte contemporanea, nonché della sua identità tipografica⁷².

Una riflessione ulteriore, di speciale peso nella prospettiva di indagine, si è orientata al problema del colore, interrogandone la dirompente diffusione che a partire dallo scorcio degli anni Trenta ribalta la consolidata egemonia del bianco e nero, sino a quel momento intimamente saldata al linguaggio della

72 Su questi problemi cfr. L. Cole, *Reproducing the Avant-Garde. The Art of Modernist Magazines*, in *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, a c. di S. Posman, A. Reverseau, D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson, Berlino; Boston, De Gruyter, 2013, pp. 183-193.

riproduzione d'arte e alle sue istanze di rigore documentativo⁷³. Le ricerche hanno messo in luce la stretta connessione di questa congiuntura con l'avvento della fotografia a colori e, per estensione, dei suoi utilizzi nell'industria della stampa, vicende a lugo ricondotte dalla storiografia storico-artistica alla stagione del secondo dopoguerra⁷⁴, aprendo nuove ipotesi di periodizzazione.

Notoriamente elaborato in quadricromia, il fotocolore trova una precoce e illustre consacrazione da parte del tipografo modernista Guido Modiano, che nel 1940 lo presenta come la nuova e cruciale conquista tecnica della «realità grafica d'oggi»⁷⁵. Il procedimento permette di effettuare, per la prima volta, riprese dirette a colori – senza la mediazione di filtri, come invece nel processo tricromico⁷⁶ – ottenendo così intensità e fatture cromatiche capaci di restituire a tutto tondo i valori dell'opera, a partire da quelli cromatici, con un alto grado di fedeltà. Inizialmente messo a punto in ambito pubblicitario, conosce sollecitamente applicazione nella riproduzione d'arte, scardinando consolidate abitudini di ricezione, fruizione e consumo delle immagini. La sua pionieristica adozione in ambito editoriale, e segnatamente nella produzione in esame, dove incontra largo impiego e una speciale fortuna, sembra annunciare le profonde metamorfosi dell'oggetto a stampa che avrebbero investito l'editoria artistica nei decenni successivi, mettendo in luce il ruolo da battistrada svolto dal libro d'arte contemporanea in questi sviluppi.

73 Si rimanda a Monika Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen, Wallstein Verlag GmbH, 2022.

74 Punto di riferimento, il celebre editoriale di Roberto Longhi, *Pittura-colore-storia e una domanda*, "Paragone", III (33), settembre 1952, pp. 3-6.

75 G. Modiano, *Mostra dell'arte grafica*, in *VII Triennale di Milano. Guida*, Milano, SAME, 1940, p. 188.

76 Cfr. F. Fergonzi, "La tricromia è la verità". "I Maestri del Colore" (1905-1914) dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, cit., pp. 373-429.

Ringraziamenti

Questa ricerca ha potuto contare, nel tempo, sull'aiuto e la collaborazione di molte persone alle quali va la mia gratitudine: Giorgio Bacci, Veronica Bassini, Silvia Bignami, Zeno Birolli, Irene Boyer, Lodovica Braida, Alberto Cadioli, Barbara Cinelli, Davide Colombo, Piero De Amicis, Massimo Dradi, Massimo Ferretti, Luisa Finocchi, Antonello Frongia, Raffaella Gobbo, Davide Lacagnina, Leo Lecci, Valeria Genovese, Salvatore Licitra, Ana Gonçalves Magalhães, Elisa Marazzzi, Adalberto Monti, Giovanna Mori, Antonello Negri, Luca Pietro Nicoletti, Federica Nurchis, Silvia Paoli, Irene Piazzoni, Claudia Piergigli, Gaia Riitano, Paolo Rosselli, Pablo Rossi, Sileno Salvagnini, Tiziana Serena, Fabrizio Slavazzi, Tommaso Tofanetti, Giuliana Tomasella, Pierangelo Turrone, Giorgio Zanchetti, Valentina Zanchin. Riservo un particolare ringraziamento a Paolo Rusconi, che ha seguito questo lavoro dall'avvio delle ricerche, durante il dottorato, alla pubblicazione. Ringrazio inoltre gli enti e le istituzioni che mi hanno accolta autorizzando la consultazione e l'utilizzo del materiale bibliografico e documentario: l'Archivio del '900 del Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, l'Archivio delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, l'Archivio Piero Bottoni del Politecnico di Milano, l'Archivio Gio Ponti di Milano, l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, l'Archivio Storico della Camera di Commercio di Milano, l'Archivio Storico Civico di Milano, l'Associazione Campo Grafico di Milano, l'Associazione Culturale Studi Grafici di Milano, l'Associazione Italiana Design della Comunicazione Visiva (AIAP) di Milano, la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, la Biblioteca Comunale Centrale di Palazzo Sormani di Milano, la Biblioteca del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano, la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, la Biblioteca del Progetto della Triennale di Milano, le Civiche Raccolte Storiche di Milano, il Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano, la Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli" di Milano, la Fondazione Corriere della Sera di Milano, la Fondazione Corrente di Milano, la Fondazione Guido Lodovico Luzzatto di Milano, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano.

1. Progettare libri

Definizione di una tipologia editoriale

Intorno al 1940, Gio Ponti lancia, sulle pagine di “Stile”, un intenso dibattito sulle edizioni d’arte, salutando con favore il loro crescente peso nello scenario culturale e produttivo italiano, incalzato dalle coeve sperimentazioni internazionali. Avanzando un confronto con le spregiudicate formule editoriali d’oltralpe, scriveva ai lettori: «Pensate quel che avrebbero fatto i francesi d’un loro Morandi! [...] lo avrebbero imposto a tutto il mondo, illustrato in cento libri»¹.

Il riferimento, che a margine apre la complessa questione nazionale, segnala la crucialità dell’arte contemporanea nel processo di espansione dell’editoria specializzata. A tal proposito, accanto a «grandi editori dalla potenzialità capace di grandi programmi», a «editori e stampatori maestri»², Ponti menziona soprattutto realtà minori, di nicchia, come quelle di Giovanni Scheiwiller e del Milione, il cui operato era già stato celebrato in più occasioni dalla rivista come pionieristico nel panorama di settore³. I due editori milanesi avevano risposto, tra i primi, all’esigenza di documentazione delle vicende artistiche più recenti, imponendosi come emblemi di un nuovo modo di intendere il libro d’arte che, tra slanci e insuccessi, si era fatto strada nel corso del decennio precedente. Solo nel 1929, Pietro Maria Bardi poteva sintomaticamente scrivere: «in Italia gli editori si dedicano ai libri d’arte trapassata dagli scavi a Segantini – e poco, del resto, anche qui – e all’arte moderna non è dedicata che una sola collana di sceltissime monografie dovuta alla fatica e alla fede di Giovanni Scheiwiller»⁴.

Gli anni Trenta si caratterizzano, infatti, per l’emergere di un mercato editoriale specifico rispetto al periodo precedente, segnato dalla fioritura di una serie di iniziative diversificate, ma orientate a un unico fine: diffondere la conoscenza della cultura figurativa del presente. Sullo sfondo della nascita di un sistema delle arti aggiornato, sostenuto dalle politiche di promozione delle arti del regime fascista⁵, e della prima storicizzazione della modernità sul piano internazionale⁶,

1 Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani. L’attrezzatura bibliografica delle arti*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, II (19-20), luglio-agosto 1942, p. 24.

2 *Ibidem*.

3 Si veda, a esempio, l’articolo G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d’arte*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, I (1), gennaio 1941, p. 48.

4 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, Milano, Belvedere, 1929, s.p.

5 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000.

6 Basti riferirsi all’esemplare operato del Museum of Modern Art di New York, dove il direttore Alfred H. Barr Jr. nel corso del decennio lavora a una definizione per avanguardie dell’arte contemporanea attraverso un’eccezionale sequenza di mostre, realizzate in particolare tra

i contestuali sviluppi dell'edizione d'arte si innestano in un dibattito nodale sull'identità dell'arte contemporanea, la cui tensione alla definizione di un insieme di valori durevoli riconosce nel *medium* librario uno strumento d'elezione.

Osservatorio privilegiato di questi svolgimenti, in aperto dialogo con le esperienze europee, è la città di Milano, il più importante e avanzato "centro" artistico italiano⁷, motore del mercato ed epicentro del dibattito sulle arti. L'esclusione dalla geografia delle grandi esposizioni nazionali di arte figurativa, la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma, a cui tuttavia corrisponde l'acquisizione della Triennale, manifestazione in linea con la sua moderna vocazione progettuale, non preclude infatti a Milano il suo ruolo guida nel sistema delle arti⁸. Al contrario, come osserva in proposito il critico Raffaello Giolli, «la vita dell'arte non si esaurisce davvero in queste panoramiche» e la città, che alle occasioni pubbliche – dalle mostre di Novecento alle Sindacali⁹ – affianca il ritmo «delle sue gallerie private, cioè una vita artistica quotidianamente e semplicemente intensa»¹⁰, si orienta con decisione alla diffusione dei linguaggi artistici contemporanei, grazie anche a una vivace scena critica che trova nuovi spazi in quotidiani, riviste e rotocalchi¹¹.

Sulla scia di un'inedita «moda dell'arte contemporanea»¹², a partire dal 1929, anno della discussa Seconda mostra del Novecento Italiano al Palazzo della Permanente, presentata dalla curatrice Margherita Sarfatti come un'antologia

1934 e 1936, da *Machine Art* a *Van Gogh*, da *Cubism and abstract art* a *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, nel solco di una storicizzazione 'a caldo' delle tendenze artistiche internazionali coeve o appena compiute. Su Barr e la storia del MoMA si vedano S. Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge; London, MIT Press, 2002; H.S. Bee, M. Elligott, *Art in our time. A history of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2004.

7 *Centri e scuole*, in *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a c. di A. Negri, con S. Bignami, P. Rusconi, G. Zanchetti, Firenze, Giunti, 2012, p. 122.

8 Per un quadro complessivo sul sistema espositivo nazionale durante il fascismo si rimanda al citato volume di S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit. Su Milano si veda *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, (Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a c. di E. Pontiggia, N. Colombo, Milano, Mazzotta, 2004; *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, a c. di S. Bignami, P. Rusconi, Milano, Mimesis, 2014.

9 Oltre a S. Salvagnini, op. cit., si rimanda a M. De Sabbata, *Mostre d'arte a Milano negli anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Torino, Allemandi, 2012; N. Colombo, *Il sistema dell'arte a Milano 1930-40. Pubblico e privato*, in *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, cit., pp. 39-65.

10 Uno che nota [R. Giolli], *Come si devono fare le esposizioni?*, "1928. Problemi d'arte attuale", (3), 15 febbraio 1928, p. 42.

11 Una panoramica riassuntiva sugli spazi della critica a Milano tra anni Venti e Trenta è in P. Rusconi, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, in *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, cit., pp. 165-198.

12 P. Rusconi, *Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, a c. di A. Gonçalves Magalhães, L. Migliaccio, P. Rusconi, São Paulo, MAC USP, 2014, s.p.

della migliore arte italiana¹³, gli anni seguenti conoscono un progressivo proliferare delle gallerie, come testimonia il mercante Vittorio Emanuele Barbaroux¹⁴. Sullo sfondo di un dibattito pubblico circa l'arretratezza della situazione italiana nei confronti dei modelli internazionali, giunto anche in sede istituzionale, in una congiuntura di allargamento del mercato, di invocata moralizzazione delle pratiche commerciali e di istanze tese all'educazione di un gusto considerato superato e poco informato¹⁵, si erano infatti avviate, incoraggiate dalla disponibilità di una nuova clientela, le prime esperienze italiane di gallerie di tendenza, cruciali in relazione allo sviluppo di un'editoria libraria specifica. «Necessariamente debbo abbinare l'edizione d'arte al mercato e al movimento artistico poiché la considero una diretta conseguenza», avrebbe dichiarato il tipografo, editore e collezionista Giampiero Giani nel 1943¹⁶.

Lo sviluppo del nuovo sistema di pubblicazioni consacrate all'arte contemporanea è a sua volta sostenuto a Milano da una fiorente tradizione poligrafica che, superata la crisi del primo dopoguerra, complice una generale fase di espansione tecnologica e dimensionale del comparto¹⁷, durante gli anni Trenta

-
- 13 «All'infuori di ogni ragione di moda, di successo o di scuola, furono invitati a parteciparvi tutti quegli artisti italiani – ancora alle prime armi o già maturi e provetti – la cui opera reca un'impronta di elevato e pensoso travaglio spirituale e di moderna italianità». Cfr. M. Sarfatti, [Presentazione], in *Seconda mostra del Novecento Italiano*, (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Milano, s.n. (Gualdoni), 1929, pp. 13-14. Sulla mostra e, più diffusamente, la storia e i documenti del Novecento Italiano si veda R. Bossaglia, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979; *Il Novecento italiano*, a c. di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003. Cfr. inoltre *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-4 maggio 2003), a c. di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo, Claudia Gian Ferrari, Milano, Mazzotta, 2003.
- 14 «La fioritura delle gallerie d'arte si sviluppa come l'ortica», afferma Barbaroux ad *incipit* dell'articolo *Per un mercato artistico italiano*, pubblicato nel *Bollettino della Galleria Milano* in "Le arti plastiche", XII (3), 15 marzo 1935, s.p. Sulle gallerie d'arte a Milano negli anni Trenta cfr. N. Colombo, *Il sistema dell'arte a Milano 1930-40. Pubblico e privato*, cit.; *Gallerie milanesi tra le due Guerre*, (Milano, Fondazione Stelline, 25 febbraio-22 maggio 2016), a c. di L. Sansone, Milano, Silvana Editoriale, 2016; Angela Madesani, *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2016.
- 15 L'ampio dibattito, che coinvolge critici e professionisti del settore, tra i quali vanno ricordati, su tutti, Pietro Maria Bardi, Raffaello Giolli e Lamberto Vitali, si concentra su alcune riviste e quotidiani milanesi quali "Belvedere", "Le Arti Plastiche", "Poligono", "Cronache Latine", "L'Ambrosiano". Si citano, in particolare, gli articoli usciti su "L'Ambrosiano": P.M. Bardi, *Il mercato dell'arte moderna*, "L'Ambrosiano", 22 ottobre 1930; R. Giolli, *L'artista e il mercato. L'illusione delle mostre*, "L'Ambrosiano", 21 marzo 1934; L. Vitali, *Il mercante ideale*, "L'Ambrosiano", 24 maggio 1934. Sulla congiuntura cfr. P. Rusconi, "...Una Galleria sulla vetta!". *Cenni sul mercato dell'arte a Milano intorno al 1930*, in *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, cit., pp. 87-102.
- 16 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", III (36), dicembre 1943, pp. 38-39.
- 17 Una preziosa panoramica sullo sviluppo tecnologico dell'industria grafica è la testimonianza coeva di G. Dalmazzo, *Le industrie grafiche*, Torino, 1929.

conosce un ulteriore impulso nel quadro della prima affermazione della moderna industria editoriale¹⁸. Sono infatti ampiamente noti il ruolo della città lombarda quale indiscussa capitale dell'editoria italiana e l'accelerazione a cui essa va incontro nel periodo in esame, stretta tra le riforme, le politiche di sostegno, nonché l'azione di controllo del regime, che apre altresì al complesso problema del consenso, e le incalzanti innovazioni dettate dalla nascente società di massa¹⁹. Il decennio vede profonde trasformazioni verso una progressiva modernizzazione dell'intero settore segnata dalla discesa in campo di dinamiche imprese di storia recente, a partire da Mondadori, Rizzoli, Bompiani, e dalla sperimentazione di nuovi modelli, pratiche e strategie di produzione e di consumo che, contribuendo a una palpabile diffusione sociale del fenomeno editoriale, ridisegnano in modo sostanziale la mappa dell'editoria italiana nel solco di una centralizzazione tradotta nel decisivo consolidamento del primato milanese.

Sullo sfondo della «svolta» che caratterizza l'orizzonte allargato dell'industria della stampa e dell'editoria²⁰, il 1929 costituisce un importante anno di snodo in relazione agli svolgimenti qui considerati. Al Castello Sforzesco si tiene la *Mostra italiana di arte grafica* organizzata dalla Scuola del Libro, gloriosa istituzione che ha contribuito a fare di Milano la capitale dell'innovazione nel settore e si appresta a diventare epicentro di un radicale rinnovamento dell'estetica del progetto

18 Per gli andamenti e i problemi del comparto poligrafico milanese nella prima metà del Novecento si rimanda a A. Gigli Marchetti, *Milano, Lipsia d'Italia*, in *Editori a Milano (1900-1945)*, a c. di P. Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 11-20; e della stessa autrice *L'industria grafica e l'editoria nella Lombardia degli anni Trenta*, "Storia in Lombardia", V (1), 1986, pp. 105-126. Sulla nascita a Milano di una moderna industria culturale di massa caratterizzata da nuove forme di consumo popolare, anche delle immagini, si veda *Libri giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi*, a c. di F. Colombo, Milano, Abitare Segesta, 1998. Un imprescindibile contributo sull'editoria a Milano nel periodo in esame è *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, volume che raccoglie gli atti dello storico convegno di studio tenutosi a Milano dal 19 al 21 febbraio 1981.

19 Sulle complesse tematiche accennate, ampiamente acquisite dalla storiografia, esiste una vasta letteratura. Per una bibliografia di riferimento sul sistema editoriale durante il fascismo, il rapporto con il regime e con la nascente cultura di massa si rimanda, tra i contributi di sintesi, a G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 341-382; N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2007, in particolare la parte terza, *Il regime fascista*, pp. 229-406; G. Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 111-169; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, pp. 77-139. Sulla coeva industria culturale cfr. inoltre gli studi di D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura artistica italiana (1890-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992 e Id., S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Bologna, Il mulino, 2007.

20 Nicola Tranfaglia scrive a questo proposito di «svolta del 1929», precisando nelle medesime pagine che «la crisi del 1929 e il suo lento superamento, in Italia, soprattutto grazie all'intervento determinante dello Stato, segnano una svolta effettiva rispetto agli anni Venti». Cfr. N. Tranfaglia, *L'editoria nell'Italia contemporanea*, in Id., A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 24-28.

grafico²¹. La mostra rappresenta un primo prestigioso riconoscimento ufficiale dell'arte della stampa e degli operatori del comparto, testimonianza di una ragguardevole consapevolezza del loro ruolo nel quadro dell'industria nazionale e dei progressi «tecnici ed artistici» – come si legge in catalogo – della produzione²². Nella relazione del comitato ordinatore ed esecutivo²³, il presidente Antonio Moneta sostiene la rilevanza dell'iniziativa e giunge ad auspicare l'istituzione di una Biennale d'arte grafica, «affinché l'arte italiana della stampa e le sue ottime maestranze siano note, apprezzate e collocate in quel posto che ad esse compete nel mondo»²⁴.

Nelle sale del Castello Sforzesco, infatti, espongono le proprie realizzazioni le maggiori aziende italiane, delle quali più di un terzo di area milanese²⁵, a dimostrazione di un netto primato²⁶. Tra le più importanti, si ricordano l'Al-

21 La Scuola del Libro nasce nel 1904, su modello delle *Arts and Crafts*, in seno alla Società Umanitaria diretta da Augusto da Osimo, in un contesto che vede emergere Milano come principale centro italiano delle attività editoriali, sia librerie sia giornalistiche, e conseguentemente di quelle tipografiche, con una pluralità di imprese diversificate sul territorio. Punto di riferimento nel panorama delle arti grafiche non solo italiano, nel 1929, anno in cui nei suoi laboratori viene installata una delle prime macchine *offset* della città, la Scuola del Libro vive un momento di progressivo passaggio dalla linea più tradizionalista ancora incatenata al gusto neoclassico di un maestro indiscusso della grafica come Bertieri (portavoce di “Risorgimento Grafico”) a una impostazione più moderna, in cui si fa determinante l'aspetto tecnologico e progettuale. Questo indirizzo, inaugurato anche grazie alle esperienze di insegnamento di artisti come Atanasio Soldati e Leonardo Spreafico, si afferma di pari passo al tormentato riassetto burocratico e didattico dell'istituzione avviato nel 1932. È all'interno della Scuola del Libro che, negli stessi anni, prende il via l'avventura di “Campo Grafico”, la rivista di Carlo Dradi e Attilio Rossi, già allievi del corso superiore di Decorazione del libro sotto la guida di Marussig, che grazie alla sua apertura ai più aggiornati modelli internazionali di orientamento funzionalista ha dato uno dei maggiori contributi italiani all'estetica grafica moderna. Sulla Scuola del Libro si veda *Spazio ai caratteri. L'Umanitaria e la Scuola del Libro*, a c. di M. della Campa, C.A. Colombo, Milano, Silvana Editoriale, 2005.

22 Cfr. *La circolare diramata agli industriali grafici*, in *Mostra italiana di arte grafica*, (Milano, Castello Sforzesco, 25 aprile-30 maggio 1929), Milano, s.n. (Modiano), 1929, s.p.

23 Il Comitato d'onore, presieduto da Mussolini, è composto dal ministro Belluzzo, dal senatore Fedele, dal prefetto Siragusa, dal podestà De Capitani d'Arzago insieme ad Arnaldo Mussolini, Sileno Fabbri, Stefano Antonio Benni, Carlo Tarlarini, Giuseppe Gorla, Beniamino Donzelli, Luigi Pomba, Antonio Cippico, Franco Ciarlantini, Domenico Ghezzi, Francesco Antonio Liverani, Luigi Begnotti, Nicola Moneta, Antonio Vallardi. Il Comitato esecutivo è così composto: presidenza: Antonio Moneta, vicepresidenza: Alfredo Lombardi, cassiere: Alberto Matarelli, membri: Innocente Besozzi, Giovanni Bertola, Luigi Cabella, Augusto Calabi, Franco De Marsico, Achille Lucini, Pietro Macchi, Ugolino Marucelli, Tranquillo Corbella, Guido Marussig, Amleto Miserocchi, Guido Modiano, Giorgio Nicodemi, Riccardo Piola, Gino Rocca, Emanuele Ricordi, Cincinnato Saltarini, Amleto Soncini, segretario: Angelo Friuli.

24 A. Moneta, [Presentazione], in *Mostra italiana di arte grafica, Milano, primavera 1929 - Relazione del comitato ordinatore ed esecutivo*, Milano, s.n., p. 8.

25 Si tratta di 77 presenze su un totale di 178 aziende provenienti da tutte le regioni. Cfr. *Riassunto numerico degli espositori divisi per regioni*, in *Ivi*, p. 19.

26 Un primato non nuovo che, come si è detto, si consolida lungo il decennio successivo. Per i dati sull'industria poligrafica a Milano nel periodo in esame si rimanda allo storico contributo

fieri & Lacroix, le Arti Grafiche Bertarelli, l'Istituto Grafico Bertieri, la Ditta Antonio Fusetti, l'Istituto Grafico Vanzetti & Vanoletti, Gustavo Modiano, Guido Modiano Tipografo-Editore, Nicola Moneta Industrie Grafiche, Ricordi & C., Rizzoli & C., Società Casa Editrice Sonzogno, Tipografia "Popolo d'Italia", C.A. Valenti, A. Lucini & C., Pietro Vera, l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo²⁷. Un composito panorama di eccellenze che vede società storiche accanto ad altre di più recente costituzione, molte delle quali direttamente coinvolte, insieme a nuove aziende, nel sistema produttivo dell'editoria d'arte degli anni Trenta, frutto di una virtuosa rete di editori, fotoincisori e tipografi stampatori.

Va infatti ribadita la specificità di questo ristretto segmento dell'editoria libraria e in particolare del libro d'arte contemporanea, prodotto nuovo nel mercato editoriale dell'epoca. A questo proposito, al di là delle caratteristiche materiali delle pubblicazioni, di cui si tenterà di tracciare una prima fisionomia, sono necessarie alcune riflessioni preliminari sui meccanismi della loro produzione. Anzitutto, la dimensione sostanzialmente "artigianale" in cui prendono vita molte delle iniziative in esame. Ciò è da intendersi non nel senso di una mancata attenzione per le innovazioni tecnologiche della stampa, al contrario prontamente registrate, sperimentate e anzi assunte come *status*, ma in relazione al menzionato concorso di professionalità diverse nella realizzazione del prodotto finale, a cui spesso corrisponde una frammentazione dei cosiddetti produttori, ovvero delle figure imprenditoriali coinvolte, essenzialmente dovuta all'elevato *standard* di specializzazione richiesto dal libro illustrato.

Ne emerge un panorama in qualche modo alternativo a quello più ufficiale dell'industria editoriale del decennio progressivamente occupato da un saldo manipolo di grandi case editrici, su tutti i citati colossi Rizzoli e Mondadori²⁸, la cui forte espansione commerciale contribuisce nondimeno a una decisiva spinta dell'intero comparto²⁹. D'altra parte, la situazione che connota il tessuto della nascente editoria d'arte contemporanea sembra andare in una direzione

di A. Gigli Marchetti, *L'industria grafica e l'editoria nella Lombardia degli anni Trenta*, cit., pp. 105-126.

27 Per un elenco esaustivo cfr. *Elenco degli espositori*, in *Mostra italiana di arte grafica*, Milano, primavera 1929, cit., pp. 17-19.

28 Si rimanda a N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 229-358.

29 Si rammenta che a quelle date, e specialmente nella prima parte del decennio, molte imprese operano sul mercato come satelliti delle grandi società editrici, cfr. A. Gigli Marchetti, *L'industria grafica e l'editoria nella Lombardia degli anni Trenta*, cit., p. 107. Per l'editoria illustrata va inoltre considerato che, salvo delle eccezioni, ad esempio la Rizzoli o alcuni stabilimenti grafici che fungono anche da editori, come diremo, sono poche le ditte in grado di sviluppare nella propria officina un comparto zincografico autonomo, il quale necessita di specifici spazi, attrezzature sofisticate e manodopera specializzata, spingendo le imprese a esternalizzare le fasi di produzione dei *cliché* alle officine di fotoincisione presenti sul territorio. Lo stesso vale per la stampa, dove molto raramente gli editori risultano detenere il controllo sul ciclo di lavorazione del prodotto.

non estranea a quanto rilevato dagli studiosi come più sotterranea tendenza generale. Se i dati dei censimenti industriali e commerciali rivelano la significativa crescita del settore editoriale³⁰ e a Milano, in particolare, si registra la nascita di un centinaio di nuove case editrici, solo «poche di queste sembrano potersi collocare nella categoria 'industria' in senso stretto» e la stessa «evoluzione della figura di editore, cioè lo scorporo delle tre funzioni di stampatore, libraio e appaltatore» prende definitivamente corpo non senza ritardi e incertezze³¹.

Tale congiuntura acquisisce dunque una declinazione specifica nel caso della produzione editoriale in esame, traducendosi nell'organizzazione di un circuito di fatto anfibio e altamente specializzato e in un'attività editoriale spesso a basso costo, sebbene puntualmente attenta al montaggio del libro, alla sua veste grafica, alla qualità delle riproduzioni. Ciò concorre peraltro a differenziarla, almeno in parte, dall'editoria d'arte *tout court*, rivolta soprattutto all'arte antica e all'Ottocento, più spesso monopolio di storici stabilimenti di origine grafica che estendono la propria attività a un'editoria settoriale, come l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo³², oppure di editori specializzati che tuttavia non si occupano di contemporaneo, ad esempio la storica Bestetti e Tumminelli, quindi Treves-Treccani-Tumminelli, e alla quale le grandi case editrici non disdegnano di aprire il proprio catalogo, come accade a Mondadori o a Rizzoli³³.

La produzione libraria dedicata all'arte e agli artisti della contemporaneità, in una fase ancora aurorale, rimane essenzialmente appannaggio, viceversa, di un'editoria di nicchia, fatta di piccoli numeri, tirature contenute e un pubblico ristretto, specialmente nella prima parte del decennio identificabile in modo quasi esclusivo con quello degli "addetti ai lavori", senza tuttavia che ciò ne precluda il fermo valore divulgativo. Un'editoria, peraltro, strettamente connessa

30 Si confrontino, in particolare, i dati dei due censimenti del 1927 e del 1937, rispettivamente Istituto centrale di statistica del Regno d'Italia, *Censimento industriale e commerciale al 15 ottobre 1927*, Roma, Provveditorato generale dello Stato, 1928-1932; ISTAT, *Censimento industriale e commerciale 1937-1939*, Roma, Provveditorato generale dello Stato, 1938-1949. Va sottolineato che i criteri in parte disomogenei che hanno portato alla compilazione dei censimenti non consentono una comparazione rigorosa dei due momenti della storia economica del paese.

31 Cfr. E. Borruso, *Aspetti della nascita dell'industria editoriale*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, cit., pp. 79-80. Anche Forgacs sottolinea come sino al dopoguerra si continui a registrare una sostanziale sovrapposizione tra editori, tipografi e librai. Cfr. D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana, 1880-2000*, Bologna, Il Mulino, 2000, p. 60.

32 Sull'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo si veda «Emporium» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, a c. di G. Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985.

33 Per un sintetico profilo delle case editrici citate si rimanda a N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., rispettivamente pp. 262, 324; 302-318; 318-323. Mondadori e Rizzoli si orientano soprattutto alla divulgazione dell'arte dell'Ottocento, a cui dedicano pregevoli progetti editoriali. Si ricorda in particolare la collana Mondadori "Maestri della pittura italiana dell'Ottocento", per la quale tra il 1932 e il 1934 escono le eleganti monografie illustrate dedicate a Favretto, Zandomeneghi, Fontanesi, Cremona, Toma, De Nittis.

al *milieu* delle riviste e del mercato dell'arte, la cui continuità si traduce in una significativa circolazione delle figure di riferimento, tra cui mercanti, critici, cultori d'arte, editori, librai, collezionisti, gli stessi artisti, personalità che spesso giungono a identificarsi, come nell'esemplare caso del gallerista-editore.

La mappatura sistematica dei libri dedicati all'arte contemporanea pubblicati a Milano dal 1929 al 1943 permette per la prima volta di tracciare un profilo di questa produzione editoriale e di mettere a fuoco i diversi attori coinvolti. Lunghi da ambizioni di esaustività, ma facendo riferimento ai risultati del lavoro di ricognizione, riportati integralmente in appendice in un apposito repertorio organizzato in schede tecniche delle pubblicazioni e indici delle presenze editoriali, di seguito si presentano i dati riguardanti il *corpus* librario individuato, dalle statistiche di produzione e rispettivi *trend* alle caratteristiche relative al profilo materiale dell'oggetto libro, sino alle figure imprenditoriali coinvolte nella filiera, ovvero nell'ideazione e realizzazione dei progetti editoriali.

Andamento della produzione libraria

Per una più aderente analisi del quadro in esame occorre anzitutto precisare il volume della produzione editoriale³⁴. Nell'arco cronologico stabilito, che si estende dal 1929 al 1943, si trova complessivamente traccia di 187 pubblicazioni, uscite secondo un andamento di crescita che si mantiene tendenzialmente stabile, nel quadro di un progressivo aumento complessivo per anno, registrando tuttavia alcune decrescite (1935, 1937, 1939, 1943), un picco positivo nel 1930 e uno particolarmente significativo nel 1942. Nello specifico, le uscite per anno sono le seguenti: 8 nel 1929, 15 nel 1930, 9 nel 1931, 11 rispettivamente nel 1932 e nel 1933, 13 nel 1934, 7 nel 1935, 14 nel 1936, 10 nel 1937, 13 nel 1938, ancora 10 nel 1939, 15 nel 1940, 14 nel 1941, 25 nel 1942 e infine 12 nel 1943³⁵.

Una prima riflessione è inevitabilmente relativa ai numeri contenuti. A questo proposito, va ribadito che il libro d'arte contemporanea occupa una porzione decisamente limitata e periferica del mercato editoriale, vale a dire un piccolo segmento di un'editoria di per sé già settoriale quale l'editoria d'arte. Si tratta peraltro, come messo in luce, di un prodotto emergente, sostanzialmente inedito. In aggiunta, i dati forniti non possono che essere parziali, sia per la problematicità intrinseca all'indagine sia perché necessiterebbero di una più puntuale analisi comparata con quanto pubblicato, prima che all'estero, nel resto del paese, nonché in altri ambiti dell'attività editoriale. Se in relazione a questo punto è stato evidenziato il diffuso ruolo guida della città di Milano, una prima sommaria

34 Si ricorda che oggetto di indagine sono le pubblicazioni che hanno carattere di editoria permanente e risultano perciò esclusi, oltre alla stampa periodica, anche i cataloghi di mostre. I criteri di censimento sono riassunti nella nota alla mappatura che apre il catalogo delle pubblicazioni in appendice.

35 Si rimanda al grafico n. 1 in appendice.

conferma, anche per un settore trascurato dalla storia dell'editoria come quello delle edizioni d'arte, può venire dai repertori bibliografici specializzati curati da Alberto Neppi o da Giulio Carlo Argan³⁶. Inoltre, una panoramica indicativa di quanto complessivamente edito in Italia durante il periodo in esame può venire dal censimento del 1937³⁷ e soprattutto dalle statistiche annuali del *Bollettino delle pubblicazioni italiane*, periodicamente riportate anche nel "Giornale della Libreria"³⁸. Questi stessi dati, tuttavia, non possono essere considerati esaustivi³⁹ e inoltre le suddivisioni presenti si riferiscono più genericamente all'intero settore «Belle Arti», dal 1937 «Archeologia e Belle Arti». Le difficoltà di tracciare un quadro preciso della produzione editoriale, anche attraverso le statistiche storiche, sono state d'altra parte ampiamente evidenziate, tra gli altri, da Marino

-
- 36 Come ampiamente messo in luce, Milano costituisce un osservatorio privilegiato, rappresentativo in una prospettiva nazionale ed è nel suo mercato editoriale che si registra la nascita, nel periodo considerato, di un sistema di pubblicazioni consacrate all'arte contemporanea. Se, allo stesso tempo, non va dimenticata la presenza di altri centri, la loro produzione editoriale coeva risulta sostanzialmente trascurabile rispetto a quella milanese, eccetto illuminati episodi di punta di cui si è nondimeno tenuto conto nel lavoro per la loro rilevanza storiografica. Tra i centri italiani dell'editoria, si pensi a una città industriale come Torino, e nello specifico alle edizioni de L'Erma, quindi alla UTET; a Firenze, la cui storica tradizione, incarnata in particolare da Vallecchi, si vede progressivamente indebolita lungo gli anni Trenta, salvo il rinnovato ruolo culturale declinato a partire dallo scorcio del decennio intorno alle vicende legate alla casa Le Monnier, editrice di "Le Arti"; o ancora a Roma, con un'attività editoriale orientata, tuttavia, a una stretta sinergia con le istituzioni, senza che l'arte contemporanea vi trovi un effettivo spazio. Relativamente all'arte antica e ottocentesca la geografia dell'editoria artistica appare maggiormente diversificata, specialmente per il contributo romano. Cfr. *Arti figurative (1921-1935)*, a c. di Alberto Neppi, "Guide bibliografiche italiane", Roma, AGIL, 1935, in particolare la sezione *Secolo XX*, pp. 54-63, 71-73; *Storia dell'arte*, in *Archeologia, arti figurative, musica*, a c. di G.C. Argan, "Bibliografie del ventennio", Roma, IRCE, 1941, in particolare *Arte contemporanea*, pp. 127-138 e *Artisti contemporanei*, pp. 172-184.
- 37 ISTAT, *Censimento industriale e commerciale 1937-1939*, cit., in particolare vol. VII, *Industrie varie e fono-cinematografiche. Servizi industriali*, p. 79. Alla voce *Arti figurative e musica* risultano un totale di 163 volumi, tra opere originali e traduzioni.
- 38 Cfr. *Statistica delle pubblicazioni italiane*, in Biblioteca nazionale centrale di Firenze, "Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa", Firenze, Le Monnier, per le annate 1929-1943. Le statistiche annuali registrate nel bollettino sono poi periodicamente pubblicate anche nel "Giornale della Libreria".
- 39 Lo spoglio del "Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa" condotto in occasione di questa ricerca rivela infatti ampie lacune. Buona parte dei libri in esame non compare negli elenchi, verosimilmente sia per la natura stessa delle pubblicazioni e del circuito editoriale anfibio di cui sono frutto sia per una prassi diffusa. Si ricorda che il deposito obbligatorio degli stampati, malgrado la normativa, rimane di fatto materia aperta sino alla legge n. 374/2 febbraio 1939 sul diritto di stampa. Sul problema legislativo cfr. F. Cristiano, *La legge sul diritto di stampa*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a c. di V. Cazzato, vol. II, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 835-844. Si rammenta che queste statistiche non sono comparabili con quelle del censimento per via dei diversi criteri di compilazione impiegati.

Livolsi, che a questo proposito ha suggerito di parlare soprattutto di stime⁴⁰. La natura della ricerca non permette, quindi, di avere strumenti che possano orientare in modo sicuro nella lettura comparata dei diversi dati emersi dalla mappatura, compresi quelli che presenteremo più avanti. Resta in ogni caso possibile, consci di tutte le variabili indicate, provare a suggerire delle tendenze generali.

Allargando l'obiettivo all'intero settore editoriale, dalla seconda metà degli anni Venti ai primi anni Quaranta – nonostante lo spettro dalla “crisi del libro”, che «incombe periodicamente sul mercato italiano»⁴¹ – le stime ufficiali registrano un notevole incremento della produzione libraria nazionale, con un picco negli anni 1932-1933 (circa 12.500 volumi), che non sarebbe più stato avvicinato in quelli successivi. A partire dalla seconda metà del decennio, infatti, si verifica un sensibile calo ed entro il 1942 si ritorna a una situazione non lontana da quella del 1929 (circa 8.500 volumi)⁴². Se in rapporto a questo sviluppo il settore dell'editoria d'arte, o «belle arti»⁴³, sembra crescere in modo sostanzialmente progressivo, e considerevolmente, almeno fino allo scoppio della guerra, quando si assiste a una decisa battuta d'arresto⁴⁴, la produzione in esame, ovvero quella dedicata all'arte contemporanea, mostra invece un andamento affatto differente, non privo di elementi altamente significativi nella sua precipua discontinuità. Risulta arduo, allo stato degli studi, definire la portata dei suoi numeri – pochi, molti? certamente riflesso di un mercato ancora ristretto – ma è senz'altro possibile, avendo appurato una specificità di crescita, avviare delle riflessioni, annodate a doppio filo a problemi di periodizzazione.

Anche sulla base delle evidenze offerte dallo studio delle pubblicazioni, che saranno presentate più puntualmente nel prossimo capitolo, possiamo

40 M. Livolsi, *Lettura e altri consumi culturali negli anni '20-'40*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, cit., pp. 61-77.

41 G. Pedullà, *Gli anni del fascismo*, cit., p. 348. A proposito dell'annoso dibattito intorno alla crisi del libro, durante gli anni Trenta, come scrive Giovanni Ragone, il problema sembra sostanzialmente trasferirsi «in una dimensione politico-culturale», senza riguardare – nonostante il crollo di grandi case quali Treves e Bemporad – “il mercato e la salute dell'editoria”. Cfr. G. Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999, p. 141.

42 Cfr. le statistiche delle pubblicazioni italiane 1929-1942, in “Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa”, cit., s.p. La produzione in Lombardia registra un trend in parte differente da quello nazionale (circa 1.500 volumi nel 1929; 3.500 nel 1933; 2.500 nel 1941), registrando un calo meno significativo.

43 Va tenuto conto, come già precisato, che i dati si riferiscono alla categoria «Belle Arti», dal 1937 «Archeologia e Belle Arti».

44 In Italia: circa 200 volumi nel 1929; 300 volumi nel 1930; 350 nel 1933; 400 nel 1940; 350 negli anni 1940-1942; in Lombardia: circa 60 volumi nel 1929; 100 nel 1930; 110 nel 1933; 120 nel 1940-1941 (non abbiamo i dati del 1942 e del 1943). Cfr. le statistiche delle pubblicazioni italiane 1929-1942, in “Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa”, cit., s.p.

sostanzialmente dividere il periodo 1929-1943 in due grandi fasi. Una prima, che registra un puntuale entusiasmo nel 1930 e si conclude intorno al 1935-1936, entro cui giungono a compiuta maturazione i pionieristici modelli di questa produzione libraria di stampo divulgativo e si esauriscono definitivamente certi *format* e stilemi ancora legati alla cultura degli anni Venti. Una seconda, che prende avvio tra il 1936 e il 1937, in cui si manifestano nuove espressioni e nuove forme editoriali, che conosce la propria consacrazione sullo scorcio del decennio e un vero slancio, anche produttivo, tra il 1941 e il 1942.

Se il picco dei primi anni Trenta coincide altresì con l'emergere di questa specifica produzione editoriale, sulla scia della prima affermazione del nuovo panorama delle arti sostenuta dal dibattito e soprattutto dal nascente mercato attento a stabilire un insieme di valori acquisiti da promuovere, il successivo slancio produttivo si inserisce in un contesto sensibilmente mutato. A questo proposito, non va dimenticato che, sullo sfondo della rinnovata congiuntura autarchica, a partire dal 1937, anno del Convegno di Firenze per la diffusione del libro organizzato dal Ministero della Cultura Popolare⁴⁵, si attese anche un

45 Si veda "Il Libro Italiano. Rassegna bibliografica generale", I (1), giugno-luglio 1937, primo numero della rivista edita a cura del Ministero della Cultura Popolare in cui sono pubblicate mozioni e risoluzioni del convegno, che vede peraltro dichiarata ufficialmente superata la crisi del libro del decennio precedente. Come ricorda Pedullà, in seno al convegno fiorentino, direttamente promosso dal Ministro Dino Alfieri, l'influente Franco Ciarlantini e altri dirigenti della Federazione nazionale fascista dell'industria editoriale «premono perché aumentino – attraverso il sistema bibliotecario – le commesse statali e, in genere, il sostegno finanziario dello Stato all'editoria. In quell'occasione si decide di costituire una 'Commissione permanente per la diffusione del libro' che, in realtà, non riuscirà a incidere sul mercato librario». Sono tuttavia numerose le iniziative pubbliche organizzate, puntualmente commentate dai periodici specializzati, tra cui la citata nuova rivista promossa dal Ministero, "Il Libro Italiano". Tali attenzioni politiche verso le questioni del libro vedono, allo stesso tempo, l'inasprimento dei sistemi di censura, che nel 1938 sfocia, come noto, nel piano di bonifica libraria. Cfr. G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., pp. 374-378. Occorre, per inciso, fare un più puntuale riferimento a Franco Ciarlantini, fondatore e presidente della Federazione. Deputato, membro del Direttorio e del Gran consiglio del fascismo, nonché editore lui stesso (proprietario della Alpes di Milano e dell'Augustea a Roma), Ciarlantini rappresenta una personalità chiave, probabilmente la figura più influente nelle vicende dell'editoria italiana degli anni tra le due guerre, collegamento diretto tra la dirigenza politica fascista e il mondo imprenditoriale. Primo a invocare un allargamento del mercato, a dare impulso a una moderna politica di promozione del prodotto librario e di incentivo alla razionalizzazione dell'industria editoriale, tra le sue opere si ricordano *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano, Alpes, 1925; *La situazione della editoria italiana. Dei Mezzi adatti a promuovere lo sviluppo*, Roma, Tipografia del Senato, 1929; *Vicende di libri e di autori*, Milano, Ceschina, 1931; *La funzione politica dell'arte*, Roma, Augustea, 1932. Su Ciarlantini e il suo ruolo editoriale si veda R. Gennaro, *L'imperialismo spirituale negli esordi della rivista "Augustea"*, "Incontri. Rivista Europea di Letteratura Italiana", XXVII, 2012, pp. 42-50; F. Billiani, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia (1903-1943)*, Firenze, Le Lettere, 2007; A. Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1996.

«nuovo clima di tipo dirigistico-statale»⁴⁶ che, se non ricade direttamente sul mercato, incalza diffusamente la promozione dell'editoria, anche attraverso la riorganizzazione degli enti culturali o di quelli preposti alla diffusione della cultura libraria⁴⁷. A fronte di questo orientamento generale, presto messo in discussione dal precipitare della situazione internazionale nel conflitto bellico⁴⁸, sono altre le dinamiche in atto a incidere in modo significativo sui contestuali svolgimenti del sistema editoriale in esame. Senza trascurare il determinante peso della coeva evoluzione delle tecniche di stampa nell'impulso dell'editoria illustrata, sui cui torneremo in seguito⁴⁹, occorre precisare che questa fase di significativo entusiasmo va di pari passo con il crescente consenso per gli artisti contemporanei riscontrabile nel mondo del mercato e del collezionismo, complici una pubblicistica sempre più partecipe ma soprattutto un'inedita congiuntura istituzionale. Il sostegno politico e legislativo di Giuseppe Bottai, la sua «azione per l'arte»⁵⁰, sfociata nel 1940 nell'istituzione dell'Ufficio per l'arte contemporanea, sembrano infatti segnare un evidente scarto nelle vicende considerate⁵¹.

46 G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., p. 376.

47 Basti pensare, ad esempio, alle iniziative rinnovate promosse dal Ministero della Cultura Popolare, tra cui la Settimana del Libro, che vanno a sostituire le storiche feste, mostre o fiere del libro, su tutte l'illustre Fiera Internazionale del Libro di Firenze, manifestazioni che vedono perdere progressivamente il proprio consenso durante gli anni Trenta e registrano un definitivo tramonto entro il 1938. Segnata dalla nascita di nuovi periodici istituzionali, come "Il Libro Italiano", il "Bollettino Bibliografico Italiano" o "Il Libro Italiano nel Mondo", questa nuova fase, caratterizzata da una maggiore sistematicità, investe anche la propaganda all'estero, nel segno di un più organico coordinamento fra le strutture centrali, le rappresentanze diplomatiche e la Federazione. All'AGIL, Agenzia Generale Italiana del Libro si affianca – e di fatto subentra – l'IRCE, l'Istituto per le Relazioni Culturali con l'Estero, organo con un ruolo di speciale rilievo a cui viene affidata una vasta opera di integrazione e di propaganda promossa direttamente dal Ministero, dal 1939 sotto la guida di Pavolini, declinata nella realizzazione di un ampio spettro di iniziative: a partire dalle mostre del libro (come l'allestimento dell'esposizione itinerante nei Paesi dell'Europa orientale nel 1939, e di analoghe iniziative in Svizzera, Spagna e Portogallo, nonché di altre mostre coeve presso città europee e internazionali); dalla costituzione di Centri del Libro; la partecipazione ad enti locali e la diretta costituzione di delegazioni IRCE; l'apertura delle vetrine ENIT, Ente Nazionale Italiano per il Turismo alle novità librarie; la traduzione di opere storiche e letterarie; l'organizzazione di bollettini, di pubblicazioni e di guide bibliografiche, quali le citate "Bibliografie del ventennio", in cui nel 1941 esce *Archeologia, arti figurative, musica* la cui sezione di *Storia dell'Arte* è affidata ad Argan. Sull'IRCE e la riorganizzazione della propaganda editoriale cfr. F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.

48 Cfr. G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., p. 376.

49 Si rimanda al capitolo 3.

50 M. Lazzari, *L'azione per l'arte*, prefazione di G. Bottai, Firenze, Le Monnier, 1940.

51 Per l'operato di Bottai e l'Ufficio per l'Arte Contemporanea si rimanda allo storico contributo di Pia Vivarelli in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993; e agli studi di Sileno Salvagnini *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., in particolare *L'«azione per l'arte» di Giuseppe Bottai*, pp. 379-426; *L'Ufficio per l'Arte*

Tradotta in una nuova sinergia tra Stato e interlocutori privati, l'attenzione dimostrata dal ministro e dal suo *entourage* per la cultura artistica attuale – per la sua promozione e diffusione anzitutto attraverso la creazione di un pubblico partecipe – si rivela una condizione decisiva per l'editoria di settore e in particolare per quella libraria, la cui crescita senza precedenti mostra di imporsi non soltanto in senso quantitativo. La costituzione presso l'Ufficio per l'Arte Contemporanea di «un archivio nominativo, fotografico, bibliografico» costantemente aggiornato⁵², su modello dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee di Venezia⁵³, sembra presentarsi come un ulteriore incentivo per le dinamiche considerate.

In un'eloquente lettera del giugno 1943 indirizzata a Pietro Maria Bardi, Gino Ghiringhelli del Milione spiega:

Come vedrai ci siamo ben lanciati sull'editoria d'arte. Il mercato d'arte in questi ultimi due anni è divenuto facile e tutti, troppi si sono buttati dentro a fare affari: è un momento euforico. [...] Se l'arte moderna à [sic] conquistato ora un largo consenso, bisogna ed è nostro dovere per mantenerlo chiarire le acque con una azione solida, duratura⁵⁴.

Accompagnate da una sensibilità nuova, in quegli anni di forte impulso, prendono corpo iniziative di inedita concezione e rinnovate ambizioni che, nel quadro di più vasti programmi editoriali, contribuiscono alla piena affermazione di una cultura dell'editoria d'arte contemporanea. È altamente significativo che ciò accada in un momento particolarmente sfavorevole per l'editoria, in piena guerra e nel tracollo della produzione del 1941-1942: è in quel biennio, come abbiamo visto, che le pubblicazioni in esame toccano invece il massimo picco

Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS, in Paolo Fossati: *la passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a c. di G. Contessi, M. Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 293-315. Vd. inoltre l'antologia di testi e normative in M. Margozzi, *L'«Azione» per l'Arte Contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a c. di V. Cazzato, vol. II, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.

- 52 *Ufficio per l'Arte Contemporanea*, «Le Arti», II (3), febbraio-marzo 1940, p. 184. Il primo compito indicato nell'ordinanza con cui, il 13 febbraio 1940, il nuovo Ufficio assume forma giuridica è, all'articolo 1: «a) costituire uno schedario per gli artisti viventi (pittori, scultori, incisori, architetti), in cui per ogni nominativo siano raccolte notizie biografiche essenziali, fotografie di opere, pubblicazioni relative; tale archivio dovrà essere costantemente aggiornato». Il documento è citato in S. Salvagnini, *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, cit., p. 301.
- 53 Per il ruolo e l'importanza storica dell'archivio veneziano, avviato nel novembre 1928 da Domenico Varagnolo su iniziativa del segretario della Biennale Antonio Maraini, con la denominazione di Istituto Storico d'Arte Contemporanea, si veda V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», (38), 2014, pp. 135-151.
- 54 ASCM/FB, Cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

positivo arrivando a crescere del 78,5%⁵⁵. Nel dicembre 1941, Ettore Della Giovanna può scrivere a proposito di libri: «I pittori attraversano un momento felicissimo, tutti si occupano di loro, e questo è bene dopo un periodo tanto travagliato e incerto»⁵⁶.

Se un primo importante riconoscimento delle pubblicazioni di settore giunge a metà degli anni Trenta, quando tra le *Principali imprese della editoria italiana* presentate sull'«Almanacco Letterario Bompiani» si vedono incluse le pionieristiche collane di Giovanni Scheiwiller «Arte moderna italiana» e «Arte moderna straniera», nello stesso 1935 passate a Hoepli⁵⁷, tra la fine del decennio e i primi anni Quaranta l'editoria d'arte contemporanea può dirsi ormai una tendenza in voga, una «moda»⁵⁸. «Fu un diluvio di libri, libretti, opuscoli!», ricorda al riguardo Giampiero Giani⁵⁹, uno dei protagonisti di questa stagione, che accanto al consolidamento di una produzione specializzata registra un inedito interesse per il ruolo del libro d'arte nella cultura contemporanea, prontamente accolto e promosso da Gio Ponti sulle pagine della già ricordata rivista «Stile»⁶⁰.

Come si discuterà in seguito, il generale cambio di passo nella coscienza dello strumento editoriale riflette le sempre più diffuse istanze di divulgazione, orientandosi con una sensibilità e un gusto nuovi per il libro, e maggiori risorse, alla realizzazione di progetti editoriali «adeguati» al valore «dei grandi artisti italiani d'oggi»⁶¹. Tale progettualità non manca di intrecciarsi, al contempo, a un più esplicito problema di propaganda, all'esigenza di dare corpo a una necessaria «bibliografia delle arti moderne italiane»⁶², anche nell'ottica della promozione e dell'esportazione all'estero del prodotto artistico nazionale.

55 Cfr. il grafico n. 1 in appendice.

56 E. Della Giovanna, *Scegliere libri*, «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», I (12), dicembre 1941, p. 32.

57 Cfr. *Le Principali imprese della editoria italiana*, «Almanacco Letterario Bompiani», 1935, pp. XCI-XCIII. Sulle collane e la loro acquisizione da parte dell'editore Hoepli si rimanda, in questo stesso capitolo, al paragrafo *Verso un nuovo pubblico*.

58 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

59 *Ibidem*.

60 L'intenso dibattito intorno alle espressioni dell'editoria, al libro d'arte e al suo nodale ruolo nella promozione della cultura e del gusto italiani di cui «Stile», in linea con la propria vocazione, si fa interprete non è stato sufficientemente messo a fuoco dalla storiografia e appare scarsamente menzionato anche nelle pubblicazioni monografiche dedicate alla storia della testata. Cfr. M. Martignoni, *Gio Ponti: gli anni di Stile 1941-1947*, Milano, Abitare Segesta, 2002; *Gio Ponti, Stile di*, a c. di C. Rostagni, Milano, Electa Architettura, 2016. Tra gli articoli programmatici usciti sulle pagine della rivista, che allo stesso tempo non manca di presentare attentamente le novità editoriali del settore, si segnalano il già citato Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani*, cit.; G. Ponti, *Verso il completamento della bibliografia italiana d'arte*, «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», III (26), febbraio 1943, p. 34; *Prima piccola guida per farvi una biblioteca d'arte moderna italiana*, *Ivi*, p. 34; G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit.

61 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, cit.

62 *Ibidem*.

Le ultime citazioni sono sempre di Ponti, che attraverso “Stile” non solo promuove instancabilmente le nuove espressioni dell’editoria, plaudendo alle singole iniziative e presentando con speciale attenzione le recenti uscite librerie, ma giunge a lanciare una campagna in favore dell’istituzione di un ambizioso «piano editoriale per le arti»⁶³. Indirizzandosi tra il 1940 e il 1941 al Ministro Bottai⁶⁴, egli asserisce l’importanza, in considerazione del «primato italiano nel campo spirituale ed artistico», di una «valida bibliografia illustrata delle nostre arti»: «Questo, Eccellenza è il nostro momento [...] una presenza preziosa in Italia di maestri di nome internazionale [...], un clima artistico voglioso, fervido, ribollente, pieno di promesse, ricco di temperamenti», scrive nelle lettere. «Se la vostra iniziativa con “Le Arti” e “Primato” ha providenzialmente riempito due settori pigramente vacanti da quando si spense “Dedalo” [...] ciò che è ancora assolutamente manchevole – pericolosamente manchevole – è una valida bibliografia illustrata delle nostre arti»⁶⁵. La medesima retorica si ritrova traghettata sulle pagine di “Stile”, in quello che Ponti stesso, nel 1942, definisce *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani. L’attrezzatura bibliografica delle arti*⁶⁶. Tornando su problemi diffusamente segnalati sulla rivista, in questo articolo programmatico l’architetto lancia un appello pubblico, facendo leva sulla contestuale, improvvisa e fortunata fioritura di quelle «stupende edizioni d’arte» che «vanno rigogliosamente sorgendo da noi in piena guerra»: «perché non convogliare tutte queste generose forze in un programma rapido simultaneo e riassuntivo, in un piano esauriente e vigilato?», scrive⁶⁷. A fronte di quanto recentemente realizzato, tra cui importanti edizioni su alcuni dei maggiori artisti contemporanei, «piccole e grandi cartelle e poi grandi volumi ricchi di tricromie sulla pittura italiana moderna», puntualizza Ponti, «L’Italia attende ancora grandi monografie su Morandi, su Martini, su Bartolini, su Manzù»⁶⁸.

63 Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani*, cit.

64 Va ricordato che, contestualmente, Bottai accetta di aprire con un suo intervento la nuova rivista di Ponti, presentatagli come un progetto «che si propone sovra tutto di valorizzare in Italia e fuori la conoscenza delle arti italiane e delle produzioni d’arte italiane per il tramite dell’architettura della casa». Cfr. Milano, Gio Ponti Archives, (d’ora in poi GPA), Epistolario, fasc. Bottai, G. Ponti a G. Bottai, 18 dicembre 1940; e la risposta della segreteria del Ministero dell’Educazione Nazionale, datata 3 gennaio 1941, con allegata la “pagina di presentazione”. L’intervento inaugurale di Bottai, al quale segue una dichiarazione programmatica di Ponti accompagnata dalla riproduzione di un’incisione di Maccari, apre il primo numero della rivista: G. Bottai, *Stile*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, I (1), gennaio 1941, pp. 9-10.

65 Roma, Archivio Centrale dello Stato (d’ora in poi ACS), Roma, ACS, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940, G. Ponti a G. Bottai, 28 dicembre 1940.

66 Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani*, cit.

67 *Ibidem*.

68 Ponti ritorna in particolare su Morandi, scrivendo: «Noi dobbiamo a due svizzeri, fattisi benemeriti italiani, Scheiwiller ed Hoepli, se è esistito almeno un libbricino da dodici lire su

Quest'Italia – continua – oltre ai grandi editori dalla potenzialità capace di grandi programmi non manca poi di editori e stampatori maestri, dal rimpianto Bertieri, all'Accame, al Pizzi, che ci ha dato con Civiltà di Bompiani e coi volumi di Aria d'Italia tali prove d'arte grafica da non temere confronti con l'estero. L'invito è, dunque, a coordinare in una azione unitaria e collegata le grandi e generose e ben sicure forze dell'editoria italiana, in un vigilato e completo 'piano editoriale per le arti', distribuendo incarichi fra gli editori sicuri per realizzare edizioni nazionali dei maestri viventi della pittura, della scultura, della architettura italiana, edizioni nazionali delle produzioni d'arte italiana, delle scuole d'arte italiana, del meraviglioso artigianato italiano! Nessun denaro può essere speso più sicuramente di questo: i valori dell'arte italiana moderna non sono, affeddiddio, in fieri o incerti⁶⁹.

Il piano avanzato sulle pagine di "Stile" vede incanalate in un'ambiziosa proposta strategico-produttiva su scala nazionale istanze verosimilmente diffuse allo snodo del decennio⁷⁰, certamente incalzate dal clima della progettata Esposizione Universale dell'E42, evento concepito come una grande vetrina della produzione, della cultura e del gusto italiani⁷¹. I possibili interlocutori del progetto vengono individuati in Bottai, già interpellato Ministro dell'Educazione Nazionale, tra l'altro promotore di una commissione per le commesse librerie alle dipendenze della Direzione generale Accademie e Biblioteche⁷², e in Alessandro Pavolini, a capo del Ministero della Cultura Popolare e presidente dell'IRCE, l'Istituto Nazionale per le Relazioni Culturali con l'Estero attivamente

Morandi, unica monografia su Morandi in quella provvidenziale collana che Scheiwiller da anni dedica con fede esemplare all'arte moderna». Cfr. *Ibidem*.

69 *Ibidem*.

70 Si tratta di istanze in parte già sollevate da esponenti delle istituzioni come il senatore Occhini, che nell'agosto 1939 su "Domus" auspicava un vasto piano di propaganda editoriale per «aprire anche alla nostra arte moderna dei mercati di sbocco importanti, e guadagnarle considerazione, credito nel pubblico internazionale». Cfr. P.L. Occhini, *Difendiamo la nostra arte moderna*, "Domus", (140), agosto 1939, p. 74.

71 Sulla progettata Esposizione, mai realizzata, come è noto, si veda lo storico contributo *E 42. Utopia e scenario del regime*, vol. 1: *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle civiltà*, a c. di T. Gregory, A. Tartaro; vol. 2: *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a c. di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987.

72 Come ricorda Pedullà «La figura inedita dello Stato editore di era affermata attraverso il ruolo del Provveditorato generale dello Stato, ma anche mediante un forte grado di committenza pubblica, come dimostrano le commesse librerie destinate alle biblioteche pubbliche dalla Commissione consultiva per l'acquisto di pubblicazioni (1937-1943), voluta da Bottai alle dipendenze della Direzione Generale delle Accademie e Biblioteche. Nei sette anni di esistenza la Commissione acquista libri presso gli editori per circa 3.000.000 di lire, concentrandosi su un nucleo privilegiato di tredici case editrici alle quali previene il 40% circa delle commesse contro il 60% diviso fra 220 ditte: in testa all'elenco della Commissione troviamo la Sansoni con 97 commesse, seguita dalla Mondadori e dalla Vallecchi con, rispettivamente, 72 e 61 ordini di acquisto». Cfr. G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., p. 378. Sulla Commissione consultiva si veda più puntualmente A. Scotto di Luzio, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, cit., pp. 55-58.

impegnato in un'intensa opera di propaganda libraria⁷³: «Il clima perché ciò si realizzi esiste – scrive Ponti – [...] Giuseppe Bottai ed Alessandro Pavolini sono gli uomini destinati per questo dalla fiducia e dal consenso di tutti noi nella loro alta intelligenza e chiara veduta, per la loro sicura fede e la provata valida partecipazione loro alla battaglia per l'arte moderna italiana»⁷⁴.

Malgrado le ambizioni, la proposta del direttore di “Stile” – a sua volta impegnato nell'iniziativa di una collana di monografie d'arte per la rivista⁷⁵ – cade senza trovare alcuna concretizzazione, né effettive risposte da parte delle istituzioni⁷⁶. Un amaro bilancio viene fatto pochi anni più tardi dallo stesso architetto, che se pubblicamente chiosa «l'invocato patrocinio programmatico non si poté

73 Il Fondo documentario del Ministero della Cultura Popolare presso l'Archivio Centrale dello Stato conserva numerose testimonianze di prima mano relative all'attività dell'IRCE e al ruolo attivo di Pavolini nella propaganda editoriale. In un momento di crisi, il *memorandum* indirizzato nel febbraio 1943 a Gaetano Polverelli, neoeletto a capo del Ministero, ricorda in apertura: «Come Ministro della Cultura Popolare e come Presidente dell'IRCE l'Eccellenza Pavolini ha dato in questi ultimi anni un formidabile impulso alla esportazione del prodotto editoriale italiano: da un lato suggerendo e favorendo iniziative editoriali ai fini dell'esportazione, dall'altro eccitando il commercio librario ad una sistematica conquista dei mercati stranieri sul presupposto di un complesso di provvedimenti legislativi attivi a superare, uno ad uno, i problemi connessi all'esportazione del prodotto editoriale italiano». Cfr. ACS, Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 137, fascicolo 862 Esportazione del libro, dei periodici, dei quotidiani, Memorandum, 25 febbraio 1943. Sull'attività dell'IRCE, cui si è accennato nella nota relativa alla riorganizzazione degli enti preposti alla diffusione della cultura libraria nel rinnovato clima dirigitico-statale impostosi a partire dal 1937, si rimanda più puntualmente a F. Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, cit.

74 Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani*, cit.

75 Pubblicata da Garzanti, si tratta della collana a cura sua e di Vittorio Emanuele Barbaroux “Maestri italiani contemporanei - monografie d'arte di ‘Stile’”, di cui escono quattro titoli, Tosi, Carrà, De Chirico, De Pisis, tutti nel 1942. Sulla collezione, di cui in appendice sono presentati l'elenco e le schede delle pubblicazioni, si veda quanto discusso più avanti in questo stesso capitolo, *Altri editori*, e nel capitolo 2, *Collane di monografie d'artista*.

76 Sintomatici, al riguardo, i formali auspici di successo a “Stile”, e più tardi alle monografie pubblicate dalla rivista, da parte degli stessi Bottai e Pavolini, che salutano con favore ma senza coinvolgimenti diretti le citate iniziative pontiane. Non appaia scontato rilevare, a questo proposito, che se il ministro Bottai accetta di presentare “Stile”, come detto, viene contestualmente ribadito il significativo scarto dell'operato del Ministero: «Certo è necessaria un'opera di larga e degna divulgazione, com'è quella che deve essere svolta dalle monografie di cui mi parlate: i veri valori non debbono essere una prerogativa degli iniziati. Le Arti non possono dare il tono alla divulgazione, il loro compito è una rigida selezione dei valori e la loro definizione storica: perciò si mantengono su un piano di alta cultura, di critica severa e documentata. Questo non vuol dire che altri non debbano divulgare, con mezzi più larghi e argomenti più facili, quegli stessi valori». Cfr. ACS, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940, Ministero dell'Educazione Nazionale, 15 gennaio 1941. Si vedano inoltre i documenti rintracciati presso l'Archivio Ponti, GPA, Epistolario, fasc. Bottai, lettere del 18 dicembre 1940, 3 gennaio 1941; fasc. Pavolini, lettere del 4 gennaio 1940, 2 maggio 1941, 7 agosto 1942.

avverare»⁷⁷, nelle lettere a Garzanti lamenta «un susseguirsi di equivoci e bisticci e ritardi enormi», accennando altresì a invocati sostegni statali mai giunti, salvo sporadici aiuti come le «45.000 lire date in contanti dal Ministero»⁷⁸, una somma destinata, verosimilmente, alla testata. È infatti noto come Garzanti, editore di “Stile”, abbia ricevuto ampie sovvenzioni dal Minculpop per la traduzione e il lancio dei propri periodici sul mercato straniero, anzitutto tedesco, tra cui 45.000 lire indirizzate alla rivista diretta da Ponti⁷⁹. Ciò apre al complesso problema dei finanziamenti all'editoria di cultura sotto il regime, una questione ampiamente esplorata dalla storiografia che ne ha rivelato la prassi diffusa, oggetto di numerosi studi anche recenti⁸⁰.

A tale proposito, se hanno puntualmente confermato le sovvenzioni accordate a “Stile”, così come a molte altre testate periodiche di settore, tra cui “Domus”⁸¹, le ricerche condotte presso l'Archivio Centrale dello Stato non hanno fatto emergere dati significativi riconducibili a un'eventuale rete di finanziamenti a editori o personalità direttamente coinvolte nel sistema di pubblicazioni in esame, e più precisamente alle vicende editoriali considerate, vale a dire a libri e collane d'arte contemporanea⁸². Va del resto tenuto conto del profondo divario nelle pratiche di

77 *Sulla monografia di Giani per Sironi*, “Lo Stile. Rivista per la Ricostruzione”, IV (43), luglio 1944, pp. 26-31.

78 GPA, Epistolario, fasc. Garzanti, G. Ponti a A. Garzanti, s.d. [1945].

79 Nel suo recente studio sulle sovvenzioni alla cultura durante il fascismo, Giovanni Sedita dedica ampio spazio al caso Garzanti e al piano di edizione tedesca del settimanale “L'Illustrazione Italiana”, aggiungendo: «ben presto, tentando di andare incontro alle esigenze propagandistiche del fascismo in Germania, la Garzanti poteva allargare il volume d'affari con il Minculpop ottenendo finanziamenti anche per altre riviste come ‘Stile’, ‘Architettura’, ‘Legioni e Falangi’». Lo studioso riporta l'appunto con il quale Polverelli, succeduto a Pavolini alla guida del Ministero, trasmette a Garzanti la sovvenzione di lire seicentoquarantottomila, tra cui «dire 45.000 per i fascicoli nn. 25, 26 e 27 della edizione tedesca di ‘Stile’». Cfr. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 163-164.

80 È il caso del lavoro di Giovanni Sedita, cfr. *Ibidem*. Il problema delle sovvenzioni si vede ampiamente rilevato non solo dalle storie dell'editoria – per una cui bibliografia essenziale si è già dato conto – ma altresì nel quadro della corposa storiografia costituita dai tanti contributi a carattere monografico dedicati a singoli editori e società, ricerche frutto di notevoli scavi d'archivio. Sulla stampa e il giornalismo, ambito privilegiato delle politiche di sovvenzione, si veda, tra gli altri, P. Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Roma, GLF editori Laterza, 2008; M. Forno, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005. Cfr. inoltre D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, cit., pp. 284-299.

81 Cfr. ACS, Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Sovvenzioni, busta 263, fascicolo 2239 Garzanti; busta 187, fascicolo 1127 Editoriale Domus.

82 Si vedano, a esempio, gli elenchi presenti nel sopra citato Fondo del Minculpol, Serie Sovvenzioni e II versamento, dove non mancano importanti editori come Hoepli, il citato Garzanti (che anche Nicola Tranfaglia ricorda come una delle case editrici più premiate dal regime, tra contributi e sovvenzioni, cfr. Id., A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, p. 33) e ancora l'Editoriale Domus, tra i protagonisti del sistema dell'editoria d'arte contemporanea,

sovvenzione e sostegno tra la stampa e l'editoria periodica da un lato, e l'editoria libraria dall'altro, dove è la prima ad accentrare attenzioni e misure da parte del regime, annodate a doppio filo al cogente problema della propaganda e del consenso⁸³. Sullo sfondo dell'acquisita consapevolezza storiografica circa il rapporto mobile tra editoria e Stato fascista, caratterizzato da un percorso non organico né lineare, con ampi margini scoperti lasciati all'iniziativa privata, si evidenzia dunque la sostanziale autonomia di un circuito altamente ristretto e periferico come quello del libro d'arte contemporanea dalle dinamiche dirette del consenso, delle sovvenzioni, e così della censura messe in atto dal regime⁸⁴; un circuito che si vede parallelamente animato da una complessa sinergia di forze culturali, produttive, politiche e sociali intrinseche al quadro storico.

Puntando l'obiettivo sui risultati della mappatura, l'osservato slancio conosciuto dalla produzione libraria sullo scorcio del decennio appare altamente significativo nella prospettiva della ricerca. Sintomatico del contestuale successo dell'arte contemporanea, testimonia, come detto, la raggiunta affermazione di una cultura editoriale specifica, di fatto inesistente in Italia prima degli anni '30, senza potersi considerare, tuttavia, indicativo di una sua compiuta fortuna. Incalzata dalla nuova

come si dirà in seguito, ai quali tuttavia vengono elargiti finanziamenti soprattutto per l'editoria periodica, in parte per iniziative e piani librari ma sostanzialmente di altra natura dalla produzione consacrata alle arti figurative. Più diffusamente, le ricerche condotte presso l'Archivio Centrale dello Stato in occasione di questo studio hanno esplorato i seguenti fondi: ACS, Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Affari Generali; Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Sovvenzioni; Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Report; Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Fascicoli di personalità e di testate giornalistiche II versamento; Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi della Propaganda poi per gli scambi culturali, Ufficio NUPIE, Editoria; Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Accademie e Biblioteche, Affari Generali; Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza.

83 Come scrivono Forgacs e Gundle: «Per quanto riguarda il settore editoriale, se si esclude la stampa quotidiana, già fascistizzata a metà anni Venti, solo una parte marginale del suo rapporto con lo Stato nel periodo fascista si può considerare direttamente propagandistica». Allargando l'obiettivo, gli stessi autori sottolineano come «l'occupazione dello Stato da parte del partito, benché pervasiva, non fu mai totale. [...] Se allarghiamo il significato di 'cultura' a comprendere i mass media e le industrie culturali, allora possiamo dire che neanche loro furono mai completamente integrati nello Stato ma nel complesso non ebbero neppure un carattere antifascista». Cfr. D. Forgacs, S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, cit., rispettivamente p. 302, p. 277.

84 A questo proposito, non appaia superfluo citare nuovamente Forgacs e Gundle, che considerando «l'intervento statale in prospettiva» chiosano: «da propaganda, pur con tutta la sua importanza, fu sempre una parte specifica e circoscritta della totalità delle attività dello Stato nella sfera culturale, e la censura, sebbene notoriamente rigida in alcuni casi, operò sempre in sintonia con altre forme di intervento quali misure di supporto economico selettivo e di protezione del mercato interno. In ultima analisi, è importante vedere l'intervento dello Stato nel suo complesso, in tutte le sue forme, come parte del più vasto gioco di forze ingaggiato tra le industrie culturali, i gusti dei consumatori e le azioni di diversi gruppi e organizzazioni nella società civile». Cfr. *Ivi*, p. 325.

sensibilità del tempo, la moltiplicazione di iniziative e piani editoriali, talvolta di grande ambizione, è infatti attraversata da una forte discontinuità, da tentativi spesso falliti e progetti durati *l'espace d'un matin*. Questo dinamico processo di sviluppo dell'editoria specializzata subisce una drastica battuta d'arresto a causa degli eventi storici, che a Milano, come è noto, vedono la distruzione degli stabilimenti grafici, di numerose case editrici e gallerie d'arte durante i bombardamenti del 1943, non senza avere posto le basi di problemi e orientamenti che avrebbero connotato il profilo dell'industria editoriale del dopoguerra.

Fisionomia delle pubblicazioni

Accanto all'andamento della produzione editoriale, è interessante mettere a fuoco una prima fisionomia d'insieme delle pubblicazioni. Per una migliore comprensione di questo *corpus* eterogeneo vanno, infatti, considerate alcune caratteristiche riguardanti il profilo editoriale e materiale dei volumi, la cui importanza in relazione alle strategie operative degli editori e alla ricezione da parte del pubblico è stata da tempo evidenziata dagli studiosi del libro⁸⁵.

A proposito di strategie e progettualità editoriali, la mappatura rivela anzitutto una preminenza assoluta di volumi usciti in collana⁸⁶. Si tratta di un dato particolarmente interessante ai fini dell'indagine, poiché la collana, o collezione, innovazione della società industriale diventata sinonimo di modernità editoriale, rappresenta per sua natura uno strumento dalle massime potenzialità divulgative⁸⁷. Anche se con un programma non chiuso, la collana implica lo sviluppo di un progetto, opponendosi quindi all'occasionalità che, negli stessi anni, accomuna molte pubblicazioni di segno artistico, dalla pubblicistica ai dilaganti cataloghi di aste ed esposizioni, frequentemente stigmatizzate dai protagonisti del dibattito sulla nuova editoria d'arte⁸⁸. Nella congiuntura in esame, l'identità della collana unisce dunque i valori dell'editoria permanente alle strategie di

85 Sulla materialità delle edizioni si rimanda agli insegnamenti di Roger Chartier, in particolare *Texts, Printing, Readings*, in *The New Cultural History*, a c. di Lynn Hunt, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 154-175; *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994. Si vedano inoltre gli studi di D.F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999 e l'ormai classico G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989. Per l'ambito storico-artistico, cfr. M. Ferretti, *Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico)*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a c. di Id., Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 1-25.

86 Si rimanda al grafico n. 2 in appendice.

87 Cfr. G. Peresson, A. Cadioli, *Le forme del libro. Schede di cultura editoriale*, Napoli, Liguori, 2007; I. Olivero, *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX siècle*, Paris, Édition de l'IMEC, 1999.

88 Tra cui i già citati Bardi, Giolli, Vitali, tra i primi a porre questi problemi. Anche Giuseppe Marchiori, in una programmatica lettera all'ingegner Alberto Della Ragione del 17 marzo 1943, denuncia la vacuità di molti cataloghi sottolineando che essi dovrebbero essere «un documento di storia, un utile strumento di lavoro per gli scrittori d'arte di domani; non un'esibizione di 'gusto'». La missiva, conservata presso l'archivio Marchiori di Lendinara, busta

aggiornamento periodico e di allargamento del pubblico sperimentate dai bollettini e dalle riviste di tendenza, creando una prima fidelizzazione del lettore. È inoltre noto il contributo della collana nella creazione di un canone, nello specifico di un canone storico artistico⁸⁹; un problema cardine della sperimentazione editoriale, che verrà affrontato contestualmente al problema dei generi e dei modelli nel prossimo capitolo.

Per valutarne la diffusione, basterà riferirsi, accanto alle percentuali, all'andamento delle pubblicazioni in collana, che evidenzia una decisa crescita nella seconda metà del decennio, confermando, non solo la fortuna dei libri dedicati all'arte contemporanea, ma anche la rinnovata progettualità delle iniziative⁹⁰. Alle monografie singole, ancora dominanti nel 1930, si sostituiscono progressivamente piani editoriali con ambizioni di maggiore continuità e incisività nella conoscenza dell'arte e degli artisti, così come nell'educazione del gusto del pubblico, sebbene in molti casi presto interrotti. Si osserva inoltre che un piccolo numero di volumi esce in collane non espressamente artistiche⁹¹, a dimostrazione del peso crescente che, negli anni Trenta, l'arte del presente conquista nella cultura contemporanea.

Allargando nuovamente l'obiettivo all'intero *corpus* delle pubblicazioni, è inoltre interessante rilevare la presenza di diverse edizioni in lingua straniera, o con testi e didascalie in più lingue. Si tratta anzitutto di coedizioni, come nel caso della collana "Art Italien Moderne", curata dall'editore italiano a Parigi Gualtieri di San Lazzaro e pubblicata da Chroniques du Jour-Hoepli con testi in francese⁹². A questo proposito, va sottolineato che il panorama francese rimane il riferimento privilegiato per la cultura editoriale italiana degli anni Trenta, non solo per i modelli offerti, ma anche per l'ampia rete di relazioni stabilita con il sistema delle arti parigino,

26, fasc. 82, è citata in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit. nel capitolo sui collezionisti e pubblicata in appendice, pp. 457-458.

89 Si veda F. Kitschen, *Als Kunstgeschichte popular wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlino, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2021. Sulla definizione di canone si rimanda a C. Segre, *Il canone e la culturologia*, in *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 177-189, il quale rimanda alle tesi di semiotica della cultura della scuola di Lotman.

90 Si rimanda al grafico n. 3 in appendice.

91 Per "artistiche" si intende anche artistico-letterarie. Si tratta, nello specifico, dei seguenti volumi: V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, "Quaderni dell'Istituto fascista di cultura", serie III, n. 3, Milano-Roma, Bestetti&Tumminelli, 1931; F. Casnati, *Novecento*, "I quaderni del cattolicesimo contemporaneo", n. 7, Milano, Vita e pensiero, 1932; E. Tea, *Lo spirito religioso e il Novecento*, "I quaderni del cattolicesimo contemporaneo", n. 16, Milano, Vita e pensiero, 1936; Fillia, *Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, "Biblioteca del Popolo", voll. 391-392, Milano, Sonzogno, 1932; F. Saponi, *Il fascismo e l'arte*, "Panorami di vita fascista", n. 15, Milano, Mondadori, 1934; G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, "Collezione Hoepli", Milano, Hoepli, 1936; C. Carrà, *La mia vita*, "Il Cammeo: collezione di memorie", n. 2, Milano, Rizzoli, 1943. Un elenco completo delle collane è presentato in appendice.

92 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e le relative schede in appendice.

complice la presenza di intellettuali o “artisti in viaggio”, come il gruppo degli *Italiens de Paris*, e dei contatti diretti con influenti figure dell'editoria d'arte⁹³. In tale contesto, appare di speciale rilevanza il ruolo dell'editore Giovanni Scheiwiller, direttore della sezione francese alla Libreria Hoepli, protagonista e mediatore, come vedremo, di molte esperienze di scambio con la capitale francese. È lui a farsi promotore della collezione “Art Italien Moderne”, insieme a Gualtieri di San Lazzaro, con cui nel 1928 aveva pubblicato per i tipi *Chroniques du Jour* l'edizione francese della sua monografia su Modigliani, già uscita l'anno precedente nella collana “Arte Moderna Italiana”⁹⁴. In questa sede è, inoltre, da ricordarsi la vicenda di un altro volumetto della medesima serie, quello dedicato a Campigli, stampato in 1200 esemplari di cui, come segnala il *colophon*, «500 in lingua francese per la Galleria Jeanne Bucher di Parigi, a cura di Giovanni Scheiwiller»⁹⁵, ovvero un'edizione Jeanne Bucher uscita in occasione della mostra dell'artista a Parigi nel 1931, ma identica, anche nella veste grafica, al volumetto italiano⁹⁶.

Tra le edizioni italiane in lingua straniera sono invece da segnalare: in tedesco e in francese, *Der Maler Roland Hettner: eine Biographie des Beginnens / Le peintre Roland Hettner: biographie d'un debut*, Campografico [1938]; in francese e in inglese, *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique / The sculptor Lucio Fontana: an analytical attempt*, Campografico [1938]; in francese, *Emilio Pettoruti*, monografia dedicata al pittore argentino uscita per Il Milione nel 1940. L'anno precedente lo stesso Milione pubblica il volume *Bruno Furlotti* in francese e inglese, oltre che in italiano, in tre edizioni della stessa tiratura.

Non mancano altresì più occasionali pubblicazioni bilingue, quali: con testo italiano e francese, *Luigi Chiarelli pittore*, Sperling & Kupfer 1930 e *Don Angelo Rescalli*, Esperia 1934; con testo italiano e spagnolo, *Oscar Marziali pittore italo-argentino*, Società anonima milanese editrice 1938. Mentre l'uso dell'italiano e del tedesco in *Pompeo Borra* e *Filippo de Pisis*, le prime due monografie della collana “Pittori e scultori italiani contemporanei”, avviata nel 1941 dalle Edizioni della Conchiglia, suggerisce l'iniziale progetto dell'intera collezione, poi proseguita interamente in lingua italiana ma verosimilmente immaginata per l'espansione sul mercato alleato. Infine, i due volumi della serie del Milione “Monumenti del Regime”, *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini* (1937) e *Il mito di Ferrara negli affreschi di*

93 Su San Lazzaro e il contesto parigino si veda L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.

94 Cfr. G. Scheiwiller, *Modigliani*, “Messages d'esthétique”, n. 1, Parigi, *Chroniques du Jour*, 1928; G. Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, “Arte Moderna Italiana”, n. 8, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1931. Il volume francese esce tradotto con qualche modifica rispetto alla versione originale. Sulla vicenda si vedano le lettere intercorse tra i due editori: Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Gualtieri di San Lazzaro, 16 marzo; 17 marzo; 21 marzo; 10 novembre 1928.

95 Cfr. il *colophon* della monografia M. Campigli, *Massimo Campigli*, “Arte Moderna Italiana”, n. 20, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1931.

96 M. Campigli, *Massimo Campigli*, Parigi, Jeanne Bucher, 1931.

Achille Funi (1939), presentano testi in italiano e didascalie in italiano, francese, inglese e tedesco, in linea, come discuteremo, con la vocazione internazionale dei progetti del Milione. Tale panorama diversificato contribuisce a evidenziare la non estraneità di questo tessuto editoriale a un'apertura di respiro internazionale, tra contatti, relazioni e scambi diretti con l'Europa e gli Stati Uniti, istanze di sprovvincializzazione e di aggiornamento, evidenti tentativi di allargamento del mercato e di propaganda dell'arte italiana all'estero.

Focalizzandosi parallelamente sulla fisionomia materiale delle pubblicazioni, per un rapido accenno ad alcuni degli elementi che caratterizzano i libri quali oggetti e prodotti di mercato, va in primo luogo ricordato un aspetto macroscopico determinato dalla natura stessa del libro d'arte, ovvero la presenza di illustrazioni e tavole. L'editoria consacrata all'arte contemporanea non si sottrae a questa tendenza: si tratta di un'editoria essenzialmente illustrata, fondata sul problema delle riproduzioni fotografiche, elemento funzionale dei progetti editoriali. La mappatura rivela dunque un dato facilmente intuibile: il 90% delle pubblicazioni in esame risulta illustrata⁹⁷, con un netto predominio delle immagini sulla parte testuale, a partire da un piano prosaicamente quantitativo.

La modalità vincente di organizzazione iconografica risulta quella delle tavole fuori testo, come vedremo, con riproduzioni più spesso stampate sulle pagine, talvolta applicate al modo della *vignette collée* reso celebre da Skira⁹⁸, e in alcuni casi presentate su fogli mobili. Più complessa è la questione, carica di rilevanza, della resa cromatica delle opere. La scelta del bianco e nero appare, nell'insieme, preponderante. Tuttavia, sull'arco del decennio è da evidenziare una significativa evoluzione dei rapporti tra utilizzo del bianco e nero e del colore, che giunge persino a capovolgere la consueta egemonia del primo in favore dell'abbondante impiego di tricromie e quadricromie⁹⁹. Pur con qualche eccezione, a partire dal 1939 si registra, infatti, una decisa crescita di pubblicazioni con riproduzioni sia in nero sia a colori, mentre dal 1942 di quelle interamente a colori, che l'anno successivo diventano in assoluto prevalenti¹⁰⁰. D'altra parte, come si legge poco tempo dopo su "Stile", «il bianco e nero applicato alla riproduzione dell'arte non va più»¹⁰¹; inequivocabile asserzione che apre problematiche di vasta portata, su cui torneremo approfonditamente in seguito¹⁰².

97 Si rimanda al grafico n. 4 in appendice.

98 Sulla coeva produzione Skira vd. A. Skira, *Editions Albert Skira: vingt ans d'activité*, Parigi, Skira, 1948; Id. *Reflections on the art book*, in *Albert Skira. The man and his work*, (New York, Hallmark Gallery, 7 luglio-8 settembre 1966), New York, Hallmark Gallery, 1966, pp. 24-25; inoltre, *Skira 1928-2008. Storie e immagini di una casa editrice*, a c. di A. Kerbaker, Milano, Skira, 2008; T. Casini, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, "Studi di Memofonte", (13), 2014, pp. 175-194.

99 Si rimanda al grafico n. 5 in appendice.

100 Si rimanda al grafico n. 6 in appendice.

101 *Della "informazione" artistica*, "Stile", V (1), gennaio 1945, p. 34.

102 Per le strategie visive della produzione editoriale si rimanda al capitolo 3.

Questo mutamento di percezione e di gusto è accompagnato da un generale accrescimento del peso della componente visiva nella struttura del libro, che a partire dalla metà degli anni Trenta si afferma secondo modalità diversificate, di cui il numero di tavole o illustrazioni, la loro grandezza, la relativa impaginazione rappresentano solo alcuni degli esempi possibili. Non va trascurato, a questo proposito, l'impatto dell'evoluzione dei procedimenti di riproduzione e di stampa, che in questi stessi anni conosce un impulso decisivo determinando non solo la fioritura di periodici e di libri illustrati ma le loro stesse forme editoriali. Le immagini, inoltre, si vedono sempre più spesso presentate in tavole applicate, dunque staccabili, elemento che, oltre a indicare un certo pregio dell'edizione, sembra suggerire una sorta di progressiva smaterializzazione dell'oggetto libro, al contempo incalzata da una rinnovata diffusione di iniziative pubblicate in cartella¹⁰³.

Parallelamente, il formato delle pubblicazioni tende ad ampliarsi o comunque a diversificarsi dai fortunati in ottavo e in sedicesimo¹⁰⁴, quest'ultimo eletto a formato *princeps* di questa specifica produzione editoriale dalla longeva serie "Arte Moderna Italiana" e da illustri modelli stranieri, come la tedesca "Junge Kunst" o la francese "Les Artistes Nouveaux"¹⁰⁵. Confermata dai dati percentuali della mappatura, l'egemonia del formato in sedicesimo si vede infatti scardinata, sul finire del decennio, con la comparsa di edizioni in ventiquattresimo e in Trentaduesimo – accanto ai pur sempre frequenti volumi in sedicesimo e in ottavo, in misura minore in quarto – ma soprattutto, nei primi anni Quaranta, con una sensibile diffusione dei grandi formati, sinonimo, oltre che di un cambiamento del gusto, di maggiori risorse e ambizioni progettuali¹⁰⁶.

Di contro, una riflessione di sintesi sulle tipologie di carta utilizzate, la cui scelta appare peraltro intimamente intrecciata al problema dei procedimenti di stampa, oltre che a quello dei costi, risulterebbe vanificata dalle innumerevoli varianti adottate nelle singole pubblicazioni¹⁰⁷. Va nondimeno confermata, in linea generale, la tradizionale preferenza per l'uso di carte patinate, se non per l'intero volume, almeno per le sue parti illustrate, nonché una prevedibile alternanza tra carta uso mano e carta forte o vergata, di maggiore o minore qualità a seconda del pregio dell'edizione.

103 Si trova traccia in tutto di sei pubblicazioni a fogli mobili in cartella, di cui solo una uscita nel 1929 e le altre cinque tra il 1940 e il 1943. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

104 Si rimanda al grafico n. 7 in appendice.

105 Sulla fortuna del formato in sedicesimo pesa, in particolare, non solo il modello della collezione "Arte Moderna Italiana", ma la longevità e frequenza di uscite della stessa collezione. Le sue pubblicazioni, infatti, corrispondono a circa il 20% dell'intera mappatura. Si veda l'elenco dei titoli della collana e le rispettive schede in appendice. Sulla collana di Scheiwiller e l'influenza di coevi modelli editoriali stranieri si tornerà nel capitolo 2, *Collane di monografie d'artista*.

106 Si rimanda ai grafici nn. 8 e 9 in appendice.

107 Dati per i quali si rimanda, piuttosto, alle schede delle edizioni in appendice e a specifici casi di studio affrontati nel prosieguo della trattazione

Anche l'aspetto della legatura non presenta effettive sorprese. Pur con qualche problematicità nell'interpretazione dei dati¹⁰⁸, la brossura, nelle sue diverse tecniche, risulta inequivocabilmente la tipologia di legatura con cui si identifica questo genere di produzione editoriale. Se per piccoli opuscoli o *plaquette*, non è escluso l'impiego della spillatura e, come accennato, non mancano le pubblicazioni a fogli mobili in cartella, i libri rilegati, solitamente edizioni di pregio, costituiscono infatti una percentuale decisamente minoritaria¹⁰⁹. Al di là di non trascurabili ragioni economiche, questa evidenza denuncia, da un lato, il completo superamento in direzione di un'estetica moderna della tradizione del bel libro, ancora ampiamente diffusa in Italia tra anni Venti e Trenta e incarnata da autorevoli figure quali Raffaello Bertieri¹¹⁰ o Cesare Ratta¹¹¹, dall'altro, la netta

108 Come riportato nella nota alla mappatura, si tratta di un dato non privo di problematicità.

Innanzitutto, esistono casi di edizioni sia economiche sia rilegate di uno stesso volume, come per il fortunato libro di Francesco Saporì *L'Arte e il Duce* (Milano, Mondadori, 1932), distribuito in brossura al prezzo di 28 lire e rilegato a quello di 35 lire. Non sempre, tuttavia, si hanno informazioni complete e univoche in tal senso, specie per pubblicazioni meno celebri, peraltro spesso conservate in pochi esemplari, della cui doppia edizione può dunque essersi persa traccia. Le stesse modalità di conservazione nelle biblioteche pubbliche e la comune prassi di sottoporre i libri a rilegatura rende inoltre complessa l'identificazione della tecnica originariamente impiegata, ove possibile aiutata dall'interrogazione di cataloghi di vendita, bibliografie e bollettini editoriali d'epoca, o ancora dalla consultazione di biblioteche private. Infine, va considerato che la complessità e la diversificazione delle tecniche di brossura e di quelle di rilegatura e della relativa nomenclatura ha portato, per la compilazione della mappatura, a un'inevitabile semplificazione tradotta nell'impiego di due sole macro-etichette.

109 Si rimanda al grafico n. 10 in appendice. Si è scelto di presentare esclusivamente un grafico con i dati percentuali assoluti nell'intero periodo esaminato in quanto non si registrano significative variazioni lungo il decennio.

110 Si ricorda che Raffaello Bertieri, tipografo e editore, promotore a partire dal primo decennio del Novecento di una sostanziale campagna di rinnovamento della grafica italiana – anche attraverso la prestigiosa rivista “Il Risorgimento Grafico”, da lui diretta – sino al 1925 presiede la Scuola del Libro di Milano e dà poi vita all'Istituto Grafico Bertieri. Autore di *Il libro italiano nel Novecento* (Milano, Istituto Grafico Bertieri, 1928), durante gli anni Trenta, al culmine della propria celebrità, continua a pubblicare importanti contributi sui problemi del libro. Sul suo operato si veda *Onoranze a Raffaello Bertieri nell'ambito del quinto centenario dell'introduzione della stampa in Italia*, Milano, Centro di studi grafici, 1966; Nova ex antiquis. *Raffaello Bertieri e il Risorgimento grafico*, (Milano, Biblioteca nazionale Braidense, 2011), a c. di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti, Milano, s.n., 2011. Su “Risorgimento Grafico” si segnalano G. Bacci, “*Il Risorgimento Grafico*: un “*gran periodico tecnico*” tra 1902 e 1941”, “Studi di Memofonte”, numero speciale 2017, pp. 200-221; inoltre M. Fileti Mazza, “*Il Risorgimento Grafico*” e il “*Patto della bellezza*”: questioni di estetica, in *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, Serie V (8/2), 2016, pp. 355-374; T. Serena, F. Strobino, *La fotografia, le arti fotomeccaniche e “Il Risorgimento Grafico”: un rendez-vous mancato*, in *Ivi*, pp. 383-413.

111 Per un profilo di Cesare Ratta, illustre studioso di tipografia e di bianco e nero, stampatore e editore, tra i più influenti esponenti della cultura grafica e del libro di inizio Novecento, si rimanda a G. Tortorelli, *Modernità e tradizione: Cesare Ratta e la Scuola d'arte tipografica di Bologna*, Bologna, Pendragon, 2009.

estraneità progettuale di tale produzione libraria – sebbene, talvolta, non del circuito editoriale in cui prende corpo, come discuteremo – a quella dell'edizione di lusso, del libro artistico o d'artista, e al mercato bibliofilo.

Tirature, prezzi, potenzialità di mercato

Nel quadro tracciato vanno infine considerati i dati relativi alle tirature e ai prezzi, che sono anche i più problematici perché, di fatto, incompleti. Le fonti a disposizione non hanno sempre permesso di reperire tali informazioni ordinarie, legate a doppio filo a logiche interne di prassi operativa e commerciale; e se le cifre di tiratura talvolta non sono verificabili, il prezzo rappresenta un elemento spesso aleatorio, soggetto a molteplici variazioni. Si tratta, tuttavia, di due ordini di valori importanti, con un peso determinante nella definizione del sistema editoriale che si sta tracciando, sui quali vale la pena provare ad avviare qualche riflessione, seppur del tutto parziale¹¹².

La tendenza che ne emerge è quella di tirature basse, che sostanzialmente non superano le 1.500 copie e anzi in molti casi si assestano al di sotto delle 1.000, valore a cui corrisponde il più alto numero di occorrenze¹¹³. Spesso si tratta di edizioni a tiratura limitata in esemplari numerati: prassi editoriale che costituisce una sorta di cifra di questo genere di produzione e rivela, al contempo, un preciso modello di prudenza industriale.

Parallelamente, i prezzi si mostrano nell'insieme piuttosto contenuti, in linea con gli orientamenti di un'editoria di cultura, non popolare ma lontana dalle seduzioni del libro di lusso. Il costo più comune di uno di questi volumi si aggira infatti tra le 10 e le 20 lire, sebbene si incontrino valori tra loro anche molto diversificati, oltre a una serie di edizioni fuori commercio¹¹⁴. Va d'altra parte considerata, anche in tal senso, la difformità tra libri illustrati e non – pochi, come abbiamo visto – ma soprattutto la compresenza di edizioni economiche, fino a 10 lire, e di edizioni di maggiore pregio, oltre le 60 lire.

A titolo esemplificativo, in un'ottica comparativa con altri circuiti dell'edizione d'arte, è utile ricordare che nel 1930, al momento del lancio editoriale, i volumetti della popolare collana diretta da Corrado Ricci per l'Istituto Luce, "L'Arte per tutti", escono al prezzo di 5 lire¹¹⁵; le eleganti monografie della casa editrice Apollo di Bologna costano invece, nei medesimi anni, oltre 200 lire¹¹⁶;

112 Le cifre di tiratura di cui si ha notizia sono infatti corrispondenti al 60% circa dell'insieme, mentre dati di prezzo sono pari al 70%. La parzialità delle informazioni non permette di tracciare il loro andamento lungo il periodo in esame, lasciando spazio per le prime riflessioni ad alcune esemplificazioni di cui si può avere riscontro confrontando i dati delle schede dei libri in appendice.

113 Si rimanda al grafico n. 11 in appendice.

114 Si rimanda al grafico n. 12 in appendice.

115 Nel 1934 il prezzo scende a 4 lire. Cfr. le segnalazioni pubblicitarie della collana "L'Arte per tutti" su "Emporium", vol. LXXII, n. 427, luglio 1930; vol. LXXIX (474), giugno 1934.

116 Cfr. *Arti figurative (1921-1935)*, a c. di A. Neppi, cit., pp. 34-42.

mentre un libro come *Ottocento, Novecento* di Anna Maria Brizio, pubblicato a Torino nel 1939, benché non intenda certamente essere una pubblicazione di lusso, ha un prezzo di copertina piuttosto elevato, pari a 165 lire¹¹⁷.

Il panorama dell'editoria d'arte contemporanea non corrisponde dunque a quello di un'editoria popolare, tuttavia, anche nelle sue iniziative di maggiori ambizioni, rimane fermamente ancorato a puntuali istanze divulgative. È il caso, esemplare, del volume sontuosamente illustrato *Arte italiana contemporanea*, uscito nel 1940 per i tipi Grafico S.A. a cura di V.E. Barbaroux e Giampiero Giani¹¹⁸. «A quanti si affannano a convincersi e a convincere che l'arte moderna è inaccessibile al pubblico, questo volume dà un'opportuna risposta», scrive Argan in un'appassionata recensione¹¹⁹. L'iniziativa, con la sua «serie di riproduzioni perfette di opere», è presentata dal critico come «utilissima allo scopo di una divulgazione della conoscenza dell'arte italiana»¹²⁰; mentre Gio Ponti sottolinea contestualmente la lungimiranza degli editori, i quali «han saputo ottenere un prezzo eccezionale, ottanta lire, in rapporto alla importanza della edizione»¹²¹. Affidandosi alle correnti tabelle di rivalutazione monetaria, le 80 lire sarebbero oggi circa 45 euro: poco più del prezzo medio di un catalogo illustrato.

Sono infatti essenzialmente le immagini – nel caso specifico le «96 tavole in nero e 54 stupende tricromie»¹²² – a incidere sui costi di questa editoria come, più in generale, dell'editoria illustrata. Nel settore, le voci di spesa maggiori sono rappresentate, più che da quelle di stampa, in ogni caso non irrilevanti, da quelle dei *cliché*, ovvero delle fotoriproduzioni. La loro qualità, come è noto, risulta direttamente proporzionale ai costi, che aumentano in modo esponenziale in caso di utilizzo del colore. Consci di tali dinamiche produttive, da considerarsi niente affatto secondarie nella definizione di un più ampio indirizzo non solo di estetica ma di politica editoriale, i recensori dell'epoca, dai citati Argan e Ponti, a Raffaello Giolli, a Duilio Morosini, plaudono concordemente a simili progetti e ai loro promotori. Proprio Duilio Morosini, a proposito di una notevole serie di tavole a colori pubblicata dal Milione, a partire dal 1937, al costo di 4,50 lire l'una¹²³, evidenzia «l'importanza» ai fini della «documentazione e divulgazione dei valori della pittura» della «tecnica di riproduzione e del basso

117 Cfr. il prezzo di copertina del volume A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1939, esemplare consultato presso la Biblioteca comunale centrale di Palazzo Sormani di Milano.

118 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani; prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940.

119 G.C. Argan, *Rassegna bibliografica*, "Le Arti", III (3), febbraio-marzo 1941, p. 210.

120 *Ibidem*.

121 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, cit., p. 48.

122 *Ibidem*.

123 Si tratta della serie *Pittori italiani contemporanei*, pubblicata dalle Edizioni del Milione dal 1937, cfr. l'avviso pubblicitario in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (56), novembre 1937, s.p.

limite di costo delle tavole»; «anche questi – scrive – sono veri risultati di organizzazione che fanno onore agli editori: ci auguriamo che abbiano in Italia ed all'estero specialmente [...] quella diffusione che si meritano»¹²⁴. Mentre a proposito dell'antologia *Pittori italiani contemporanei* uscita nel 1942 per i tipi della Conchiglia¹²⁵, Giolli si sarebbe detto «riconoscente a Giani d'esser giunto, con un atto di bravura editoriale a vendere 150 grandi tricromie a 200 lire»¹²⁶.

A questo proposito, va considerato un ulteriore elemento che incide in modo decisivo in relazione alla qualità, ai costi e alle potenzialità di diffusione dei risultati dell'editoria di settore, vale a dire la portata del mercato. Come messo in luce dall'editore Giani, «da Francia da decenni si [dedica] a questa forma editoriale, e [fornisce] tutto il mondo; cosicché gli impianti anche i più costosi [possono] essere facilmente ammortizzati dalle decine di migliaia di copie di ogni pubblicazione»¹²⁷. In Italia la situazione è invece quella, annosa, di un mercato difficile e inequivocabilmente ristretto. Occorre qui ribadire gli sforzi che, come si è detto, dalla fine degli anni Venti accomunano critici, mercanti e altre personalità del sistema delle arti in favore dell'aggiornamento del gusto e della creazione di un nuovo, più ampio pubblico delle arti, incoraggiando una decisa opera di modernizzazione dell'editoria artistica italiana, e non di rado contribuendovi personalmente.

Al paese, infatti, mancano le possibilità del sistema parigino, il maggiore epicentro internazionale dell'arte contemporanea, la cui macchina turistico-commerciale – sorretta da un attrezzato tessuto di esposizioni, di gallerie, di riviste d'attualità artistica – offre le vaste possibilità di mercato evocate da Giani e in cui anche le grandi case editrici di divulgazione colta, da Crès a Gallimard, consacrano libri e intere collezioni alle più recenti espressioni della cultura artistica¹²⁸. Il problema, tuttavia, appare non solo strutturale, ma intrinseco. Il panorama italiano, infatti, non può vantare nemmeno la moderna tradizione per la cultura delle avanguardie dei paesi di lingua tedesca, ad esempio, sostenuta

124 D. Morosini, *Tricromie d'arte contemporanea*, "Vita giovanile", I (12), 15 luglio 1938, s.p. Sulle tecniche e sul problema del colore, nello specifico, si ritornerà approfonditamente nel capitolo 3.

125 *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942.

126 R. Giolli, *Libri italiani in vetrina*, "Domus", (182), febbraio 1943, p. 82.

127 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

128 Si pensi, ad esempio, alla collana "Le Peintres français nouveaux", diretta da Roger Allard per Gallimard, o a "Les Artistes nouveaux" di Crès, sulle quali torneremo in seguito. Per una più ampia panoramica sulla produzione critica e editoriale a Parigi tra anni Venti e Trenta si rimanda al saggio di V. Holman, *Framing Critics. The Publishing Context*, in *Art Criticism since 1900*, a c. di M. Gee, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 68-81; al repertorio di C. Schvalberg, *La critique d'art a Paris, 1890-1969. Chronologie/bibliographie*, Parigi, La Porte Étroite, [2005]; e, sulle riviste, al fondamentale studio di Y. Chevrefils Desbiolles, *Les Revues d'art à Paris. 1905-1940*, Parigi, Ent'revues, 1993. Sul sistema delle arti cfr. C. Green, *Art in France, 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000; *L'École de Paris. 1904-1929, la part de l'autre* (Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville, 30 novembre 2000-11 marzo 2001), Parigi, Paris Musées, 2000; M. Gee, *Dealers, critics and collectors of modern painting*, cit.

da una scelta ma solida rete di intellettuali, collezionisti, cultori e appassionati d'arte contemporanea e da un avanzato sistema delle arti. Non è un caso che in Germania, complice un primato incontestato nel settore poligrafico e nell'editoria d'arte illustrata che risale alla metà dell'Ottocento¹²⁹, nasca il più autorevole prototipo delle collane dedicate in Europa ai nuovi artisti, la raffinata "Junge Kunst", pubblicata da Klinkhardt & Biermann a partire dal 1919¹³⁰.

Verso un nuovo pubblico

Se la nota ristrettezza del mercato italiano è indirettamente confermata, come visto, dalle stesse tirature, una più accurata riflessione in tal senso necessiterebbe non solo di dati completi ma di un computo delle vendite, ad oggi sostanzialmente ostacolato dalla mancanza di documentazione, nonché di considerazioni su eventuali riedizioni e ristampe. È utile, a questo proposito, tornare alla più volte citata collana "Arte Moderna Italiana" di Scheiwiller, l'episodio più celebre e forse più paradigmatico dell'editoria di documentazione dell'arte contemporanea tra le due guerre¹³¹. Dall'*Arturo Tosi* (1925) all'*Amedeo Modigliani* (1927), dal *Massimo Campigli* (1931) all'*Arturo Martini* (1933), molti dei suoi titoli contano anche diverse riedizioni¹³², spesso aggiornate non solo nelle tavole, a partire

129 Si pensi alla fortunata epopea di Seemann, al suo celebrato contributo alla modernizzazione delle tecnologie di stampa e al rinnovamento del mercato editoriale anche attraverso la commercializzazione di popolari dispense illustrate come le "Seemanns Künstlermappen" o i "Master der Farben"; oppure, in anni successivi, alla prestigiosa casa monacense di riproduzioni e edizioni illustrate Piper Drucke, fondata nel 1904. Sulla storia di Seemann si veda A. Langer, *Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst*, Lipsia, Seemann, 1983.

130 Dal 1920 l'editore pubblica anche lo *Jahrbuch der jungen Kunst*, straordinario repertorio critico e iconografico con «circa 1800 magnifiche riproduzioni di quadri moderni in cinque annate» che Pavolini definisce «Una miniera di notizie interessanti sui pittori d'avanguardia di tutta Europa» (cfr. C. Pavolini, *Cubismo, futurismo, espressionismo*, Bologna, Zanichelli, 1926, p. 190). Restando in area tedesca si pensi, inoltre, alle influenti esperienze editoriali maturate negli ambienti delle riviste e dei mercanti dell'avanguardia, da "Der Sturm" a Cassirer. Sulle due esperienze citate si vedano, tra gli altri, J. Sjöholm Skrubbe, *Modernism Diffracted. Picture Postcards from The Sturm Gallery and Walden Collection in Berlin*, in *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, a c. di S. Posman, A. Reverseau, D. Ayers, S. Bru, B. Hjartarson, Berlino; Boston, De Gruyter, 2013, pp. 17-28; R.E. Feilchenfeldt, T. Raff, *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer: der Kunstbändler als Verleger*, Monaco, Beck, 2006. Un contributo di sintesi sul coevo panorama dell'editoria d'arte in Germania è D. Peters, *Kunstverlage, in Geschichte des deutschen Buchhandels im XIX und XX Jahrhundert. Band II Die Weimarer Republik 1918-1933*, a c. di E. Fischer, S. Füssel, Monaco, Saur, 2007, pp. 463-508.

131 Sulla collana, su cui torneremo ampiamente in seguito, si vedano i recenti contributi di G. Bacci, "Devo fare l'editore e null'altro". Nel cantiere di "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, cit., pp. 41-50; A. Del Puppo, "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller. *Quale arte, per quali italiani?*, in *Ivi*, pp. 51-61.

132 Per un elenco completo cfr. l'elenco della collana e le schede delle pubblicazioni in appendice. Su questo punto si veda anche A. Del Puppo, "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller. *Quale arte, per quali italiani?*, cit.

dalle copertine, ma altresì nelle prefazioni e nelle firme degli autori, «aprendo anche la possibilità di nuove interpretazioni», come evidenziato da Raffaele De Grada¹³³, non senza assecondare i cambiamenti di gusto. Si tratta di un caso raro nell'orizzonte allargato del sistema editoriale, se si osserva che, eccetto le monografie delle due collane scheiwilleriane, “Arte Moderna Italiana” e “Arte Moderna Straniera”¹³⁴, solo cinque delle pubblicazioni mappate risultano uscite in seconde o nuove edizioni nel periodo in esame¹³⁵.

In realtà, i volumetti delle due collezioni, in vendita «presso la libreria Ulrico Hoepli», come indicato in copertina, vanno presto esauriti, non tanto grazie al successo di pubblico o alla buona distribuzione della Casa Hoepli, che si avvale di tutti i meccanismi di circolazione, compresa la spedizione in conto deposito, quanto, piuttosto, alla solerzia dello stesso Scheiwiller. L'editore non manca infatti di utilizzarli come veicolo promozionale del proprio lavoro, inviandoli spesso in omaggio, proponendoli come mezzo di scambio, presentandoli alla stampa per segnalazioni e recensioni, e si dimostra inoltre molto attento alla loro diffusione, premurandosi di costruire una personale rete di distribuzione e di vendita altamente specializzata, aperta sia al dinamico ambiente milanese sia a quello nazionale e internazionale. A dimostrare tale prassi sono, per fare un esempio, i tentativi di vendita a Parigi presso Rosenberg e le Éditions des Quatre Chemins, con un mediatore d'eccezione quale Giorgio de Chirico, che a proposito dei «25 volumetti destinati a Léonce Rosenberg» scrive: «sbagliai dicendole che egli li acquistava; egli desidera averli in deposito nella sua galleria per venderli ai clienti o visitatori; preleva il 33% sulla vendita»¹³⁶. O ancora, a Zurigo, presso la Kunsthau, in occasione di *Italienische Maler*, mostra nata nel

133 «Nel suo intento di valorizzare alcune personalità dell'arte moderna e di fissare l'attenzione culturale su altre già nettamente valorizzate lo Scheiwiller continua nella sua opera, aprendo anche la possibilità di nuove interpretazioni come lo dimostra il suo gusto alle ristampe con nuove presentazioni». Cfr. Radeg [Raffaele De Grada], *Collezione Scheiwiller*, “Corrente”, II (23), 31 dicembre 1939, p. 2.

134 Cfr. l'elenco delle collane in appendice.

135 Si tratta di V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea: dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli 1934 (titolo della nuova edizione aggiornata, 1940: *Scultura e pittura italiana contemporanea 1880-1926*); G.L. Luzzatto, *Maestri del XX secolo: Matisse - Seurat - Signac - Wlaminck [sic] - Utrillo - Derain - Rousseau - Picasso*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1935 (seconda edizione 1942); Ugo Ojetti, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Mondadori 1936 (quattro riedizioni tra il 1936 e il 1943); Enrico Sacchetti, *Vita d'Artista (Libero Andreotti)*, Treves 1936 (nuova edizione Garzanti 1940); Gino Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli 1936 (seconda edizione riveduta ed aumentata 1942). Sul problema delle riedizioni cfr. la nota alla mappatura, per i titoli si rimanda alle relative schede in appendice.

136 Centro Apice – Università degli Studi di Milano, Archivio Scheiwiller, fondo Giovanni (d'ora in poi Apice/AS), serie carteggio Giovanni, fasc. De Chirico, G. de Chirico a G. Scheiwiller, 21 dicembre 1927. In un'altra lettera del pittore si legge invece: «Mandi una decina di copie in deposito a questo indirizzo: Monsieur Walter. Editions des quatre chemins – 18 rue Godot de Mauroy – Paris». Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. De Chirico, G. de Chirico a G. Scheiwiller, 29 dicembre 1927.

1927 dalla collaborazione tra Wartmann e Scheiwiller che presenta i risultati più aggiornati della pittura italiana contemporanea¹³⁷: «Funi, Casorati, Tosi, Salietti [...] der Preis jedes Bändchens is [sic] Lire 10», si legge nella corrispondenza con il direttore del museo¹³⁸.

Se il plauso del mondo intellettuale alla collezione appare unanime – come dimostrato, tra l'altro, dal coinvolgimento dei maggiori artisti e scrittori d'arte del tempo, dalle numerose recensioni, dalla consacrazione attraverso esposizioni come quella organizzata dalla Galleria del Milione nel 1930 o dalla Triennale del 1933, presso la quale l'editore ottiene il Gran Diploma d'Onore – il rapporto diretto con il pubblico rimane un punto problematico. Lo rileva lucidamente Mino Maccari in un trafiletto pubblicato su “Il Selvaggio” nel maggio 1931:

Abbiamo segnalato altre volte l'iniziativa dello Scheiwiller e raccomandato la sua diligente fatica a quanti tengono a seguire le tendenze artistiche contemporanee, le loro crisi e i loro risultati. In Italia, a questo proposito, la disattenzione tuttavia è generale, e anche nel poco pubblico che fa eccezione alla regola, non è difficile distinguere i casi di ostentato snobismo. Si osservi poi che di questi volumetti, a carattere evidentemente divulgativo (contengono infatti brevi presentazioni, note biografiche e bibliografiche, una trentina di nitide riproduzioni delle opere, e costano dieci lire) si fa una tiratura di millecento esemplari; e ci si dia la pena di confrontare questa piccola cifra con le tirature che raggiungono all'estero iniziative simili. Se ne concluderà che il pubblico italiano, in questa materia, se ne sta a quanto gli dicono i vari Scarpa dei quotidiani¹³⁹.

Testimoniato *in fieri* anche dalla guida bibliografica *Arte italiana dall'origine al Novecento*¹⁴⁰, il parziale esaurirsi delle piccole monografie¹⁴¹ dipende, pertanto, oltre che dalla solerzia del suo organizzatore, dalle prudenti tirature, riflesso non solo di una precisa poetica editoriale, dove i 1.100 esemplari citati da Maccari vengono ulteriormente abbassati, nel 1932, a 800. I documenti d'archivio confermano il difficile andamento della collana e rivelano le motivazioni che inducono Scheiwiller a rivedere i numeri della produzione. In una lettera

137 *Italienische Maler*, Zurigo, Kunsthhaus, 18 marzo-1 maggio 1927. L'esposizione, organizzata dal direttore della Kunsthhaus Wartmann con la collaborazione di Scheiwiller e l'appoggio di Arduino Colasanti e Margherita Sarfatti, rientra nella *tournee* di mostre organizzate all'estero tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta allo scopo di promuovere la cultura artistica italiana contemporanea che si identifica con il Novecento Italiano.

138 Scheiwiller invia a Wartmann tramite Sartoris 13 copie della monografia di Funi e rispettivamente 8 di Casorati, di Tosi, di Salietti. Cfr. Kunsthhaus Archiv 10.30.30.5 Korrespondenz Ausstellung Verschiedenes 01.01.1927-31.03.1928, G. Scheiwiller a W. Wartmann, 3 marzo 1927.

139 M. Maccari, *Arte straniera*, “Il Selvaggio”, VII (10), 30 maggio 1931.

140 *Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche*, a c. di Giovanni Scheiwiller, Milano, In vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1933.

141 Cfr. *Arte italiana dall'origine al Novecento*, cit., nn. 1079-1190.

indirizzata a Arduino Colasanti – già Direttore generale delle Antichità e Belle arti, che nell'aprile 1925 si era personalmente congratulato della «nobilissima opera»¹⁴² – l'editore scrive con tono amareggiato: «Illustre signore, [...] la critica italiana e straniera si occupa molto generosamente delle mie due collezioni, ma il pubblico non ne vuole sapere; tanto che mi sono visto obbligato a ridurre la tiratura a sole 800 copie»¹⁴³.

La vicenda ben esemplifica i problemi strutturali di un mercato editoriale in costruzione, ai quali il sistema sembra non essere in grado di fare fronte. Se tali problemi vanno considerati nel più vasto quadro della crisi economica e della tanto conclamata crisi del libro – che in realtà, come visto, non ha impedito una decisa controtendenza nella produzione editoriale per tutta la prima parte degli anni Trenta – a uno sguardo attento appaiono connaturati soprattutto alla specificità di fruizione di questa editoria.

A dispetto delle aspirazioni a una più vasta diffusione, capace – come scrive Bucci – di «orientare il pubblico non ancora affiatato con questi inquietanti pittori e scultori novecenteschi»¹⁴⁴, i libretti di Scheiwiller, e così molti dei coevi esperimenti editoriali consacrati alla divulgazione della cultura artistica contemporanea, circolano in un circuito essenzialmente di nicchia. Esso è costituito principalmente, a quelle date, da pittori, scultori, architetti, letterati, cultori d'arte e altri “addetti ai lavori”, come testimoniano le loro stesse biblioteche¹⁴⁵, laddove le abitudini percettive di altri lettori sembrano invece resistere alle

142 Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Colasanti, A. Colasanti a G. Scheiwiller, 14 aprile 1925.

143 Apice/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere I, n. 32, G. Scheiwiller a A. Colasanti, 10 ottobre 1933.

144 V.B. [Vincenzo Bucci], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, “Corriere della Sera”, 31 agosto 1926.

145 È il caso, per esempio, delle biblioteche degli artisti Renato Birolli (conservata con il fondo archivistico presso l'Archivio contemporaneo Bonsanti del Gabinetto scientifico letterario Vieusseux di Firenze, cfr. *Renato Birolli. Biblioteca*, a c. di A. Della Latta, Milano, Scalpendi, 2014) e Gabriele Mucchi (conservata con il fondo archivistico presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, catalogata e consultabile dal catalogo Opac di Ateneo <http://opac.unimi.it/SebinaOpac/.do#0>), o del grafico Attilio Rossi (conservata presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano, cfr. D. Lacagnina, *Surrealismo dissidente: i cataloghi del Museum of Modern Art nel fondo librario di Attilio Rossi tra Milano, Buenos Aires e New York*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a c. di V. Pozzoli, P. Rusconi, Mantova, Corraini, 2022, pp. 17-22). Ma anche di quella degli architetti Luigi Figini e Gino Pollini, acquisita dal Mart di Trento e Rovereto (elenco del fondo consultabile online: https://media.mart.tn.it/media/3m3d4ful/1995_fondo_figini_pollini.pdf), in cui a un primo riscontro non mancano i libretti di Scheiwiller. Solo a titolo esemplificativo si ricorda, inoltre, come segnalato da Alessandro Del Puppo, che nella biblioteca dello storico dell'arte Rodolfo Pallucchini è «naturalmente [presente] l'“Arte Moderna Italiana” di Scheiwiller, che a partire dal Modigliani del 1927 comprende tutte tre le serie di pittura, scultura e disegno, per un totale di cinquantasei volumi, assai difficili da recuperare altrove nella loro completezza» (cfr. A. Del Puppo, *La biblioteca del novecentista*, “Saggi e Memorie di Storia dell'Arte”, (35), 2013, pp. 167-174).

cosiddette «sirene della modernità»¹⁴⁶. In una dimensione che sappiamo persino internazionale, le edizioni circolano, spesso di mano in mano, soprattutto tra gli artisti, secondo una prassi diffusa¹⁴⁷. Va infatti ricordata l'importanza, nel contesto della pratica artistica, non soltanto del libro, strumento di cultura e di aggiornamento, ma anzitutto delle riproduzioni in esso contenute, imprescindibili fonti visive.

Più in generale, in riferimento alla potenzialità di pubblico di questa editoria, sul primo numero del “Bollettino della Galleria del Milione”, nel 1932, Gege Bottinelli asserisce eloquentemente:

Contando che, al contrario della Galleria, la nostra Libreria riesce ancora aristocratica, quasi inaccessibile, specialmente nelle ore di maggior affluenza, ad un pubblico medio, che la prende persino per un circolo privato... abbiamo a che fare con un pubblico intellettuale; che, come è noto, in fatto di spese librarie ha una tale sproporzione fra le troppe aspirazioni e le possibilità¹⁴⁸.

A fronte dello scenario tracciato, va infatti considerato che i vecchi amatori rimangono ancora incatenati, in questi anni, al gusto per l'Ottocento, rispondendo alle più rassicuranti proposte di un'editoria artistica rivolta alle espressioni figurative del secolo precedente e a quelle dell'arte antica, come confermato da Giampiero Giani¹⁴⁹. Allo stesso modo, un pubblico più vasto sembra seguire, semmai, il richiamo dei medesimi consolidati valori tradotti nei formati popolari dell'editoria di dispense illustrate, che conosce anche in Italia una significativa diffusione¹⁵⁰.

Seguendo da vicino le vicende scheiwilleriane, in virtù del loro carattere esemplificativo, va osservato che con il passaggio a Hoepli delle due collane, delle quali Scheiwiller rimane nondimeno curatore e unico responsabile, nel 1935 i valori di tiratura ritornano a 1.000 esemplari, mentre tra il 1941 e

146 V.B. [Vincenzo Bucci], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, cit.

147 Sempre a proposito del caso Scheiwiller, è interessante mettere in luce l'ampia circolazione anche internazionale dei volumetti della collana nel *milieu* degli artisti portando a esempio il caso della biblioteca del pittore sudamericano Paulo Rossi Osir. Oggi di proprietà del Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, in occasione della mostra *Classicismo, Realismo, Vanguarda* sono stati esposti alcuni esemplari d'epoca della collezione “Arte Moderna Italiana” appartenuti all'artista e conservati nel suo *atelier*. Cfr. il catalogo *Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura italiana no entreguerras*, (São Paulo, MAC USP, 2013), a c. di A. Gonçalves Magalhães, São Paulo, MAC USP, 2013.

148 Gege Bottinelli, *Nostra attività: Libreria*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (1), 15 settembre-11 novembre 1932, s.p.

149 Giani parla a questo proposito di «valorizzazione dell'ultimo 800 e degli antichi», cfr. G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38. Si pensi, ad esempio, al *milieu* culturale ricostruito in *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospeso*, cit.

150 A questo proposito si rimanda a S. Rolfi Ožvald, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, “Il capitale culturale”, (8), 2013, pp. 19-49.

il 1942 si assestano sui 1.500¹⁵¹. L'acquisto da parte della casa editrice, di cui il fondatore dell'"Arte Moderna Italiana" è, non solo storico collaboratore, ma dal 1930 procuratore della libreria¹⁵² (nel 1941 ne diventa direttore), costituisce un interessante snodo di riflessione¹⁵³. Usualmente presentata come "paternalisticamente" provvidenziale per le sorti delle collezioni, sempre più insostenibili finanziariamente e verso la chiusura, a un più attento sguardo alle dinamiche *in fieri* di questo settore dell'editoria d'arte la vicenda appare, invece, apertamente sintomatica. Se sono, infatti, evidenti le difficoltà di gestione di un progetto sostanzialmente in perdita¹⁵⁴, come messo in luce anche in questa sede e ampiamente riscontrabile nei fitti carteggi intrattenuti negli stessi anni da Scheiwiller¹⁵⁵, è possibile ipotizzare un preciso interesse da parte della Hoepli all'acquisizione, come da contratto, «in proprietà assoluta per la cifra globale di Lire 10.000 (diecimila) di 1531 volumi delle [...] collezioni Arte Moderna Italiana (n. 1°-25) e Arte Moderna Straniera (n° 1-3) e 787 clichés che hanno servito alla compilazione dei 28 volumi», a fronte dell'impegno del loro ideatore di continuare le collane, avendo esclusivo appannaggio delle scelte, e di curare la ristampa dei singoli titoli «provvedendo a fornire possibilmente gratuitamente – ad eccezione per i volumetti della collezione straniera – tutte le fotografie necessarie e a compilarne le singole bibliografie»¹⁵⁶.

Il riconosciuto prestigio internazionale delle collane, esibito nei risvolti delle sovracoperte con brani tratti da recensioni comparse su autorevoli giornali e

151 Cfr. i dati della mappatura nelle schede delle pubblicazioni in appendice.

152 Cfr. il documento rinvenuto presso la Camera di Commercio di Milano ACCM, iscrizione registro ditte n. 8850, atto di procura a Giovanni Scheiwiller, 12 febbraio 1930. Per un profilo dell'attività di Giovanni Scheiwiller presso Hoepli si veda *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, cit., in particolare R. Cesana, *I cataloghi di un editore bibliografo*, cit., pp. 233-242.

153 Presso l'Archivio della Casa editrice Hoepli conservato al Centro Apice (d'ora in poi Apice/AH), Archivio autori, fasc. Scheiwiller Arte Moderna, è presente il contratto di cessione «in proprietà assoluta» delle due collezioni "Arte Moderna Italiana" e "Arte Moderna Straniera", per la cifra globale di lire 10.000, compresi 1531 volumetti stampati e 787 clichés utilizzati per la compilazione dei 28 titoli complessivamente pubblicati. Come specifica il contratto, siglato il 5 febbraio 1935, la curatela e le scelte editoriali rimangono a esclusivo appannaggio di Giovanni Scheiwiller.

154 Va qui ricordato il celeberrimo testo di Ezra Pound pubblicato nel 1937 nel libro-omaggio, a c. di Lamberto Vitali, *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller* (Milano, Lucini & C., 1937), in cui il caustico poeta definisce la prassi scheiwilleriana come un esempio di *Nuova economia editoriale*, basata su una «piccola perdita, ma assoluta» da parte dell'editore.

155 Si vedano in particolare i copialettere, cominciati nel 1933, riservati alla corrispondenza più ufficiale e alle questioni più strettamente professionali, ricchi di informazioni sulla gestione e l'andamento dell'attività editoriale di Scheiwiller. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere I-IV.

156 Se i primi accordi verbali tra Carlo Hoepli e Giovanni Scheiwiller risalgono al novembre 1934, il contratto risulta stipulato il 5 febbraio 1935. Il documento è conservato nell'Archivio della Casa editrice Hoepli presso il Centro Apice (d'ora in poi Apice/AH), Archivio autori, fasc. Scheiwiller Arte Moderna.

riviste di cultura¹⁵⁷, deve avere avuto un peso nella decisione intrapresa dalla casa editrice, che dopo la morte di Ulrico, occorsa nello stesso 1935, si vede avviata con decisione, sotto la guida del nipote Carlo, di origine francese e cultura europea, a una modernizzazione della linea editoriale e a una rinnovata apertura all'arte e all'architettura, in parte già intraprese a partire dai primi anni Trenta¹⁵⁸. Agevolata dalla prossimità con Scheiwiller, allo stesso tempo sollevato dalle gravose incombenze economiche e gestionali, la scelta va dunque interpretata alla stregua di una puntuale strategia di mercato, ovvero nella lungimirante prospettiva della casa editrice, con una lunga tradizione a vocazione enciclopedica e divulgativa¹⁵⁹, di dotarsi di un catalogo completo nel quale, a questa data, si pensa non debba ormai mancare l'arte contemporanea. Come ricordato, le due collezioni vengono infatti eloquentemente incluse tra le *Principali imprese della editoria italiana* presentate, lo stesso anno, sull'“Almanacco Letterario Bompiani”, uniche iniziative consacrate alla cultura artistica contemporanea tra le pubblicazioni d'arte¹⁶⁰.

L'acquisizione da parte di Hoepli sembra dunque confermare la progressiva diffusione, a metà decennio, di un mutamento della sensibilità editoriale per la cultura figurativa attuale, certamente maturato anche grazie ai pionieristici – benché spesso modesti – esperimenti contestualmente portati avanti nel settore, a partire dalle iniziative citate di editori-amatori come Scheiwiller, di critici come Giolli, di mercanti come Bardi, per citare nomi più volte interpellati, nonché alla sempre più frequente circolazione di aggiornati modelli internazionali. Non va poi trascurato, nel medesimo orizzonte, il nuovo slancio di «propaganda

157 Cfr. ad esempio le bandelle della prima edizione di G. Scheiwiller, *Hermann Haller*, “Arte Moderna Straniera”, n. 1, Milano, si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, 1931 (copia conservata presso il Centro Apice), con brani tratti dalle recensioni di C. Carrà, “L'Ambrosiano”, 23 ottobre 1929; C. Zervos, “Cahiers d'Art”, n. 3, 1927; M. Brion, “Les Nouvelles Littéraires”, 22 settembre 1928; M. Sironi, “Il Popolo d'Italia”, 13 marzo 1929; A. De Ridder, “Sélection”, 15 gennaio 1927; M. Maccari, “Il Selvaggio”, agosto 1928; s.a., “Times Literary Supplement”, 24 ottobre 1929; B. Ternovetz, “Zapad i Vostok”, n. 1-2, 1926.

158 Sulle vicende della libreria editrice Hoepli contestualmente al settore dell'editoria d'arte e al decennio considerato si ritornerà qui di seguito, come per Scheiwiller, in *Gli attori della filiera - Editori*. Per un orientamento di più ampio respiro cfr. A. Saibene, *L'architettura nelle edizioni Hoepli, L'arte nelle edizioni Hoepli*, in *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, Lugano, Edizioni Città di Lugano-Archivio storico; Milano, Hoepli, 2008, pp. 19-27.

159 Cfr. P. Redondi, *Il catalogo Hoepli come collezione del mondo*, in *Ivi*, pp. 11-17; A. Assirelli, *Un secolo di manuali Hoepli 1875-1971*, Milano, Hoepli, 1992. Per la storia di Hoepli si rimanda allo studio a c. di E. Decleva, *Ulrico Hoepli 1847-1935. Editore e libraio*, Milano, Hoepli, 2001.

160 Cfr. *Le Principali imprese della editoria italiana*, “Almanacco Letterario Bompiani”, 1935, pp. XCI-XCIII. Le altre collane della categoria “Arte e varie” sono: “Arcobaleno”, Cappelli; “L'Arte per tutti”, LUCE; “Curiosità italiane di storia, arte e folclore”, Morpurgo; “I Grandi Maestri del Colore”, Istituto Italiano d'Arti Grafiche; “Italia Artistica”, Istituto Italiano d'Arti Grafiche; “Pittori, scultori e architetti”, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

editoriale» – così definita da Gino Ghiringhelli¹⁶¹ – sostenuto dopo il 1936 dalla Galleria del Milione, che rappresenta, probabilmente, la vicenda più lungimirante e significativa dei secondi anni Trenta¹⁶².

La fine del decennio, come evidenziato, complice la congiuntura favorevole già messa in luce, registra una progressiva crescita della produzione editoriale d'arte contemporanea che si traduce nella messa in cantiere di numerosi nuovi progetti e nel coinvolgimento di nuovi attori. L'evocata «moda» delle edizioni d'arte¹⁶³ sembra accompagnare la «moda dell'arte contemporanea»¹⁶⁴ contestualmente consacrata dalle esposizioni, dai premi, dai collezionisti, che sono parte attiva del processo¹⁶⁵. Per mettere meglio a fuoco questa tendenza – ricordiamo che tra il 1941 e il 1942 le pubblicazioni in esame arrivano a crescere del 78,5% – resta da chiedersi se all'inedita affermazione di mercato, al sostegno politico di cui gode in quel momento l'arte contemporanea, ma soprattutto, all'incalzante fioritura dell'editoria ad essa dedicata, si accompagni un concreto interesse da parte del pubblico. Un punto, quest'ultimo, piuttosto controverso.

Il moltiplicarsi delle iniziative editoriali e la dimensione inevitabilmente sperimentale in cui esse prendono corpo, considerata anche l'annosa ristrettezza del mercato italiano, verosimilmente non consentirebbero, in ogni caso, un deciso aumento della tiratura dei singoli volumi. Lo conferma indirettamente una rapida verifica, a titolo esemplificativo, delle tirature di tre collane tra i più innovativi esperimenti editoriali di quegli anni: “Corrente Arte”, Edizioni di Corrente (1940-1941), che oscilla tra le 500 e le 800 copie; le monografie d'arte di “Stile” “Maestri italiani contemporanei”, Garzanti (1941-1942), stampate in 550 esemplari di cui 50 fuori commercio; “Pittori e scultori italiani contemporanei”, Edizioni della Conchiglia (1941-prosegue fino al 1944), tra le 800 e le 1525

161 Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900, Fondo Carlo Belli (d'ora in poi Mart/AB), b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

162 Sulla progettualità del Milione e la sua influenza sul panorama dell'editoria d'arte coeva si veda V. Pozzoli, P. Rusconi, *Le edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio: tempi, modelli e identità visiva*, in *Il libro d'arte in Italia 1935-1965*, cit., pp. 17-39. Più in generale, sulle singole vicende editoriali citate in queste pagine si tornerà più approfonditamente, per gli editori, in questo capitolo e, per i piani editoriali e le singole pubblicazioni, nel successivo.

163 Si rimanda all'articolo di Giampiero Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

164 Cfr. P. Rusconi, *Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi*, cit., s.p.

165 Il clima, come già discusso, è quello dell'“azione per l'arte” del Ministro Bottai. Si pensi, ad esempio, alla già ricordata *Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea* organizzata a Cortina d'Ampezzo nell'agosto del 1941 da Mario Rimoldi con il sostegno del Ministero dell'Educazione Nazionale. Con il coinvolgimento di venti collezioni, dalle più note e complete come quelle di Alberto della Ragione o di Carlo Cardazzo, a quelle costituite da pochi pezzi come quella di Sisto Colli di Cortina, per un totale di 126 opere esposte, la mostra-premio costituisce un primo riconoscimento ufficiale del più aggiornato panorama del collezionismo italiano. Cfr. *Catalogo della Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea*, (Cortina d'Ampezzo, 10-31 agosto 1941), Cortina d'Ampezzo, s.n., s.d. (ma 1941). Sul cruciale dialogo dell'editoria d'arte contemporanea con il collezionismo si tornerà ampiamente nei prossimi capitoli.

copie¹⁶⁶. In proposito, va considerata anche la stessa natura di questi progetti, di stampo divulgativo ma non popolare e, nel caso degli ultimi due, l'ambizione delle edizioni, di grande formato e con abbondante presenza di riproduzioni, anche a colori, che contribuiscono ad aumentare i prezzi collocandoli nella fascia delle 100-120 lire, piuttosto alta, benché accessibile, come discusso.

Se dunque i valori di tiratura non riservano sorprese – anzi, appaiono giustificati dalla specificità delle realizzazioni a stampa e contestualmente dalla sostanziale impossibilità di tentativi di investimento troppo onerosi in breve tempo, in un momento da considerarsi ancora aurorale in rapporto agli svolgimenti di questa editoria di settore e peraltro in piena guerra, con gravi difficoltà materiali a partire dal reperimento della carta –, sappiamo nondimeno che questa improvvisa crescita di progetti e pubblicazioni non appare avulsa né indiscriminata, ma sostenuta da un puntuale riscontro del pubblico. Come riassume eloquentemente Giampiero Giani, in una fonte d'epoca, «esaminando l'attività editoriale italiana nel campo del libro d'arte [...] dal 1938 al 1942»:

Esisteva ed esiste tuttora in Italia, come in ogni parte del mondo, un certo numero di persone le quali hanno la possibilità di spendere una parte dei loro redditi o dei loro guadagni, in cose di carattere voluttuario [...]. Venne però il momento che il libro, e con il libro il quadro moderno [...] l'architettura e l'arredamento contemporaneo [...] divenne di moda. Fu una vera e folle corsa senza ostacoli, durante la quale tutti coloro che da anni si interessavano di quegli argomenti, ebbero campo di divertirsi, di compiangere e spesso di invidiare. [...] Così in Italia si incominciò a propagandare la nostra pittura contemporanea con libri d'arte che ebbero fortune insperate. Il pubblico, che era stato giudicato impreparato ed indifferente a cose del genere, rispondeva pienamente e dimostrava invece grande interesse¹⁶⁷.

Una prima riflessione al riguardo è relativa a un punto in parte già accennato, e forse noto. Il contesto in cui prendono forma molte iniziative editoriali è quello del mercato dell'arte, non soltanto in riferimento a una corrispondenza dei valori figurativi da promuovere, o di una frequente identificazione delle figure di riferimento, ma nel senso più esatto di una sostanziale continuità tra pratiche di commercio, di circolazione e di diffusione di *media* diversi. Non è raro che il dipinto, l'oggetto di design o di artigianato artistico, la grafica, il libro, persino la stampa fotomeccanica, come vedremo, facciano parte di uno stesso circuito commerciale, specialmente allo snodo del decennio, secondo una cadenza e un gusto che sembrano anticipare certe tendenze del dopoguerra¹⁶⁸. Va inoltre

166 Cfr. l'elenco delle collane e le schede delle pubblicazioni in appendice.

167 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

168 Per note e riflessioni sulle gallerie, il gusto e il sistema di mercato in Italia nel dopoguerra si rimanda, per la situazione milanese, a P. Rusconi, *Gallerie d'arte a Milano nell'immediato dopoguerra (1945-1948)*, in *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, a c. di P. Landi, Bologna, Clueb Soc. Coop., 2013, pp. 123-136; mentre per quella romana a M. Fagiolo

considerato il contestuale sorgere, nella seconda metà degli anni Trenta, di un rinnovato interesse di certa editoria di settore per il dialogo tra arte e letteratura, all'insegna dell'*ut pictura poesis*, dove la collaborazione tra scrittori e artisti si traduce in raffinate pubblicazioni letterarie a tiratura limitata, non di rado personalizzate, impreziosite da illustrazioni e grafica d'autore. Come la stessa grafica in fogli o cartelle, questi libri rappresentano, per commercio e collezionismo, un *medium* misto, tra unicità dell'opera e multiplo della sua riproduzione¹⁶⁹. Libri per bibliofili, dunque, di chiara ascendenza estetica francese, ovvero legati a doppio filo alla moderna tradizione del *livre de peintre*, di cui il celebre mercante editore Kahnweiler rappresenta uno dei più prestigiosi promotori e interpreti¹⁷⁰.

Le ricerche svolte hanno permesso di ricondurre l'impulso registrato da questa produzione editoriale all'ordinamento della *Mostra internazionale del libro d'arte* alla Biennale di Venezia del 1936, dove l'esposizione di preziose edizioni illustrate francesi ha verosimilmente avuto un decisivo influsso sugli svolgimenti del libro d'arte italiano dei secondi anni Trenta¹⁷¹. Nel sistema editoriale del tempo, si ricordano gli esemplari episodi di Cardazzo a Venezia, della Cometa

dell'Arco, *Gli artisti, le gallerie le occasioni. Dizionario di Roma città aperta, americana, italiana, in Roma sotto le stelle del '44. Storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1994-1995), a c. di C. Piermattei Masetti, Follonica, Zefiro, 1994, pp. 63-83; B. Marconi, *Le gallerie e le mostre. Il mercato di quando non esisteva il marketing*, in *Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio-27 maggio 2002), a c. di M. Fagiolo dell'Arco, C. Terenzi, Milano, Skira, 2002, pp. 93-113.

169 Su questo punto, nel più ampio contesto della diffusione del cosiddetto *livre de peintre* o *livre illustré*, si veda M. Melot, *Le livre unique, de la religion du livre à l'idéologie du livre*, in *Les trois révolutions du livre*, (Parigi, Musée des Arts et Métiers, 8 ottobre 2002-5 gennaio 2003), a c. di A. Mercier, Parigi, Éditions Imprimerie Nationale, 2002, pp. 407-412.

170 Sulle edizioni Kahnweiler, avviate negli anni eroici delle avanguardie storiche all'insegna della collaborazione tra letterati e artisti, si veda: *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, (Parigi, Centre George Pompidou, 1984), Parigi, Centre George Pompidou, 1984. Più diffusamente, sulla moderna tradizione francese del *livre de peintre* o *livre illustré* si veda, oltre a M. Melot, *Le livre unique, de la religion du livre à l'idéologie du livre*, cit., il volume di F. Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parigi, Flammarion, 1987; mentre per il più ampio contesto europeo di rimanda a *The art book tradition in twentieth-century Europe*, a c. di Kathryn Brown, Farnham, Ashgate, 2013.

171 «Fra le varie definizioni del Libro d'Arte – si legge in catalogo – noi adotteremo quella che lo considera stampato con grandissima cura, su carta sceltissima, illustrato da un artista, che ne arricchisce il testo con incisioni eseguite da lui stesso su legno o su rame, o col processo dell'acquaforte, o da lui disegnate sulla pietra litografica», cfr. *XX Biennale di Venezia. Mostra internazionale del libro d'arte*, Venezia, (Officine grafiche C. Ferrar), 1936, p. 5. È di speciale significato quanto emerso dalle ricerche d'archivio presso l'ASAC, che rivelano come il taglio inizialmente scelto per la manifestazione dovesse affiancare a tale produzione di pregio una «Sezione Italiana (Padiglione Italia) con espressioni più nobili attività editoriale italiana, anche a riproduzione meccanica che rappresenta un'eccellenza del paese», a testimonianza di una diffusa sensibilità per la nuova cultura dell'editoria di divulgazione. Cfr. Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia, Fondo storico, serie Scatole nere, b. 108, fascicolo Arti decorative, circolare datata 23 aprile 1936.

a Roma, della Chimera e della Conchiglia a Milano, tra loro distinti per linea editoriale, *target* e pregio delle edizioni¹⁷². La notevole fortuna che anche tale produzione libraria «tanto improvvisa e tanto recente, per l'Italia»¹⁷³ si trova a vivere allo snodo del decennio appare eloquentemente intrecciata a quella, parallela, dell'editoria di stampo critico-divulgativo e sembra dunque costituire, su più piani, un ulteriore elemento di spinta per la sua propagazione. Non di rado, infatti, alcuni degli editori che consacrano i propri sforzi a «certe doviziose documentazioni dell'arte italiana contemporanea» – su tutti lo stesso Giani, a cui è da riferirsi la citazione – le alternano a «preziose edizioni d'arte alle quali chiama[no] letterati ed artisti nostri»¹⁷⁴. Questa diversificazione produttiva appare altamente rappresentativa delle modalità di configurazione di un più maturo sistema di pubblicazioni d'arte, e se lo è più precisamente di una porzione di questo mercato, sembra allo stesso tempo incidere significativamente sul suo insieme. Resta da ribadire come, pur nella comune tensione alla qualità dei risultati tipografici, essa si traduca di fatto in due indirizzi, ovvero divulgazione e bibliofilia, sostanzialmente antitetici per linee e scopi editoriali.

Anche alla luce di tali riflessioni, si chiarisce come la rinnovata fortuna delle pubblicazioni consacrate alla documentazione dell'arte contemporanea coincida *tout court* con l'apertura a un pubblico nuovo: quello a cui decidono di rivolgersi certi editori è infatti un *target* inedito, rappresentato dai nuovi collezionisti e, con loro, dalle classi colte, laddove i progetti con testi in due o più lingue non celano altresì le ambizioni di diffusione presso un pubblico straniero. In questi anni, l'*audience* dell'editoria d'arte contemporanea risulta dunque allargata rispetto al passato e in ogni caso differenziata, così come le iniziative editoriali: dalle più economiche collane in 16°, che sembrano avere in parte esaurito la loro spinta storica, ai più ambiziosi progetti in medio o grande formato a colori, con notevoli tavole in tricromia e quadricromia¹⁷⁵. Questa produzione giunge dunque a conoscere un decisivo sviluppo, anzitutto, perché incontra un pubblico, come spiegato da Giampiero Giani. Sembra, infatti, prendere corpo un circuito virtuoso in cui le istanze della produzione libraria tese a definire dei valori figurativi, a divulgare la loro conoscenza, a raggiungere un nuovo pubblico delle arti e ad orientarne il gusto finiscono per alimentarsi vicendevolmente con i tentativi di ampliare il proprio raggio di azione, accrescendo i lettori e potenziando lo

172 La loro produzione editoriale è documentata nella *Bibliografia del libro d'arte italiano. 1940-1952*, a c. di Erardo Aeschlimann, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1952.

173 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

174 [Redazionale], *Casa d'un editore*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", III (27), marzo 1943, pp. 25-26. Su Giani e la linea editoriale della Conchiglia si veda l'interessante intervista coeva [Redazionale], *Colloquio con Giani editore*, "Lo Stile. Rivista per la Ricostruzione", V (3), marzo 1945, pp. 36-39.

175 Gio Ponti scrive, in proposito, di «libbricini, esemplari, ma modestissimi», di contro a «volumi adeguati» al valore di «taluni nostri grandi artisti italiani d'oggi». Cfr. G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, cit., p. 48.

stesso mercato editoriale. Si creano così sostanzialmente, per la prima volta, dei consumatori¹⁷⁶.

Pur rimanendo in un quadro ristretto, “di nicchia”, a queste date le forme editoriali dell'arte contemporanea mostrano di rivolgersi non solo, o non più, agli addetti ai lavori, ovvero al cosiddetto “lettore professionale”. Grazie al nuovo pubblico dei collezionisti d'arte, tentano sperimentalmente di raggiungere un lettore non necessariamente specializzato, che potremmo definire “abituale”¹⁷⁷, individuandolo tra le classi colte e l'alta borghesia da cui gli stessi collezionisti provengono, considerando altresì il peso della dimensione visiva e materiale dell'oggetto libro che, nella sua veste grafica corrente, tende sempre più a rappresentare un inedito elemento di gusto nella cultura contemporanea. Non mancano infatti i coevi appelli alla creazione, in tutte le case moderne, di una biblioteca di edizioni d'arte¹⁷⁸.

Uscito nel 1942 in ben 3.600 copie, al prezzo di 200 lire, con le sue 150 tavole interamente a colori, il volume *Pittori italiani contemporanei* di Giani¹⁷⁹ – ambizioso tentativo di definire un canone degli svolgimenti figurativi attuali – può essere considerato una sorta di incunabolo di un nuovo corso dell'editoria d'arte. La stessa considerevole tiratura si riscontra, solo molti anni dopo, in una monografia d'artista

176 Per una panoramica generale sulla produzione e il consumo editoriale nel periodo in esame si rimanda agli storici contributi di M. Livolsi, *Lettura e altri consumi culturali negli anni '20-'40*, cit.; M.I. Palazzolo, *L'editoria verso un pubblico di massa*, in S. Soldani, G. Turi, *Fare gli italiani. Storia e cultura nell'Italia contemporanea*, II, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 287-317. Una prima riflessione sul pubblico dell'editoria d'arte è M. Ferretti, *Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico)*, cit.; mentre sul consumo editoriale dell'arte e delle sue immagini nell'editoria periodica si veda *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, in particolare *Anni tra le due guerre*, in particolare pp. 1-100.

177 Le definizioni di “lettore forte” o “professionale” e di “lettore abituale”, ampiamente acquisite nell'ambito della storia dell'editoria, sono qui prese in prestito da Massimo Ferretti, che le mutua utilizzandole in riferimento al contesto dell'editoria d'arte in *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma “da ricordarsene un pezzo”*. *Postfazione* a F. Arcangeli, *Tarsis*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 87-152.

178 G.P. [Gio Ponti], *Le case italiane debbono avere una biblioteca di edizioni d'arte*, “Lo Stile nella casa e nell'arredamento”, II (21), settembre 1942, p. 27. Si veda inoltre l'interessante bibliografia *Prima piccola guida per farvi una biblioteca d'arte moderna italiana*, “Lo Stile nella casa e nell'arredamento”, III (26), febbraio 1943, p. 34. La rivista, di cui abbiamo sottolineato l'attivo ruolo nella promozione di una moderna cultura per le edizioni d'arte, presenta numerosi interni costellati da singoli volumi, scaffalature, biblioteche, mettendo in luce come il libro, anche non d'antiquariato o di pregio ma nella semplice veste dell'edizione moderna, costituisca a quelle date un significativo elemento di gusto. È il caso dell'articolo dedicato alla ristrutturazione di una vecchia casa ad opera dell'architetto Ignazio Gardella, in cui accanto alla forza visiva della doppia pagina dedicata alle scaffalature destinate ai libri si legge: «Amiamo questa caratterizzazione di una parete coi libri, né ci stancheremo mai di propagandare fra gli italiani la lettura, cioè l'aggiornamento in tutti i settori della cultura». Cfr. [Redazionale], *Contenuto nuovo in contenente vecchio*, “Lo Stile nella casa e nell'arredamento”, III (29), maggio 1943, p. 16.

179 *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942.

come quella di *Renato Guttuso* presentato da Elio Vittorini, pubblicata nel 1960 nell'omonima collana "Pittori italiani contemporanei" delle Edizioni del Milione¹⁸⁰.

La guerra e i più volte ricordati bombardamenti che nel 1943 devastano Milano, distruggendo buona parte della rete produttiva dell'industria editoriale, costituiscono una forte cesura nelle vicende in esame. Resta tuttavia ancora lontano il momento – come scrive Massimo Ferretti – del «trionfo di un'editoria d'arte in grado di raggiungere il 'lettore abituale', o meglio di crearlo»¹⁸¹. Un momento di straordinaria fortuna per gli editori d'arte contemporanea, che coincide, parallelamente, con l'introduzione ufficiale del Novecento nei cantieri delle grandi iniziative di editoria d'arte illustrata indirizzate a un pubblico ormai allargato, "di massa", dalla serie Garzanti, pubblicata negli anni Cinquanta in coedizione con Abrams, alla celebre collana "I Maestri del Colore" dei Fratelli Fabbri, lanciata in edicola nel 1963¹⁸². È infatti nel secondo dopoguerra che, parallelamente, si avvia quella che Spinazzola definisce «la grande stagione dell'editoria di cultura italiana», durante la quale tende sempre più a «diminuire l'abisso tra la casta degli intellettuali e la massa della popolazione»¹⁸³:

Il nuovo regime di civiltà instaurato dopo il '45 – scrive lo studioso a proposito del "pubblico dell'editoria di cultura" – era alle prese con un doppio problema di prospettiva: l'allargamento dell'area asfittica della cittadinanza acculturata, e una modernizzazione del sistema di valori etico-estetici su cui impostare i processi di formazione educativa. Su questo sfondo, un settore considerevole dell'imprenditoria editoriale si adoperò energicamente per rinnovare e rinsanguare le attività di scrittura e lettura¹⁸⁴.

Gli attori della filiera

Editori

Se sono già state citate molte delle personalità coinvolte nel tessuto editoriale in esame, partendo dai dati offerti dal lavoro di mappatura si intende tracciare, di seguito, un primo panorama sistematico dei diversi attori operanti nel settore,

180 E. Vittorini, *Storia di Renato Guttuso. Nota compiuta sulla pittura contemporanea*, "Pittori Italiani Contemporanei", serie II, n. 1, Milano, Edizioni del Milione, 1960. Questa monografia inaugura la seconda serie della fortunata collana del Milione avviata nel 1942. Cfr. V. Pozzoli, P. Rusconi, *Le edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio*, cit.

181 M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma "da ricordarsene un pezzo"*, cit., p. 137.

182 Cfr. *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, cit. Nello specifico, sui due cantieri editoriali citati si rimanda rispettivamente a S. Morachioli, *La "Serie Arte" Garzanti (e il gusto degli italiani)*, in *Ivi*, pp. 247-258; F. Nurchis, *I Fratelli Fabbri e l'avvento delle pubblicazioni d'arte in edicola*, in *Ivi*, pp. 259-268; inoltre, Id., *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del colore*, Milano, Ledizioni, 2016.

183 V. Spinazzola, *Cronache editoriali. Il pubblico dell'editoria di cultura*, in "Tirature" 2013. *Le emozioni romanzesche*, a c. di Id., Milano, Il Saggiatore; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, p. 146.

184 *Ibidem*.

a cominciare dagli editori. Di essi si presenterà solo un sintetico profilo relativo alle vicende qui discusse, cercando soprattutto di mettere in luce il differente apporto produttivo offerto alla promozione dell'arte contemporanea, anche rispetto alla specificità di ciascuna figura o società, senza entrare nel merito delle pubblicazioni stesse, a cui è invece riservato il prossimo capitolo.

Non appaia infatti scontato chiedersi, per prima cosa, chi a partire dalla fine degli anni Venti, in un quadro ancora acerbo e piuttosto problematico per la cultura artistica della contemporaneità, abbia deciso di investire in pubblicazioni d'arte, più o meno costose, consacrate a veicolare dei valori spesso non ancora riconosciuti. Qual è dunque la carta di identità dei promotori, tra il 1929 e il 1943, di un'editoria specializzata in arte contemporanea? E quali sono, più diffusamente, le società editrici che aprono il proprio catalogo a questo genere di pubblicazioni?

Un raffronto indicativo con l'articolato panorama dell'imprenditoria editoriale milanese può essere condotto tenendo conto di fonti d'epoca tra cui l'*Elenco ufficiale degli editori italiani* per la sezione Milano e la guida commerciale Savallo di Milano e provincia¹⁸⁵, nonché di un vantaggioso manuale di orientamento quale il recente repertorio *Editori a Milano (1900-1945)*¹⁸⁶. Il quadro, piuttosto diversificato, contribuisce a restituire la specificità di questo circuito che si trova a vivere una fase ancora aurorale. In esso non sono le grandi case editrici in quel momento alla guida della modernizzazione dell'industria editoriale ad avere un ruolo propulsivo, bensì le realtà delle riviste e del mercato artistico, insieme ad alcuni nuovi editori "di punta" del settore. Va, inoltre, sottolineato come, accanto alla longeva attività del libraio-editore, continui ad avere un peso importante, in un tessuto di fatto anfibio, l'iniziativa imprenditoriale della filiera produttiva poligrafica¹⁸⁷.

In una prospettiva sociologico funzionale possono pertanto essere prese a prestito, per il settore dell'arte contemporanea, le riflessioni sulla poesia presentate da Sergio Antonielli al seminale convegno su *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre* nel 1981. Lo studioso osserva che «i maggiori editori italiani», fatta qualche eccezione, come Vallecchi, «ignorano la poesia che oggi riteniamo più significativa del ventennio», mentre «sono le piccole, le minuscole e momentanee che danno spazio alla poesia»; «bisogna attendere la fine del ventennio

185 L'*Elenco ufficiale degli editori italiani* fa parte dell'*Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari e dei venditori ambulanti e giornalari che vendono libri* cit., pubblicato solamente a partire dal 1936. Si tratta della fonte più attendibile per un censimento del settore, sebbene vada rilevata la costante mancanza di molti piccoli editori. Per gli anni precedenti un valido ausilio è rappresentato dalla *Guida Savallo di Milano e provincia* che tuttavia, compilata attraverso inserzioni, si rivela piuttosto parziale presentando inoltre sotto la medesima voce sia gli editori sia i librai. Cfr. *Librai e librai-editori*, in *Guida Savallo di Milano e provincia*, cit., 1929-1943.

186 *Editori a Milano (1900-1945)*, cit.

187 La tabella n. 1, in appendice, presenta i nomi degli editori a diverso titolo coinvolti e le relative occorrenze all'interno del database, da cui emergono le prime evidenze, tra cui quelle di ordine statistico.

– conclude – perché i grandi nomi dell’editoria facciano la loro comparsa [...]. Ciò accade nel ’39 con *Le occasioni* di Montale pubblicate da Einaudi e nel ’42 con i primi volumi dello Specchio di Mondadori¹⁸⁸, in una significativa sovrapposizione con le pratiche dell’editoria artistica.

Le imprese grafiche editrici

Puntando l’obiettivo sull’iniziativa dell’industria poligrafica, il modello forte è incarnato dall’illustre tradizione tedesca, le cui grandi case specializzate in riproduzioni d’arte si impongono, già al passaggio tra Otto e Novecento, grazie alla precipua attenzione per l’innovazione tecnologica e alla qualità dei loro prodotti, commercializzando con successo, attraverso una solida rete organizzativa, l’intera filiera: dalle cartoline alle stampe, riprodotte in ogni formato, a riviste, album e fascicoli illustrati, sino alle monografie¹⁸⁹. Se il nome della monacense Piper Drucke ricorre nelle riviste italiane degli anni Trenta, specialmente grazie a un recensore d’eccezione come il critico Guido Lodovico Luzzatto¹⁹⁰, è probabilmente Seemann, con sede a Lipsia, capitale dell’industria della stampa tedesca, il riferimento più immediato e di più consolidata tradizione.

Citando Seemann, editore del primo manuale illustrato moderno di storia dell’arte, l’*Handbuch der Kunstgeschichte* di Anton Springer (1895), che sulle recenti conquiste della tricromia aveva creato un impero, contribuendo non solo alla modernizzazione delle tecnologie di stampa ma al rinnovamento del mercato editoriale attraverso la fortunata formula delle dispense illustrate¹⁹¹, va innanzitutto ricordato un colosso come l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo, per i cui tipi esce “Emporium”¹⁹². Costituita nel 1893¹⁹³, l’azienda bergamasca si attesta

188 S. Antonielli, *La poesia presso i grandi editori negli anni '20-'40*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, cit., pp. 204-211.

189 Una panoramica sul commercio librario e sulla fiorente industria poligrafica tedesca tra Otto e Novecento è in *Geschichte des deutschen Buchhandels im XIX und XX Jahrhundert. Band I Das Kaiserreich 1871-1918*, a c. di G. Jäger, Monaco, Saur, 2003.

190 Cfr. ad esempio G.L. Luzzatto, *Le stampe Piper*, “Il Giornale dell’Arte”, 13 luglio 1930; Id, *Il libro bello. Piper Drucke*, “La Casa Bella”, (42), giugno 1931, pp. 59-60. Nella sua biblioteca è conservato, tra gli altri, il catalogo *25 Jahre R. Piper & Co. Verlag: 1904-1929*, Monaco, Piper & Co., 1929. Su Luzzatto storico e critico dell’arte si veda Guido Lodovico Luzzatto, *Scritti d’arte*, a c. di M. Mimmita Lamberti, F. Calatrone, Milano, Franco Angeli, 1997; V. Iato, *Guido Lodovico Luzzatto critico d’arte militante 1922-1940*, Milano, Scalpendi, 2014.

191 Sulla storia dell’editore si veda A. Langer, *Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst*, Lipsia, Seemann, 1983.

192 Su “Emporium”, la più celebre e influente rivista d’arte italiana del primo Novecento, oggetto di ricerche coordinate dal Laboratorio di Arti Visive della Scuola Normale Superiore di Pisa, si vedano i volumi *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007, a c. di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009; *Emporium II: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Secondo incontro di studio, Pisa, Scuola Normale superiore, 4-5 novembre 2011, a c. di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

193 Se la storiografia riporta tradizionalmente quale data di fondazione il 1895, le ricerche presso la Camera di Commercio hanno fatto emergere un documento che attesta la costituzione della

da subito nel settore dell'editoria d'arte e, a partire dal 1904, avvia proprio con Seemann un decisivo sodalizio pubblicando in italiano, a cadenza mensile, le sue collezioni di fascicoli a colori, prima i "Cento Maestri Moderni" poi la celebre "I Maestri del Colore" (dal 1905)¹⁹⁴. Ampiamente pubblicizzata su "Emporium", l'iniziativa di mettere in commercio una raccolta di riproduzioni in tricromia di maestri contemporanei rappresenta – come ha scritto Flavio Fergonzi – «un orgoglio» per l'editore bergamasco, che chiama così in causa due temi cari alla propria ideologia: «quello della sintonia tra progresso tecnico e progresso del sapere e quello della democratica accessibilità alle scoperte scientifiche»¹⁹⁵.

L'iniziativa viene quindi ripresa nel 1933, sotto la direzione di Corrado Ricci, con il mutato titolo "I Grandi Maestri del Colore"¹⁹⁶ e una rinnovata linea editoriale, non più espressamente votata agli autori contemporanei. All'opera di mera traduzione di pubblicazioni straniere per il pubblico italiano, si sostituisce l'organizzazione di un cantiere editoriale che coinvolge nomi illustri della critica e della storia dell'arte¹⁹⁷. Lungi dal costituire, come in passato, «la più cospicua raccolta di materiale a colori di arte moderna del tempo»¹⁹⁸, nella sua nondimeno notevole impresa di divulgazione la nuova collana alterna eminenti artisti del passato a una tiepida apertura all'Ottocento, a qualche firma vivente, come nel caso dei due fascicoli *Maestri del XX secolo*, che presenta al pubblico italiano

società nel giugno 1893. Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 710071, atto datato 4 agosto 1956. La storia dell'azienda è tracciata in G. Mangini, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in "Emporium" e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, a c. di G. Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 63-64. Si veda, inoltre, A. Martinucci, *Le origini dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche: per una illustrazione di qualità*, "La fabbrica del libro", XV (2), 2009, pp. 7-14.

194 Rispettivamente "Hunderst Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe", pubblicata a Lipsia da Seemann a partire dall'autunno del 1903 e "Meister der Farbe", dal 1904. Le iniziative sono tradotte in varie lingue e pubblicate, oltre che in Italia a cura dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, a Parigi da Laurens, a Stoccolma da Ljus, a Mosca da Grossmann & Knöbel, a Budapest da Franklin-Tarsulat, a Leida da Sijthhoff, a Londra da Gravel & C.

195 F. Fergonzi, "La tricromia è la verità". "I Maestri del Colore" (1905-1914) dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, cit., pp. 374.

196 Cfr. la pubblicità *I Grandi Maestri del Colore (nuova serie)*, "Emporium", vol. LXXVII, n. 457, gennaio 1933.

197 Cfr. S. Rolfi Ožvald, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento*, cit. Per il contributo dell'IIAG all'editoria di collane illustrate si segnalano, oltre ai citati saggi di Fergonzi e Rolfi Ožvald, i contributi di J. Stoppa, *La collana "I grandi artisti italiani" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, cit., pp. 87-106; D. Torcellini, *La riproduzione fotografica del colore nelle collane d'arte della prima metà del Novecento*, in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari*, vol. V, Atti della V Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore, (Palermo 7-9 Ottobre 2009), "Quaderni di Ottica e Fotonica", Firenze, Centro editoriale toscano, 2009, pp. 151-162; F. Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlino, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2021.

198 F. Fergonzi, "La tricromia è la verità", cit., p. 374.

Matisse, Seurat, Signac – Vlaminck, Utrillo, Derain – Rousseau e Picasso, e *Giuseppe Amisani*¹⁹⁹.

Incontrastato *leader* dell'editoria illustrata, con un capitale sociale ammontante a ben 7.000.000 di lire²⁰⁰, negli anni Trenta l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche sembra avere in parte perso la propria spinta alla sperimentazione, mentre si dimostra attento alla promozione di valori figurativi più consolidati, rispondenti alle abitudini percettive del pubblico medio, collocandosi dunque sostanzialmente ai margini del sistema editoriale in esame.

Tra gli storici stabilimenti di origine grafica che estendono la propria attività a un'editoria settoriale, va riconosciuto un primato anche alla ditta Alfieri & Lacroix che, nata nel 1898²⁰¹, negli anni Venti e Trenta continua a mantenere alto il proprio livello produttivo: «oggi, nel campo grafico e nel campo industriale, come sempre, la ditta più apprezzata», si legge su “Campo Grafico”²⁰². La società, che ha di fatto guidato la trasformazione della tipografia artigiana milanese in industria poligrafica e alla quale si sono formati alcuni tra i più apprezzati professionisti del settore, da Rizzoli a Lucini, a Boggeri, è notoriamente specializzata in riproduzioni fotomeccaniche di opere d'arte e rappresenta uno dei pochi stabilimenti italiani ad avere al suo interno entrambi i comparti produttivi della produzione di *cliché* e della tipografia-litografia²⁰³.

Alfieri & Lacroix può essere considerato, storicamente, la più importante realtà italiana del settore, forte di una produzione editoriale e paraeditoriale altamente diversificata – tra cui le celebri cartoline artistiche, lanciate sul mercato accanto ad aziende come Alinari e Bestetti & Tumminelli²⁰⁴ – e di cospicue commissioni, tra riviste illustrate e cataloghi d'arte delle maggiori esposizioni nazionali. Va inoltre ricordata la sua vastissima rete di distribuzione di fotoincisioni, con relativi cataloghi di vendita²⁰⁵, di cui si serve buona parte dell'industria editoriale illustrata del tempo. È essenzialmente questo, infatti, il ruolo più

199 G.L. Luzzatto, *Maestri del XX secolo: Matisse - Seurat - Signac - Vlaminck [sic] - Utrillo - Derain - Rousseau - Picasso*, “I Grandi Maestri del Colore”, n. 26, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1935 (seconda edizione 1942); R. Calzini, *Giuseppe Amisani*, “I Grandi Maestri del Colore”, n. 46, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1942. Cfr. le schede delle pubblicazioni e l'elenco completo della collezione in appendice.

200 ACCM, iscrizione registro ditte n. 710071, atto del 4 agosto 1956.

201 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 1218920.

202 D. Morani, *La fotoincisione in Italia*, “Campo Grafico”, I (12), dicembre 1933, p. 217.

203 Un sintetico profilo della società è *Alfieri & Lacroix*, *ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., pp. 33-34. Per la sua storia si rimanda a A. Gigli Marchetti, *I tre anelli: mutualità, resistenza, cooperazione dei tipografi milanesi (1960-1925)*, Milano, Franco Angeli, 1983.

204 Si veda L. Miodini, *Gli Alinari e le icone guida della cartolina illustrata*, in *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), a c. di A. Quintavalle, M. Maffioli, Firenze, Alinari, 2003, pp. 275-298.

205 Cfr. il *Catalogo delle riproduzioni d'arte. Stabilimento d'arti grafiche Alfieri & Lacroix*, Milano, Alfieri & Lacroix, s.d. [1925-1935].

significativo dell'azienda nella prospettiva d'indagine²⁰⁶. Se nell'ecclettico catalogo librario degli anni Trenta non mancano alcune monografie dedicate ad artisti moderni, dai *Disegni di guerra di Pietro Morando* all'*Umberto Lilloni* presentato da Emilio Radius²⁰⁷, la società non abbraccia una precisa politica editoriale in fatto di pubblicazioni d'arte contemporanea.

Lo stesso può sostanzialmente dirsi di altre aziende poligrafiche, a partire da un'impresa di lunga tradizione come la prestigiosa Arti Grafiche Bertarelli²⁰⁸. Diventata società anonima, negli anni Trenta diversifica la propria produzione editoriale sotto la direzione artistica di Giacì Mondaini, pubblicando anche due eleganti volumi tematici dedicati all'opera del contemporaneo Aldo Mazza²⁰⁹.

Società minori e di più recente costituzione sono invece le Officine Grafiche Esperia e Lucini, che continuano con fortuna la loro attività anche nel secondo dopoguerra, sia come editori, sia come stampatori per altre case. L'Esperia, di Giuseppe Acquati & C., nasce nel 1927 con scopo sociale «l'esercizio dell'industria tipografica»²¹⁰, specializzandosi nella tipografia d'arte. Tra le più attive officine grafiche in esame, la sua attività editoriale, piuttosto vivace benché di fatto occasionale, si orienta verso l'arte contemporanea con la pubblicazione, lungo il decennio, di alcune monografie, quali i volumi sugli scultori Achille Alberti e Timo Bortolotti e sul pittore Don Angelo Rescalli²¹¹.

Anche l'Officina d'Arte A. Lucini & C., fondata nel 1924 e tuttora attiva²¹², come l'Esperia si distingue per la qualità della produzione e il fortunato sodalizio con alcuni tra i maggiori editori di libri e di periodici d'arte. Raccomandata

206 Per cui si rimanda, in questo capitolo, al paragrafo dedicato ai *Fotoincisori*.

207 C. Hautmann, *Pittori italiani moderni: Luigi Michelacci*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1929; L. Bistolfi, *I Giganti. Disegni di Guerra di Pietro Morando*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1929; E. Cozzani, *Giacomo Gabbiani pittore*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1939; E. Radius, *Umberto Lilloni*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1939. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

208 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 989. Negli anni 1935-1936 risultano due filiali a Milano e a Roma. Per un profilo dell'azienda vd. *Bertarelli, ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., pp. 68-69.

209 I. Cappa, *Aldo Mazza. Figure femminili*, Milano, Arti Grafiche Bertarelli, 1932; G. Rocca, *Aldo Mazza. Bambini*, Milano; Roma, Arti Grafiche Bertarelli, 1935. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

210 Cfr. l'atto costitutivo della società, che fissa il capitale sociale a 50.000 lire, in ACCM, iscrizione registro ditte n. 141140, atto del 1 agosto 1927. Si ricorda che tra i fondi speciali della Biblioteca del Progetto della Triennale di Milano vi è il fondo Acquati Garavaglia, più volte consultato in occasione di questa ricerca, che conserva un prezioso patrimonio librario legato all'attività delle Officine Grafiche Esperia continuata con fortuna anche nel dopoguerra. L'azienda è citata anche in *Editori a Milano*, cit., p. 137.

211 G.P. Lucini, A. Frattini, *Achille Alberti scultore*, s.l. [Milano], s.n. [Officine Grafiche Esperia], 1930; G. Guida, *Don Angelo Rescalli*, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1934; G. Cartella Gelardi, *Achille Alberti scultore*, Milano, Officine Grafiche Esperia, 1936; E. Somarè, *Timo Bortolotti*, s.l. [Milano], s.n. [Officine Grafiche Esperia], 1941. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

212 Sulla storia dell'azienda, si veda *Achille Lucini*, Milano, Officina d'Arte Grafica Lucini, 1952. Cfr. anche *Lucini, ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., p. 191.

per «cartelli e almanacchi artistici, progetti e compilazioni cataloghi, opuscoli illustrati d'ogni genere, riviste e monografie d'arte»²¹³, se nel dopoguerra diventa probabilmente la più prestigiosa stamperia d'arte milanese, con importanti collaborazioni d'artista, tra il 1937 e il 1938 non manca di fare uscire per i propri tipi pubblicazioni d'arte contemporanea, come l'omaggio, a cura di Lamberto Vitali, *Scritti e disegni dedicati a Scheinwiller*²¹⁴.

Nel panorama di società grafiche e editrici d'arte non va dimenticata Pizzi & Pizio, che negli anni Cinquanta conosce la consacrazione internazionale con la fondazione della Silvana Editoriale²¹⁵. Costituita nel 1919 dai soci omonimi, dal 1931 la Pizzi & Pizio è guidata dal solo Amilcare Pizzi²¹⁶ che due anni dopo vi installa una delle prime macchine a colori offset in funzione in Italia²¹⁷. L'inaugurazione di una filiale romana nel 1936 si traduce, tre anni più tardi, nella trasformazione in S.A. Grafitalia-Officine Grafiche Italiane, esperimento imprenditoriale denso di conseguenze per la coeva innovazione tecnologica dell'editoria d'arte italiana²¹⁸. Negli anni Trenta la Pizzi & Pizio, che stampa volumi illustrati, cataloghi d'arte e riviste, tra cui l'«Almanacco Letterario Bompiani» e i periodici dell'Enit, dedica invece un solo titolo all'arte contemporanea, la piccola monografia in sedicesimo su *Fiumi pittore*²¹⁹. Ben più incisiva, come verrà discusso, appare l'attività di Grafitalia nel più ampio contesto della filiera poligrafica.

Anche la SAME Società Anonima Milanese Editrice, che stampa i quotidiani «Il Secolo-La Sera» e «L'Ambrosiano», opera nel settore dell'editoria illustrata. «La sua grandiosa organizzazione tipografica e i modernissimi impianti di stereotipia, galvanotipia e zincografia – si legge su «L'Industria della Stampa» – garantiscono l'esecuzione di lavori accuratissimi»²²⁰. La società si occupa so-

213 Officina d'Arte Grafica Lucini & C., Milano via Pier Della Francesca 36 [inserzione pubblicitaria], «L'Industria della Stampa», XII, (11-12), novembre-dicembre 1941.

214 *Scritti e disegni dedicati a Scheinwiller*, a c. di L. Vitali, Milano, s.n. (Lucini & C.), 1937; G. Silvani, *Dipinti del pittore soldato Folco Canova combattente in A. O. I. (1935-1937)*, Milano, Lucini & C., 1938. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

215 Cfr. *Amilcare. Ritratto di una vita*, s.l., s.n., 1974; *Arti grafiche Amilcare Pizzi nel LXXV di fondazione. Mostra retrospettiva dell'attività editoriale e grafica dell'azienda*, (Milano, Biblioteca Trivulziana, 26 maggio-10 giugno 1989), Milano, Amilcare Pizzi, 1989.

216 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 70672. Per un sintetico profilo della società vd. *Pizzi & Pizio, ad vocem*, in Editori a Milano, cit., pp. 246-247.

217 Cfr. Pizzi & Pizio [inserzione pubblicitaria], «Almanacco Letterario Bompiani», 1934.

218 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 277887, atto costitutivo del 4 aprile 1939. La S.A. Grafitalia, il cui capitale sociale è di 100.000 lire, risulta avere sede legale a Milano in via Boschetti 6 e sede operativa a Milano e a Roma. Cfr. V. Pozzoli, *Dall'Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell'editoria d'arte degli anni Quaranta*, in *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a c. di V. Brigatti, A.L. Cavazzuti, E. Marazzi, S. Sullam, Milano, Unicopli, 2018, pp. 111-131.

219 O. Vergani, *Fiumi pittore*, Milano; Roma, Pizzi & Pizio, 1936. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

220 SAME Società Anonima Milanese Editrice, Milano via Settala 22 [inserzione pubblicitaria], «L'Industria della Stampa», XII, (11-12), novembre-dicembre 1941.

prattutto di cataloghi illustrati, come quelli delle Triennali, e in qualità di editrice pubblica monografie di vario soggetto, tra cui non mancano libri d'arte contemporanea, come *Oscar Marziali pittore italo-argentino*²²¹.

Va infine citata la ditta Arti Grafiche Giudici, l'altra, minore, azienda grafica bergamasca che si dedica alla tipografia d'arte e, occasionalmente, alla produzione editoriale. Come si legge nel catalogo della *Mostra Italiana di Arte Grafica* del 1929, a cui è presente come espositrice, la casa, «specializzata in cartoline illustrate in tricromia e riproduzioni d'arte», vanta una storia illustre avviata nel 1778²²². Le Arti Grafiche Giudici, per le quale esce lo studio di Giorgio Nicodemi sullo scultore locale Nino Galizzi²²³, stampano anche la rivista “Cronache”, a sua volta editrice d'arte.

Il ruolo delle riviste

Un ruolo diverso e determinante ai fini dello sviluppo della nuova editoria specializzata è invece svolto dalle riviste d'arte e di cultura, la cui progettualità non di rado si concretizza, in continuità con la politica della testata, nell'esigenza di dare vita a una proposta di pubblicazioni librarie. In questa cosciente scelta di due *medium* e delle rispettive specificità, si riflette una lungimirante strategia di promozione diversificata dei medesimi valori, che può essere avvicinata interpretando l'evoluzione del pensiero critico nel senso di uno scarto dalla cronaca – la polemica, il pensiero in azione della rivista – alla storia – il tentativo di sistematizzazione critica e di storicizzazione del libro.

Allo scadere del terzo decennio è infatti la stampa periodica a fare da apripista alle esigenze di documentazione della cultura artistica contemporanea, offrendo a quest'ultima spazi e modelli di intervento inediti. Lo stesso Alberto Neppi, nel 1935, apre la sua guida bibliografica alle *Arti figurative* con l'invito a non dimenticare «il rinnovamento dei criteri esegetici nella divulgazione delle tendenze d'arte contemporanea, ad opera di giornali quotidiani e di riviste di cultura, con evidente beneficio del gusto collettivo del popolo italiano»²²⁴. A questo proposito, accanto a un giovane foglio illustrato di punta come “L'Ambrosiano”, a una nuova testata di stampo più tradizionale come “L'Italia Letteraria” o all'agile notiziario quindicinale “Le Arti Plastiche”, protagonisti di questi svolgimenti, vanno qui ricordate almeno due riviste che fungono anche da editrici: “Poligono” di Raffaello Giolli, prosecuzione di “Problemi d'arte attuale”, e “Belvedere” di Pietro Maria Bardi, matura evoluzione del genere della rivista-bollettino di

221 Per il settore contemporaneo è stata censita E. D'Ascoli, *Oscar Marziali pittore italo-argentino*, Milano, SAME, 1938. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

222 Mostra italiana di arte grafica, cit., s.p.

223 G. Nicodemi, *Lo scultore Nino Galizzi*, Clusone, Arti Grafiche Giudici, 1933. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

224 A. Neppi, *Introduzione*, in *Arti figurative*, cit., p. 5.

galleria²²⁵. Un caso, quest'ultimo, non isolato, poiché alcuni dei marchi editoriali qui considerati risultano legati a doppio filo, anche dal punto di vista societario e amministrativo, alle realtà di gallerie e spazi espositivi.

Più diffusamente, tra il tessuto delle riviste e il tessuto dell'editoria permanente sembra prendere corpo un puntuale sistema di circolarità e di scambio, a partire dalle figure dei promotori, degli scrittori d'arte e degli artisti coinvolti, che in relazione ai prodotti editoriali non manca di tradursi, come osserveremo anche in seguito, nella sovrapposizione delle pratiche di scrittura e di montaggio dei testi, nonché in quella, assai frequente, della scelta delle immagini fotografiche.

Nel quadro allargato del panorama editoriale italiano, le pubblicazioni delle riviste di cultura costituiscono, negli anni tra le due guerre, una manifestazione di primario valore, non solo per il loro moltiplicarsi, ma per la rilevanza che esse assumono «sul versante della qualità»²²⁶. Come messo in luce da Gioia Sebastiani, presentandone il primo repertorio sistematico, «una parte dei libri più rappresentativi della letteratura italiana del Novecento sono stati pubblicati in prima edizione nelle collezioni editoriali promosse da numerose riviste letterarie e di cultura», da un'editoria dunque “minore”, spesso «povera di mezzi [e] pressoché inesistente nella distribuzione»²²⁷. A questo proposito, non va dimenticato che tra i modelli forti dell'editoria d'arte contemporanea vi sono certamente gli eroici episodi di “La Voce” e di “Valori Plastici”, i cui cataloghi editoriali annoverano le prime collane dedicate ad artisti moderni in Italia, rispettivamente “Maestri Moderni”, avviata nel 1914, e “Les Artistes Nouveaux”, nel 1921²²⁸. Pochi anni più tardi, nel 1927, Carlo Carrà avrebbe plaudito ai «talenti editoriali» del promotore di “Valori Plastici”, Mario Broglio, «al 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»²²⁹.

Tra le riviste che pubblicano titoli dedicati all'arte contemporanea va citata anzitutto l'esperienza di “Belvedere”. Giornale militante di divulgazione e

225 Un primo panorama delle riviste di arte contemporanea tra le due guerre rimane P. Vivarelli, *Riviste italiane di arte figurativa negli anni '20 e '30*, in *Letteratura-Arte Miti del '900*, a c. di Z. Birolli, Milano, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea/Idea Editions, 1979, pp. 180-187. Per uno sguardo più ampio sulle riviste di critica si rimanda a *Pervorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007; *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a c. di N. Barrella, R. Cioffi, Napoli, Luciano Editore, 2013.

226 G. Sebastiani, *Libri e riviste. Catalogo delle edizioni delle riviste letterarie italiane fra le due guerre (1919-1943)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996, p. VII.

227 *Ibidem*.

228 Cfr. rispettivamente *Le Edizioni della “Voce”. Catalogo*, a c. di C.M. Simonetti, Firenze, Giunta Regionale Toscana; *La Nuova Italia*, 1981; P. Fossati, *Valori plastici 1918-22*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 277-289.

229 Cfr. C. Carrà, [Recensione], “L'Ambrosiano”, 5 settembre 1927, ora in Id., *Tutti gli scritti*, a c. di M. Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 382.

attualità artistica fondato da Pietro Maria Bardi nel maggio 1929, "Belvedere" giunge in breve tempo a sostituire, con rinnovate ambizioni e un più vasto raggio d'azione, il "Bollettino d'Arte della Galleria Bardi", interrotto alla fine dello stesso anno²³⁰. Entrambi i periodici sono finanziati dalla S.A. Galleria Bardi, che tra gli scopi sociali contempla l'edizione di prodotti a stampa²³¹. La società promuove infatti un'intensa attività editoriale mettendo in cantiere, oltre al bollettino e alla rivista, diversi progetti non realizzati come una collana di fascicoli dedicati al disegno contemporaneo²³² e una raccolta di schede biografiche sugli artisti italiani moderni, sul prototipo del dizionario²³³.

Tra il 1929 e il 1930, in occasione di altrettante mostre organizzate negli spazi della galleria, escono a cura di Bardi tre monografie dedicate, rispettivamente, a *Umberto Lilloni*, ai *6 pittori di Torino* e a *Carrà e Soffici*²³⁴, pubblicate come Edizioni Belvedere²³⁵. Nella già citata prefazione al primo volume, viene dichiarato programmaticamente: «A proposito di pubblicazioni d'arte che sono poi il riflesso delle situazioni, è venuta dunque l'ora di parlare un po' anche dei vivi [...]. Non sarà dunque male, se a mano a mano che si presenteranno i giovani artisti alla ribalta delle esposizioni, anche il nostro giornale consacrerà a qualcuno di loro un suo fascicolo»²³⁶. Benché presto interrotto, il piano editoriale portato avanti da "Belvedere" intende, dunque, essere contemporaneamente un invito e uno dei primi esperimenti tesi a colmare una lacuna nel panorama nazionale delle pubblicazioni d'arte.

Se la posizione di Bardi nel dibattito polemico e nel rinnovamento del sistema di mercato è un dato storiografico acquisito, occorre qui ribadire la consapevolezza relativa all'importanza dello strumento editoriale, dalla rivista alle pubblicazioni librarie, in quello che è stato definito il suo «modo piuttosto audace di interpretare il ruolo del mercante d'arte»²³⁷. Egli sembra infatti riassumere in sé la figura del gallerista-mercante, dell'editore e del critico-divulgatore, secondo una prassi alquanto insolita nel coevo sistema delle arti italiano. Non è un caso che, in quella che può essere considerata la sua prima apparizione come personaggio pubblico, Bardi compaia in fotografia, su "L'Illustrazione Fascista",

230 Cfr. P. Rusconi, *Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi*, cit.

231 ACCM, iscrizione registro ditte n. 153411.

232 Cfr. l'inserzione apparsa su "Belvedere" II (3), febbraio 1930, p. 10, che segnala Ardengo Soffici come curatore della collana.

233 Sulle schede di Bardi si rimanda a quanto discusso in apertura al capitolo 2.

234 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, Milano, Belvedere, 1929; Id. *6 pittori di Torino*, Milano, Belvedere, 1929; Id., *Carrà e Soffici*, Milano, Belvedere 1930. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

235 Vd. la menzione sotto la voce *Belvedere Editore* in *Editori a Milano*, cit. p. 67.

236 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, cit., s.p.

237 P. Rusconi, "...Una Galleria sulla vetta!". *Cenni sul mercato dell'arte a Milano intorno al 1930*, cit., pp. 92-93.

accanto a un'immagine del frontespizio del *Carrà e Soffici*²³⁸, nello stesso marzo 1930 in cui Sandro Volta lo celebra nella tradizione dei grandi mercanti europei²³⁹. Tale sensibilità per la comunicazione si intreccia a una precisa attenzione per la promozione dei libri stessi, rivelata dai documenti che attestano il sistematico invio di copie dei volumi alle maggiori istituzioni culturali nazionali, dall'Istituto Storico d'Arte Contemporanea di Venezia alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze²⁴⁰, con un'assiduità e una lungimiranza non riscontrate in altri autori o editori coevi, ad eccezione di Giovanni Scheiwiller. Una prassi che riflette, al contempo, le aspirazioni che vedono il giovane gallerista impegnato in un processo di autopromozione della propria figura a guida della giovane arte contemporanea.

Accanto a Bard, va menzionato un altro animatore del dibattito di fine anni Venti, il critico Raffaello Giolli. «Paladino dell'arte contemporanea nelle sue implicazioni con l'architettura e con il mondo della produzione»²⁴¹, nel 1927 fonda la rivista "Problemi d'Arte Attuale", cui segue, dal novembre 1929, "Poligono", dirige poi "Cronache Latine" e "Colosseo", che nel 1934 si fonde con "Colonna", periodico legato alla Galleria Milano di Vittorio Emanuele Barbaroux²⁴². Questo intenso impegno editoriale si traduce, nel 1929, nella costituzione di una casa editrice legata a "Poligono", la società anonima A.E.A. Anonima Editrice Arte, «avente per oggetto la pubblicazione di libri e periodici d'arte», della quale Giolli risulta amministratore unico²⁴³. L'A.E.A., a cui collabora anche la moglie Rosa Giolli Menni, si dedica principalmente alla

238 [Redazionale], *Nel mondo intellettuale*, "L'Illustrazione Fascista", 2 marzo 1930.

239 S. Volta, *Nascita di un mercante*, "L'Illustrazione Fascista", 21 marzo 1930.

240 Bardi sembra molto attento a diffondere capillarmente le proprie pubblicazioni, tanto che appaiono registrate in tutti i più importanti bollettini bibliografici nazionali, dal "Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa" al "Catalogo dei cataloghi del libro italiano" (si vedano le annate 1930-1931), circostanza piuttosto rara se si avvia un riscontro su altri titoli. A questo proposito si ricorda che, malgrado la normativa, il deposito obbligatorio degli stampati rimane di fatto materia aperta sino alla legge n. 374/2 febbraio 1939. Cfr. F. Cristiano, *La legge sul diritto di stampa*, cit. Sappiamo inoltre che Bardi si premura personalmente di far spedire in omaggio il *Carrà e Soffici* all'Istituto Storico d'Arte Contemporanea della Biennale di Venezia appena costituito sotto la direzione di Domenico Varagnolo. Si veda la relativa lettera indirizzata a Ugo Nebbia: Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (d'ora in poi ASAC), Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, b. 04, P.M. Bardi a U. Nebbia, 13 febbraio 1930.

241 N. Colombo, *Il sistema dell'arte a Milano 1930-40. Pubblico e privato*, cit., p. 51.

242 Sull'operato di Giolli si veda M. Nezzo, Raffaello Giolli. Le riviste come strumento, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 279-306.

243 Cfr. *Costituzioni, scioglimenti, etc.*, "Giornale della Libreria", VIII (45), 9 novembre 1929, p. 679: «Con atto 19 settembre 1929 a rogito dott. Luigi Amadeo fu costituita la Società Anonima denominata 'Anonima Editrice Arte (A.E.A.)' con sede in Milano, duratura fino al 31 dicembre 1950; avente per oggetto la pubblicazione di libri e periodici d'arte, col capitale di L. 5.000 con un solo Amministratore che dura in carica due anni, nominato nella persona del signor Raffaello Giolli».

pubblicazione della rivista e, accanto all'esercizio dell'attività editoriale, si occupa inoltre della stampa di cataloghi d'arte. Il progetto ha tuttavia vita breve e dopo il 1931 si registra un'interruzione delle attività.

Se va ricordato il suo incisivo ruolo nella polemica sul mercato artistico e l'impegno nella divulgazione delle nuove tendenze della cultura artistica e architettonica²⁴⁴, anche come curatore o prefatore di libri²⁴⁵, la tiepida definizione che del Giolli scrittore d'arte dà Samek Lodovici può in un certo senso confarsi al suo impegno come editore. Verosimilmente influenzato dell'ambigua posizione dell'autore nei confronti dell'Ottocento – puntualmente messa in luce da Sileno Salvagnini²⁴⁶ – il giudizio del biografo si riassume, sostanzialmente, nell'asserzione con cui apre il medaglione a lui dedicato: «Concilia il tono critico di avanguardia col gusto della preparazione storico-erudita e gli interessamenti sull'arte locale»²⁴⁷. Attraverso l'Anonima Editrice Arte, infatti, Giolli promuove due collezioni, presto interrotte, che dimostrano un impegno alquanto moderato, rispetto alla sua pratica di critico, nel quadro dei coevi tentativi di affermazione di una coscienza figurativa contemporanea. Si tratta di "Album AEA-Collezione dell'800", di cui si conosce soltanto il fascicolo su Emilio Gola²⁴⁸, e di una raccolta di monografie di pittori moderni pubblicate con il marchio editoriale Edizioni del Poligono-A.E.A., nella quale tuttavia escono solo due titoli dedicati a tradizionali artisti di scuola lombarda, Antonio Feltrinelli e Giuseppe Amisani²⁴⁹. Più interessante l'iniziativa che vede la pubblicazione, per i tipi A.E.A., di serie monografiche di stampe originali a firma di artisti contemporanei, da Garbari a Funi, che Giolli, tra i principali fautori dell'importanza divulgativa del mezzo grafico per avvicinare il pubblico all'arte moderna, avvia nel solco dell'esperienza di *Graphica Nova* di Lamberto Vitali e Giovanni Scheiwiller²⁵⁰.

Nell'ambito delle edizioni legate a testate di periodici, si incontra poi la vicenda di "L'Esame", la rivista diretta da Enrico Somaré, autore notoriamente impegnato, a partire dai primi anni Venti, in una notevole opera di riscoperta

244 Cfr. R. Giolli, *Arte e architettura*, a c. di C. De Seta, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2012.

245 Si vedano, a esempio, le occorrenze del suo nome nell'indice degli autori in appendice.

246 Sul ruolo di Giolli nel sistema delle arti e sulle sue posizioni critiche si rimanda a S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 164-170.

247 Cfr. *Giolli Raffaello, ad vocem*, in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, cit., pp. 176.

248 R. Giolli, *Emilio Gola*, "Gli Album AEA-Collezione dell'800", Milano, AEA Anonima Editrice Arte, 1930.

249 R. Giolli, *Antonio Feltrinelli*, Milano, Edizioni del Poligono-AEA, 1930; R. Calzini, *Giuseppe Amisani*, Milano, Edizioni del Poligono-AEA, 1931. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

250 Sull'iniziativa di Giolli e su *Graphica Nova* si veda E. Vilardi, *Note sulla grafica a Milano fra le due guerre: da Attraverso gli albi e le cartelle di Pica a Graphica Nova di Vitali e Scheiwiller*, cit.

e divulgazione dei valori figurativi dell'Ottocento²⁵¹. Il periodico, consacrato all'attualità artistica e alla critica d'arte, è pubblicato dal 1922 al 1925 e riprende poi irregolarmente in anni successivi, fino alla chiusura nel 1942²⁵². Nel 1926, Somaré inaugura sotto lo stesso nome uno spazio espositivo con annessa libreria, che nel 1928 darà poi origine, con un cambio societario, alla Galleria Milano di Gussoni e Barbaroux²⁵³. Oltre a essere galleria-libreria, L'Esame di via Croce Rossa è anche editrice d'arte²⁵⁴ e, accanto alla pubblicazione dell'omonima rivista, si dedica a una più stabile e continuativa attività editoriale orientata dalle predilezioni di Somaré, benché entusiasta sostenitore dell'Ottocento pittorico, non intransigente nei confronti delle vicende artistiche più recenti²⁵⁵. La sigla editoriale appare dunque legata – come per Belvedere – non solo alla testata, ma all'esercizio della galleria. Tra le pubblicazioni, che contano soprattutto fonti e contributi dello stesso Somaré sull'arte ottocentesca, tra cui l'imponente *Storia dei Pittori Italiani dell'Ottocento* uscita in due volumi nel 1928²⁵⁶, si segnala in questa sede *Cronache d'arte contemporanea* (1932), numero tre della collezione “Opere di Enrico Somaré”²⁵⁷.

Un'esperienza per certi versi analoga dal punto di vista degli svolgimenti societari è quella di “Corrente”, portavoce delle tendenze più inquiete e aggiornate dell'arte italiana contemporanea sullo scorcio degli anni Trenta, che pubblica le proprie collezioni librerie a testata già chiusa, sovrapponendo la vicenda editoriale a quella dello spazio espositivo-libreria Bottega di Corrente, poi Galleria della Spiga e Corrente²⁵⁸. Le sue pubblicazioni, come discutere-

251 Sulla figura e l'attività di Somaré si veda F.P. Rusconi, *Enrico Somaré critico d'arte*, in *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso*, cit., pp. 47-56.

252 Dal 1922 al 1925 esce a cadenza regolare; riprende irregolarmente con una seconda serie prima nel 1933, poi nel 1939, infine dal 1941 al 1942, quando cessa le pubblicazioni. Sulla rivista vedi anche M. Nezzo, *Il primo tempo de “L'Esame” (1922-1925)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006, a c. di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 339-368.

253 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 113425. Sulla complessa vicenda dei passaggi societari della S.A. Galleria Milano si rimanda a N. Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di “Novecento” (1920-1932)*, in *Il “Novecento” milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, cit., pp. 40-45.

254 Cfr. F.P. Rusconi, *Enrico Somaré critico d'arte*, cit. Sulla società vd. anche *L'Esame, ad vocem*, in Editori a Milano, cit., p. 135.

255 Per una panoramica completa del catalogo editoriale si rimanda a F.P. Rusconi, *L'Esame. Catalogo dei volumi pubblicati*, in *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso*, cit., pp. 97-100. Cfr. anche G. Sebastiani, *Libri e riviste*, cit., pp. 15-21.

256 E. Somaré, *Storia dei Pittori Italiani dell'Ottocento*, Milano, L'Esame, 1928.

257 Id., *Cronache d'arte contemporanea*, “Opere di Enrico Somaré”, n. 3, Milano, Edizioni dell'Esame, 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

258 Bottega di Corrente, di proprietà di Ernesto Treccani, già fondatore della testata, viene avviata nel dicembre 1940 sotto la direzione di Duilio Morosini. Nel 1942 lo spazio si riapre al piano superiore dello stesso stabile di via della Spiga dando vita alla Galleria della Spiga

mo, sono da considerarsi tra i più maturi risultati di una moderna sensibilità progettuale applicata all'editoria d'arte e costituiscono, anche per numero di uscite, un episodio di speciale rilevanza nel panorama considerato. La stessa rivista, avviata da Treccani nel 1938 e chiusa nel 1940²⁵⁹, presta una puntuale attenzione ai libri e alla cultura editoriale. Ogni numero dedica un importante spazio alla presentazione di edizioni d'arte, traducendo le consuete segnalazioni librarie, essenzialmente a cura di Duilio Morosini, in ampie recensioni o articoli corredati da immagini e brani tratti dai volumi.

È nel fascicolo del 15 dicembre 1939 che, in un corsivo di Treccani, viene per la prima volta orgogliosamente annunciata, per l'annata successiva, una più «estesa attività culturale», tra cui le edizioni, ovvero «quaderni di politica e di letteratura, monografie di artisti, scelti nei limiti di una stretta e precisa necessità»²⁶⁰. La prima uscita è, significativamente, la monografia dedicata ai *Disegni di Lucio Fontana*, pubblicata nel marzo 1940²⁶¹, e se la rivista chiude poco dopo proseguono le sue edizioni, sino al 1943²⁶². La scelta dei suoi animatori, sottolinea Treccani, è quella di proporsi quale «strumento di divulgazione di un percorso culturale»²⁶³. Diretto dallo stesso Treccani, dal 1940 prende dunque corpo il catalogo librario, che si articola nelle edizioni d'arte, con le due collezioni «Arte», dai titoli consacrati a Fontana, Birolli, Scipione e il celebre libro fotografico di Alberto Lattuada *Occhio Quadrato*, e «Quaderni del Disegno Contemporaneo»²⁶⁴, dedicati a Guttuso, Manzù, Mafai, Marino, e volumi di letteratura, di musica, di storia²⁶⁵, in una significativa continuità di idee, forme e modelli. Le pubblicazioni d'arte, espressamente consacrate alla cultura figurativa contemporanea

e Corrente, iniziativa sostenuta finanziariamente dal collezionista Alberto della Ragione e diretta da Raffaele De Grada. Cfr. E. Panero, *La Bottega di Corrente*, in *Corrente. Il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930 – 1940*, (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio - 28 aprile 1985), a c. di M. De Micheli, Milano, Vangelista, 1985, pp. 311-313; *Chiara Toti, Alberto Della Ragione e la Galleria della Spiga e Corrente*, in *Leggere Corrente a Casa Museo Boschi Di Stefano. Nuovi Studi su Corrente*, a c. di Maria Fratelli, Paolo Rusconi, Milano, Skira, 2020, pp. 39-46 e Id. Alberto Della Ragione. Collezionista e mecenate del Novecento, *Firenze, Olschki*, 2018.

259 Della rivista sono stati pubblicati un'edizione anastatica, *“Corrente” (gennaio 1938-maggio 1940)*, a c. di V. Fagone, Pollenza, La Nuova Foglio, 1978, e due indici *“Corrente di Vita Giovanile” (1938-1940)*, a c. di A. Luzi, presentazione di V. Sereni, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1975; *Antologia della rivista “Corrente”*, a c. di G. Desideri, con testimonianze di E. Treccani, G. Ferrata e A. Lattuada e un indice ragionato 1938-1940, Napoli, Guida, 1979. Si rimanda inoltre a *Corrente. Il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930-1940*, cit.

260 E. Treccani, *Anticipi*, “Corrente”, II (22), 15 dicembre 1939, s.p.

261 *Lucio Fontana. 20 disegni*, prefazione di D. Morosini, “Corrente Arte”, n. 1, Milano, Corrente Edizioni, 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

262 Per la storia e il catalogo delle Edizioni di Corrente si rimanda a G. Sebastiani, *I libri di Corrente. Milano 1940-1943: una vicenda editoriale*, Bologna, Pendragon, 1998.

263 E. Treccani, *Anticipi*, cit.

264 Si rimanda all'elenco completo delle collane e alle schede delle relative pubblicazioni in appendice.

265 Cfr. G. Sebastiani, *I libri di Corrente*, cit.

e *medium* diretto di sperimentazione per i giovani artisti, sono curate dal già citato Morosini. Quest'ultimo è altresì alla guida del programma espositivo della Bottega di Corrente che, viceversa, non manca di fare uscire con la propria sigla i cataloghi delle mostre. Tale attività risulta strettamente intrecciata a quella delle edizioni, sia per la programmatica specularità delle scelte, sia per la compresenza, negli stessi spazi, della libreria, secondo un deliberato orientamento riassunto nel *colophon* degli stessi libri nella dicitura «Corrente - Arte e Edizioni»²⁶⁶.

Va inoltre citata in questa sede la vicenda dei «Quaderni Rossi», sotto cui risulta pubblicato un piccolo volumetto sui disegni di Guido Fiume uscito nel 1943 «per conto di Ernesto Treccani»²⁶⁷, numero uno di una collezione mai avviata in cui l'impegno per l'Arte si innesta su quello per la politica. Basterà citare, in proposito, la testimonianza dello stesso Treccani, che in *Arte per amore* afferma:

Nel marzo 1943 ho conosciuto Vedova a Milano. Le nostre idee si sono subito incontrate. Abbiamo passato dei giorni di belle discussioni con Morlotti, Morosini, De Grada e De Micheli. Abbiamo telegrafato a Guttuso e a Cassinari perché ci raggiungessero. Alla fine abbiamo raccolto le nostre idee in un manifesto [“Manifesto di pittori e scrittori 1943”] da pubblicarsi nei ‘Quaderni rossi’ (già pronti: disegni di Guido Fiume – disegni di Emilio Vedova) come premessa a un piano di vita in comune (fondi in comune, impegno a un controllo reciproco, mostre e pubblicazioni stabilite all'unanimità eccetera). L'arresto di Raf [Raffaele De Grada] e le difficoltà materiali del momento hanno rimandato i nostri progetti²⁶⁸.

Un'altra esperienza di forte rilevanza nell'ambito delle riviste editrici è quella di “Campo Grafico”, nuova «rivista di estetica e di tecnica grafica» diretta da Attilio Rossi a partire dal 1933. È noto l'apporto dei suoi animatori, formati alla Scuola del Libro, al radicale rinnovamento della cultura grafica italiana, la loro opera di modernizzazione e di aggiornamento alle tendenze funzionaliste e d'avanguardia, in costante dialogo con le più avanzate tendenze europee²⁶⁹.

266 Cfr. *Corrente Arte Edizioni. Catalogo edizioni 1940-1941*, s.l., s.n., 1941. Il catalogo è conservato presso la Biblioteca della Fondazione Corrente di Milano. Vd. anche, a titolo esemplificativo, Renato Birilli, trenta tavole in nero, una a colori e cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini, “Corrente Arte”, n. 2, Milano, Corrente Edizioni, 1941. Tale prassi rimane immutata con il passaggio societario che nel 1942 dà vita alla Galleria della Spiga e Corrente

267 Cfr. il *colophon* in *Disegni di Guido Fiume*, presentazione di E. Treccani, “Quaderni rossi”, n. 1, Milano, Quaderni rossi, 1943, cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. I Quaderni rossi non sono menzionati nel più volte citato repertorio *Editori a Milano (1900-1945)*.

268 E. Treccani, *Arte per amore. Scritti e pagine di diario*, prefazione di V. Sereni, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 33. È stato censito solo il citato volume dei *Disegni di Guido Fiume*.

269 “Campo Grafico. Rivista di tecnica e di estetica grafica”, direttore responsabile Attilio Rossi. Cfr. *Campo grafico: 1933-1939*, con una presentazione di A. Rossi, Milano, Electa, 1983. Sull'esperienza di “Campo Grafico” vd. anche C. Dradi, *1933 nasce a Milano la grafica moderna*,

L'attenzione al rapporto tra grafica, tipografia e avanguardie, che fa della rivista un riferimento culturale oltre che tecnico, si concretizza nella sodale prossimità con l'ambiente dei giovani artisti e architetti e nelle collaborazioni, professionali e commerciali, avviate con la rivista "Quadrante" di Bardi e Bontempelli e con la Galleria del Milione²⁷⁰.

Nel 1934 "Campo Grafico" intraprende un originale percorso editoriale²⁷¹, dando vita a una collezione dedicata agli "artisti nuovi", ovvero pittori, scultori, architetti, che si ferma al primo numero di ciascuna serie, dedicato rispettivamente ad Atanasio Soldati, Lucio Fontana e Alberto Sartoris²⁷². Se appare indicativo che alla metà del decennio una rivista di grafica scelga di dedicare il proprio impegno editoriale a pubblicazioni d'arte contemporanea, l'ulteriore elemento di interesse dell'iniziativa è dato dalla posizione dell'editore che, in questo caso, ricopre anche il ruolo di *art director*. L'esperienza di "Campo Grafico" sembra dunque costituire un laboratorio nel coevo quadro dell'editoria d'arte, aprendo a una sensibilità per certi versi anticipatrice di consolidamenti nel panorama professionale dell'industria culturale, che avverranno solo nel dopoguerra. A questo proposito, va ricordato che Carlo Dradi e Attilio Rossi, titolari dell'omonimo studio grafico e fondatori della rivista, collaborano ad altre iniziative librarie curandone l'impaginazione²⁷³. In concomitanza con un cambiamento della sigla editoriale²⁷⁴, dal 1937 il catalogo, in più lingue, alterna titoli dedicati a giovani artisti, tra cui le *Metamorfosi*

Milano, Comune di Milano, 1973; P. Caccia, *Formidabile quel gruppo. "Campo Grafico" e i "campisti"*, "Storia in Lombardia", III, 2007, pp. 47-53; per il legame tra la Scuola del Libro e "Campo Grafico" si rimanda a C. Vinti, "Campisti" a scuola. Come è nata l'avventura di "Campo Grafico", in *Spazio ai caratteri*, cit., pp. 59-62.

270 Se questa rete di relazioni è esemplarmente tracciata in P. Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 92-123, le ricerche svolte sui materiali d'archivio pertinenti alla Società Anonima Quadrante, oggi parte dell'Archivio Piero Bottoni presso il Politecnico di Milano, hanno portato alla luce documenti inediti sui rapporti tra "Quadrante" e "Campo Grafico", anche di tipo contabile-amministrativo, e delle due riviste con la Galleria del Milione. Cfr. Politecnico di Milano, Archivio Piero Bottoni, Fondo Piero Bottoni (d'ora in poi Polimi/AB), A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante.

271 Censito nel repertorio *Editori a Milano (1900-1945)* come "editore-tipografo". Cfr. *Campo Grafico, ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., p. 90.

272 Si rimanda all'elenco completo della collezione e alle schede delle singole pubblicazioni in appendice.

273 Nel quadro della mappatura, è il caso di *Kn* di Carlo Belli, uscito per le Edizioni del Milione nel 1935. Dradi in particolare avvierà un lungo sodalizio con le edizioni del Milione. cfr. V. Pozzoli, P. Rusconi, *Le edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio*, cit.

274 Da 'Campo Grafico'-'Edizioni di Campo Grafico' a 'Campografico'-'Edizioni Campografico'. Non sono stati rinvenuti documenti presso gli archivi storici della Camera di Commercio.

di Renato Birolli e una seconda monografia su Lucio Fontana²⁷⁵, a edizioni letterarie²⁷⁶.

Anche la più importante testata di architettura italiana, “Domus”, offre spazio nelle proprie edizioni alla documentazione delle tendenze artistiche contemporanee. Se la rivista nasce nel 1928 su iniziativa del direttore Gio Ponti, entro l’anno successivo viene fondata, con il sostegno dell’editore Gianni Mazzocchi, la Domus Società Editoriale, dal 1934 società anonima Editoriale Domus, dedita alla pubblicazione del periodico e allo svolgimento dell’attività editoriale, che nel 1937 può contare su un capitale sociale di 200.000 lire²⁷⁷. Affiancando al dibattito sul problema della casa e sulla cultura architettonica e progettuale una puntuale attenzione per le espressioni delle arti, negli anni Trenta la rivista si impone come il più autorevole veicolo di diffusione del gusto e dello stile italiani²⁷⁸.

Nel suo catalogo di edizioni, che annovera importanti titoli di architettura e di *design*, tra cui il repertorio di Giancarlo Palanti *Mobili tipici moderni* o l’antologia di scritti *Dopo Sant’Elia*²⁷⁹, va segnalata la grande collana dei numeri speciali di “Domus” “Galleria”, serie dedicata all’«esaltazione dell’ingegno italo»²⁸⁰ nella civiltà artistica, in cui non mancano uscite consacrate anche alle realizzazioni nel campo dell’arte attuale, a partire dal fascicolo inaugurale, *1914-1934 Ventennio. La vita italiana degli ultimi venti anni nell’opera degli artisti italiani contemporanei*, 1933²⁸¹. D’altra parte, la stessa rivista compie un’importante opera di divulgazione dell’arte italiana del Novecento, e non si dimentichi che nel 1939 è l’Editoriale

275 *Metamorfosi*. 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini, Milano, Edizione Campografico, 1937; E.E. Baumbach, *Der Maler Roland Hettner: eine Biographie des Beginnens / Le peintre Roland Hettner: biographie d’un debut*, Milano, Campografico [1938]; Id., *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique / The sculptor Lucio Fontana: an analytical attempt*, Milano, Campografico [1938]. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

276 Tra cui E.E. Baumbach, *Die Memoiren eines Säuglings und Anderes*, Milano, Edizioni Campografico, [1938]. Un primo contributo sul catalogo delle Edizioni di Campo Grafico è M. Chiabrando, *Le edizioni di “Campo Grafico”. Storia curiosa di un elenco mai completato*, “Charta”, XIV (79), novembre-dicembre 2005, pp. 58-63.

277 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 161022.

278 Su “Domus” si veda la monumentale antologia pubblicata a c. di Charlotte e Peter Fiell, nello specifico il volume I *Domus 1928-1939*, a c. di F. Irace, Colonia, Taschen, 2006.

279 *Mobili tipici moderni. 450 riproduzioni di mobili e ambienti moderni di architetti italiani e stranieri*, a c. di Giancarlo Palanti, Milano, Editoriale Domus, 1933; *Dopo Sant’Elia. Con il manifesto dell’architettura futurista di Antonio Sant’Elia*, Milano, Editoriale Domus, 1935.

280 Si veda l’inserzione pubblicitaria della collezione in *Fantasia degli Italiani*, a c. di R. Carrieri, Milano, Editoriale Domus, 1939.

281 Raffaele Calzini, *1914-1934 Ventennio. La vita italiana degli ultimi venti anni nell’opera degli artisti italiani contemporanei*, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1933. Cfr. l’elenco completo della collana e le relative schede delle pubblicazioni presentate in appendice.

Domus a pubblicare i cataloghi della Quadriennale e della *Mostra d'arte contemporanea italiana* di New York²⁸².

Lo snodo del decennio costituisce un momento di rottura nella storia della testata, con l'abbandono della direzione da parte del suo storico direttore, Gio Ponti, che nel momento di maggiore slancio del sistema editoriale in esame, nel 1941, fonda "Stile". Questa esperienza, come discusso, dà un ulteriore impulso al dibattito, segnando un decisivo giro di boa nel panorama tracciato. Attento divulgatore, tra i più acuti interpreti dell'editoria d'arte del suo tempo, nei primi anni Quaranta Ponti si dedica, forte di una coscienza e di una sensibilità peculiari per la questione editoriale, a nuove iniziative nel settore, tra cui le monografie d'arte di "Stile" consacrate a maestri quali Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Arturo Tosi, Filippo de Pisis²⁸³. La collezione, tuttavia, non esce con la sigla editoriale della nuova rivista ma con quella della sua editrice, Garzanti, aperta concorrente dell'Editoriale Domus.

Passata a un direttorio misto composto da Massimo Bontempelli, Giuseppe Pagano e Melchiorre Bega, tra il 1941 e il 1943 "Domus" continua a pubblicare titoli d'arte contemporanea. Conclusa la serie dei "numeri speciali" avviata nel 1933, si dedica ora a singole monografie, come quella di Bertocchi su Manzù, e inaugura una nuova collezione dedicata ai giovani artisti che si interrompe dopo la prima uscita, una cartella di riproduzioni di dipinti di Spilimbergo²⁸⁴.

Per esaustività, va infine citata in questa sede l'esperienza della rivista "Cronache", mensile di letteratura e arte diretto da Gino Visentini e pubblicato a Bergamo dal 1932 al 1935²⁸⁵. La sua attività editoriale comprende la collana "Preferenze", il cui primo e unico numero è una monografia dello stesso Visentini sullo scultore Nino Galizzi²⁸⁶.

Le gallerie e il mercato dell'arte

Accanto al *milieu* delle riviste, è quello del mercato dell'arte ad avere, negli anni Trenta, il più incisivo peso nella nascita e nello sviluppo di un'editoria espressamente votata all'arte contemporanea. Nel sistema di mercato del tempo, la promozione di bollettini periodici o riviste, di pubblicazioni e collezioni editoriali contribuisce significativamente a distinguere il profilo di una moderna

282 Cfr. III *Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939), Milano, Editoriale Domus, 1939; *Mostra d'arte contemporanea italiana*, Padiglione italiano all'Esposizione Universale di New York 1939, Milano, Domus, 1939.

283 Cfr. l'elenco completo della collana e le relative schede delle pubblicazioni presentate in appendice.

284 N. Bertocchi, *Manzù*, Milano, Editoriale Domus, 1943; R. Giolli, *Spilimbergo*, "L'arte italiana. Il secondo Novecento", n. 1, Milano, Editoriale Domus, 1943. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

285 Sull'impegno editoriale della rivista si veda G. Sebastiani, *Libri e riviste*, cit., pp. 70-71.

286 G. Visentini, *Nino Galizzi scultore*, "Preferenze", Bergamo, Cronache, 1933. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

galleria d'arte da imprese ripiegate sul valore d'acquisto, pronte a soddisfare le esigenze di una sorta di eclettismo di mercato, o dalla più generica compagine delle case d'asta. Costituisce, anzitutto, un elemento identitario, di presa di distanza da un sistema diffuso considerato corrotto e inadeguato²⁸⁷ e, allo stesso tempo, di affermazione di una nuova progettualità, che considera lo spazio della galleria non solo nella sua natura di sede espositiva e di compravendita delle opere, ma quale luogo vivo del dibattito e dell'aggiornamento.

La sezione editoriale di molte gallerie, dove spesso si registra la compresenza della libreria, si propone di concorrere in modo incisivo alla formazione di un gusto e di un collezionismo sensibili alle novità dell'arte contemporanea. Mentre stabilisce e aspira a diffondere dei valori da promuovere, il prodotto editoriale consolida l'immagine stessa della galleria che li propone sul mercato, secondo un'esemplare circolarità di scambio. Il modello, per gli addetti ai lavori più attenti, è da cogliere nel panorama europeo e corrisponde a quello dei grandi mercanti moderni²⁸⁸. Se a Milano non manca una radicata tradizione di «botteghe d'arte e di editoria»²⁸⁹, da Bottega di Poesia a L'Esame, senza dimenticare l'esempio della prima galleria di segno moderno, la galleria-libreria Pesaro, ancora attiva negli anni Trenta, i riferimenti ideali sono ben più audaci e guardano soprattutto a Parigi, epicentro internazionale dell'arte contemporanea. È nel tessuto artistico della capitale francese, dove già da fine Ottocento l'attività di mercante si sposa a quella di editore e si afferma la tipologia di esercizio della galleria d'arte-libreria, che la pratica editoriale assume rinnovato slancio attraverso l'attività dei mercanti delle avanguardie e delle nuove gallerie di tendenza, come Kahnweiler, Guillaume, Rosenberg, o ancora Quatre Chemins, Jeanne Bucher, Bonaparte²⁹⁰.

In questo senso, tra le esperienze milanesi, prima per importanza è da considerarsi quella del Milione dei fratelli Ghiringhelli, prototipo di una nuova tipologia di galleria d'arte di tendenza programmaticamente nata su modelli parigini. Avviata nel 1930 negli spazi che erano stati della Galleria Bardi, l'impresa prevede da subito la compresenza di «libreria e galleria», a partire dalla denuncia

287 Cfr. R. Giolli, *Avviso al compratore*, «Cronache Latine», I (2), 12 dicembre 1931, p. 6.

288 Si rimanda allo storico contributo di A. Boime, *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

289 Si prende a prestito il titolo *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, cit.

290 Per uno sguardo d'insieme cfr. *Pioneers of the Global Art Market. Paris-Based Dealer Networks, 1850-1950*, a c. di C.H. Force, Londra; New York, Bloomsbury Publishing, 2020; *L'École de Paris. 1904-1929, la part de l'autre*, cit.; M. Gee, *Dealers, critics and collectors of modern painting*, cit. Sulle vicende di Kahnweiler, Rosenberg e L'Effort Moderne, Jeanne Bucher si vedano, rispettivamente, *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, cit.; G. Casini, *Léonce Rosenbergs Cubism. The Galerie L'Effort Moderne in Intervar Paris*, University Park, Penn State University Press, 2023; *Jeanne Bucher. Une galerie d'avant-garde 1925-1946*, (Strasburgo, Ancienne Douane, 11 giugno-11 settembre 1994), a c. di N. Lehni, C. Derouet, Ginevra; Strasburgo, Skira; Les Musées de la Ville, 1994.

di esercizio²⁹¹. Anzi, «Il Milione poco mancò che non nascesse semplicemente LIBRERIA [...]. Questo abbinamento di mostre d'arte e di libreria polemica letteraria, d'arte e di cultura generale è sempre molto piaciuto. In Francia ci pare che la cosa sia abbastanza comune; da noi no», si legge sul primo numero del "Bollettino"²⁹². Sulle stesse pagine, la presentazione degli ambienti recita: «3 sale per mostre personali e collettive di pittura, scultura, architettura e arredamento contemporaneo. 2 sale di libreria con 4 pareti libere per mostre di bianco e nero, pastello, acquerello etc. che accolgono mostre periodiche del libro, di autori, argomenti e case editrici e conferenze. Libero ingresso e consultazione di libri, giornali e riviste letterarie d'arte. Tutta la polemica d'arte»²⁹³. Uno spazio «tendenzioso e ospitale», ideale luogo di discussione e aggiornamento, chiosa Gege Bottinelli²⁹⁴. In questo frangente vanno segnalate le mostre del libro promosse a partire dal novembre 1930, segno di una specifica sensibilità per il problema editoriale: «mezzo per la propaganda del miglior libro», esse sono rigorosamente sottoposte «alla miglior armonia possibile colle parallele mostre d'arte»²⁹⁵. Si ricorda, in particolare, la mostra delle edizioni d'arte Giovanni Scheiwiller, organizzata nel dicembre dello stesso anno²⁹⁶. Negli spazi della libreria vengono inoltre allestite mostre di grafica d'arte, percepita non senza una continuità, anche di circolazione, con il sistema delle edizioni, nell'ottica di un avvicinamento del pubblico ai linguaggi dell'arte contemporanea.

Se la storiografia ha ampiamente riconosciuto il ruolo della galleria nella diffusione delle tendenze figurative più avanzate, in dialogo con i linguaggi dell'avanguardia internazionale²⁹⁷, il percorso editoriale del Milione è stato a lungo misconosciuto, benché abbia rappresentato uno dei più significativi tentativi

291 Cfr. la denuncia d'esercizio ACCM, iscrizione registro ditte n. 170261. Se il primo atto del 21 agosto 1930 relativo all'apertura dell'attività riporta la seguente ragione sociale: «Libreria e Galleria di Brera, ditta individuale di Giuseppe Ghiringhelli», già il 10 ottobre si registra una modifica in «Libreria e Galleria del Milione», il cui oggetto di esercizio è «vendita di libri, esposizione-vendita di quadri». È interessante rilevare che la Guida Savallo dal 1931 registra tra i Librai e Librai-Editori "Ghiringhelli Giuseppe, via Brera 21"; dal 1934 «Ghiringhelli Giuseppe-Libreria del Milione, via Brera 21». Cfr. *Guida Savallo di Milano e provincia*, Milano, Savallo, 1931, p. 2104; *Guida Savallo di Milano e provincia*, Milano, Savallo, 1934, p. 2108.

292 G. Bottinelli, *Nostra attività: Libreria*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (1), 15 settembre-11 novembre 1932, s.p.

293 La Direzione, *Questo Bollettino*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (1), 15 settembre-11 novembre 1932, s.p.

294 Cfr. G. Bottinelli, *Nostra attività: Libreria*, cit.

295 *Ibidem*.

296 L'elenco completo delle «Mostre del Libro» è pubblicato in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (16), 3 giugno-30 giugno 1933, s.p.

297 Basti ricordare che, nel corso degli anni Trenta, le sue sale ospitano anche artisti stranieri, tra gli altri Lurçat, Ernst, Marcoussis, Léger, Seligmann, Kandinsky. Sull'attività della galleria si veda *Anni creativi a Milione*, (Prato, Palazzo Novellucci, 7-20 giugno 1980), testi di C. Belli, M. Cernuschi Ghiringhelli, Milano, Silvana Editoriale, 1980; *Il Milione e l'astrattismo. 1932 - 1938: la galleria, Licini, i suoi amici*, (Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988), a c. di E. Pontiggia,

di dare vita a un nuovo modello di editoria artistica. Tale impegno attraversa le diverse fasi dell'attività della galleria: dalla prima, sotto la diretta influenza e organizzazione di Edoardo Persico, che mantiene la direzione sino all'inizio del 1931, alla successiva, in cui, pur filtrato dalle esigenze commerciali dei Ghiringhelli, appare determinante l'apporto culturale di Carlo Belli, sino a quella avviata tra il 1936 e il 1937 in coincidenza con la *Mostra delle venti firme*, che è stata definita di *rappel à l'ordre*²⁹⁸. Momenti cui corrispondono inclinazioni per altrettanti linguaggi, dal primitivismo dei giovani Garbari, Rosai, Sassu, Birolli, alle soluzioni astratte di Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani e Soldati, sino al rilancio dei grandi maestri della generazione di Carrà e De Chirico²⁹⁹.

Nei primi anni il Milione adotta una strategia editoriale versatile, affiancando semplici cataloghi a piccole pubblicazioni del tutto simili nella forma, che, uscite in occasione di mostre, rivelano tuttavia un'ambizione ad assumere caratteri di editoria permanente³⁰⁰. A partire dal settembre 1932 viene lanciato il bollettino, strumento promozionale orientato a sostenere gli interessi commerciali della galleria e al contempo a svolgere un ruolo di punta nel dibattito critico. Le sue pagine raccolgono sollecitamente segnalazioni e recensioni librerie, anche di edizioni internazionali che non mancano di costellare le scaffalature della libreria³⁰¹, e offrono spazio alla discussione su nuove uscite e questioni editoriali diverse. A tale sistema di aggiornamento periodico, i Ghiringhelli affiancano un catalogo *in fieri* di pubblicazioni librerie, inizialmente uscite in modo sporadico sotto la sigla Libreria del Milione, come per *Artisti* di Sandro Bini, che muta poi in Edizioni del Milione dal 1935, in concomitanza con la pubblicazione del celebre *Kn* di Belli³⁰².

Milano, Electa, 1988; Id., *Edoardo Persico e la Galleria del Milione*, in *Gallerie milanesi tra le due guerre*, cit., pp. 51-56.

298 Si tratta di Bernasconi, Borra, Campigli, Carrà, De Chirico, Fontana, Funi, Ghiringhelli, Licini, Marini, Martini, Marussig, Melotti, Morandi, Paresce, Prampolini, Reggiani, Romanelli, Severini, Gigliotti Zanini. «Presentando queste venti firme dell'arte italiana vivente con opere sceltissime – si legge sul bollettino – la nostra Galleria entra nel vivo di quel suo programma di riordinamento dei valori che si è proposto dalla scorsa stagione. Dopo un'attività intensamente svolta a favore di un aggiornamento della viziata polemica italiana dell'arte moderna, e dopo avere portato alla ribalta buona parte di quello che oggi interessa le discussioni e gli indirizzi nuovi, il 'Milione' [...] ha oggi il suo 'richiamo all'ordine'». Cfr. «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», (50), 23 gennaio -14 febbraio 1937, s.p.

299 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 220-235.

300 Francesco Di Terlizzi, Milano, Libreria del Milione 1930; Ubaldo Oppi, Milano, Libreria del Milione 1930; Ottone Rosai, Milano, Libreria del Milione 1930. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

301 Si rimanda, qui di seguito, a *Nota sulle librerie*.

302 C. Belli, *Kn*, Milano, Edizioni del Milione, 1935. Negli anni precedenti: S. Bini, *Artisti*, con una lettera di P.M. Bardi, Milano, Libreria del Milione, 1932; I. Tavolato, *Scultura di Corrado Vigni*, Milano, Libreria del Milione, 1934. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

Nel 1937 si registra una modifica della denominazione sociale in “Galleria del Milione-Libreria”³⁰³, mentre per le Edizioni viene avviata una collezione sperimentale, presto interrotta, dedicata ai “Monumenti del Regime”, *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini e Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*³⁰⁴. Parallelamente, l'impegno editoriale si intensifica con l'apertura a qualche titolo di poesia³⁰⁵ e un ampliamento del catalogo a pubblicazioni in più lingue³⁰⁶, ma soprattutto attraverso il progetto delle tavole a colori: stampe fotomeccaniche che riproducono opere di “Pittori Italiani Contemporanei”, come indica il titolo della serie³⁰⁷. L'ambizione dei Ghiringhelli – si legge in una lettera indirizzata a Belli nell'aprile 1937 – è di «combinare» una «piccola società per edizioni di tricromie moderne da vendersi sciolte a 4 lire cad. grande formato (vedi Seemann) con grande lancio e quindi alta tiratura»³⁰⁸. Se le tavole saranno poi stampate in quadricromia e distribuite al prezzo di 4,50 lire, come verrà più attentamente discusso, è in ogni caso significativo il circostanziato richiamo all'editore tedesco Seemann, il più importante imprenditore nel campo dell'editoria d'arte illustrata di primo Novecento.

Il progressivo slancio della sezione editoriale del Milione si traduce nell'iscrizione, dal 1939, alla Federazione Industriali Editori – come risulta anche dall'*Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari* di Milano³⁰⁹ – e nel contestuale cambiamento dell'oggetto d'esercizio che nel 1940 aggiunge ufficialmente l'attività «editrice di libri e di stampe» alla «vendita di quadri, libri e disegni»³¹⁰. Lo stesso anno prende avvio un'innovativa collana di fascicoli in grande formato

303 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 170261, modifica della denominazione sociale in «Galleria del Milione-Libreria di Ghiringhelli Giuseppe», atto del 20 febbraio 1937.

304 *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini*, introduzione di R. Bacchelli, “Monumenti del Regime”, n. 1, Milano, Edizioni del Milione, 1937; *Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*, introduzione di N. Quilici, “Monumenti del Regime”, n. 2, Milano, Edizioni del Milione, 1939. Si rimanda all'elenco della collana e alle relative schede delle pubblicazioni presentate in appendice.

305 S. Catalano, *Sette sassi*, Milano, Edizioni del Milione, 1939; *Piove in Giardino*, poesie e illustrazioni di K. Di San Faustino, Milano Edizioni del Milione, 1937.

306 I già citati *Bruno Furlotti*, Milano Edizioni del Milione, 1939; L. Estarico, *Emilio Pettoruti*, Milano, Editions Il Milione, 1940. Cfr. l'elenco delle pubblicazioni in appendice.

307 Cfr. le numerose inserzioni pubblicitarie apparse sul bollettino, a partire da “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (56), novembre 1937.

308 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

309 Cfr. “Edizioni del Milione, via Brera 21”, in Federazione nazionale fascista industriali editori; Federazione nazionale fascista commercianti del libro, della carta e affini; Federazione nazionale fascista venditori ambulanti, *Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari e dei venditori ambulanti e giornalai che vendono libri, al 30 giugno 1939-XVII*, Milano, (Tip. Cordani), 1939, p. 9.

310 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 170261, atto del 20 febbraio 1940. Nella Guida Savallo del 1941-1942 risultano sotto due voci indipendenti le “Edizioni del Milione (Galleria d'Arte) – via Brera 21” e la “Libreria della Galleria del Milione – via Brera 21”. Cfr. *Guida Savallo Fontana di Milano e provincia 1941-1942*, Milano, Savallo, 1942, p. 2303.

dedicata, ancora una volta, ai “Pittori italiani contemporanei”³¹¹, iniziativa che prosegue oltre il 1943, sino agli anni Cinquanta, e che nel 1960 inaugura la sua seconda serie.

Alla chiusura del periodo in esame, come confessa lo stesso Gino Ghiringhelli, il Milione ha «in progetto un vasto allargamento della [...] attività editoriale»³¹² che, se va interpretato senza trascurare la congiuntura del momento storico e in particolare la drammatica distruzione della sede e dei magazzini della galleria durante i bombardamenti dell'agosto 1943, sembra essere, allo stesso tempo, il naturale punto di arrivo di un processo maturato lungo l'intero decennio precedente. Pochi mesi prima, infatti, il gallerista scriveva a Pietro Maria Bardi:

Se vorrai interessarti delle nostre edizioni ti trascrivo qui sotto il mio programma dei lavori già in corso e di quello che sto per iniziare. [...] Se l'arte moderna à [*sic*] conquistato ora un largo consenso, bisogna ed è nostro dovere per mantenerlo chiarire le acque con una azione solida, duratura che ci consentirà [...] di conservare l'autorevole e largo consenso indispensabile per tenere diritta la barca anche nei momenti di crisi. [...] Con la pittura moderna tutti oggi guadagnano. Naturalmente i guadagni si spendono in tanti modi. Noi li gettiamo per questa strada. [...] Penso che solo agendo così potremo sperare in un avvenire sicuro per l'arte contemporanea³¹³.

Epicentro di un nuovo collezionismo e di un rinnovato sistema di mercato, il Milione non manca di diventarne anche di un moderno corso dell'editoria d'arte, aderente ai valori del proprio tempo e altrettanto cruciale per gli sviluppi futuri. Nel dopoguerra, il catalogo si accresce notevolmente e in modo sistematico, moltiplicando le collezioni e diversificando linea e piani editoriali³¹⁴. A ciò corrisponde una sostanziale modifica della denominazione societaria della galleria-libreria-editrice in Edizioni del Milione³¹⁵, mantenuta sino alla cessazione per «ritiro dagli affari» nel 1975, dopo la pubblicazione di centinaia di titoli.

Rimanendo tra le realtà connesse al mercato, se dell'impegno editoriale della Galleria Bardi si è già discusso in relazione a “Belvedere”, accanto all'esperienza dei Ghiringhelli va ricordata la Galleria Milano, con cui il Milione, pur nella diversità dei pubblici di riferimento, non manca di stabilire una concorrenza

311 Cfr. l'elenco completo della collana in appendice. Tra le pubblicazioni uscite nei primi anni Quaranta anche A. Gatto, *Luigi Brogini*, Milano, Edizioni del Milione, 1940; *La Raccolta Feroldi*, presentazione di G. Piovene, “Le grandi raccolte d'arte contemporanea”, Milano, Edizioni del Milione, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice; G. Piovene, *Cesare Breveglieri*, Milano, Edizioni del Milione, 1943. Cfr. le relative schede in appendice.

312 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 9 marzo 1944.

313 ASCM/FB, Cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

314 Cfr. il *Catalogo delle Edizioni del Milione*, Milano, (Officine grafiche Esperia), 1965.

315 Il cambiamento di denominazione in Edizioni del Milione è documentato al 1947, cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 170261.

ribadita dall'assegnazione a entrambe, nel 1941, del premio per le gallerie private previsto dall'Ufficio per l'Arte Contemporanea istituito dal ministro Bottai³¹⁶. Nata nel 1928 sulle ceneri dell'Esame di Enrico Somarè, la Galleria Milano è patrocinata dall'onorevole Gaspare Gussoni e guidata dal già citato Vittorio Emanuele Barbaroux³¹⁷. Figura chiave del mercato dell'arte italiano, con solidi contatti in ambito istituzionale e connessioni di mercato tra Italia e Francia, quest'ultimo è anche il responsabile del *Bollettino della Galleria Milano*, avveduto strumento promozionale dal 1932 pubblicato all'interno della rivista "Le Arti Plastiche". A questo, il mercante affianca il sostegno alla testata diretta da Savinio "Colonna", che nel 1934 si fonde con "Colosseo" di Raffaello Giolli. La Galleria, che rappresenta gli artisti di Novecento e gli Italiens de Paris, si dimostra tuttavia più attenta alle pubblicazioni periodiche e alla cura editoriale dei propri cataloghi che all'impegno nelle edizioni librarie. Pubblica, infatti, solo due monografie nel 1934, *Tre opere di Arturo Martini* e *Vittorio Verga*, entrambe a firma di Alberto Savinio³¹⁸. Quest'ultima, in particolare, esce con la sigla Edizioni della Galleria Milano, spia di possibili sviluppi di un rinnovato dinamismo in campo editoriale che negli stessi mesi segna, al contrario, una brusca battuta d'arresto.

Più rilevante appare l'attività della Galleria Barbaroux, avviata nel 1938, che, oltre a pubblicare sotto l'omonima sigla i propri cataloghi, dà vita a un marchio editoriale indipendente, le Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux³¹⁹. Si tratta di un progetto significativo, esemplare di istanze e sensibilità relative al rapporto tra arte contemporanea, questione editoriale e mercato, che nella seconda metà degli anni Trenta si dimostrano ormai pienamente mature, benché concretizzatosi in due sole pubblicazioni. I loro titoli sono *Quattro artisti. Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea e Birolli, Cantatore, Mucchi*³²⁰, a testimoniare la contestuale apertura del mercante agli artisti di una più giovane generazione. Chiuse nel 1939 le Edizioni della Colomba, grazie ai sodalizi stretti

316 Cfr. P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, p. 33.

317 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 113425. Sulla complessa vicenda dei passaggi societari della S.A. Galleria Milano si rimanda a N. Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di "Novecento"*, cit., pp. 40-45. Si veda inoltre Gallerie milanesi tra le due guerre, cit., pp. 35-36.

318 A. Savinio, *Tre opere di Arturo Martini*, Milano, Galleria Milano, 1934; Id., *Vittorio Verga*, Milano, Edizioni della Galleria Milano, 1934. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

319 Le Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux risultano censite nel repertorio *Editori a Milano*, cfr. *Colomba, ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., p. 105. Di contro, presso l'Archivio storico della Camera di Commercio non sono stati trovati documenti al riguardo.

320 *Quattro artisti. Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea*, a c. di G. Gorerino, Milano, Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1938; *Birolli, Cantatore, Mucchi*, testi di S. Bini, A. Gatto, S. Solmi, Milano, Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1939. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

con Giampiero Giani e con Gio Ponti, l'influente Barbaroux continua a essere protagonista, come diremo, di alcune delle maggiori iniziative editoriali dei primi anni Quaranta.

Tra le nuove realtà del mercato dell'arte che si dedicano a un'editoria settoriale si incontra anche la citata Bottega di Corrente, poi Galleria della Spiga e Corrente, del cui catalogo si è già dato conto in relazione alla rivista. A proposito dei moderni spazi della galleria, allestiti dall'architetto Gian Luigi Banfi, in un corsivo su "Stile" Gio Ponti invita «i milanesi e i non milanesi» a farvi visita: «vi vedranno, oltre a ciò che qui commenteremo, delle ottime mostre e delle pubblicazioni d'arte – quelle di 'Corrente' – che raccomandiamo moltissimo»³²¹. In questa sede vale la pena ricordare come l'ambiente della Spiga dovesse essere attraversato da una particolare attenzione alle istanze editoriali se, nel marzo 1943, a proposito della gestione della galleria, Giuseppe Marchiori suggerisce al *patron* Della Ragione l'avvio di un ulteriore programma editoriale a integrazione dell'attività espositiva che, «in un momento particolarmente propizio», possa rispondere alle esigenze di «una maggiore conoscenza dei problemi – complessi e difficili – dell'arte moderna». Il critico ribadisce l'urgenza di «corrispondere al maggiore interesse di pubblico con un'attività più chiara [...], d'incatenare un pubblico sempre più vasto all'amore per l'arte moderna»³²², testimoniando una matura coscienza del ruolo del libro d'arte nella diffusione dei valori della modernità.

Nel panorama delle gallerie non manca la Galleria Gian Ferrari³²³. Nata nel 1936, la sua esperienza non può sottrarsi, a sua volta, alla riflessione sull'importanza del problema editoriale, di cui è spia il tentativo di avviare un piano di pubblicazioni con la collana "Profili", che inaugura nel 1938 le Edizioni d'Arte omonime per interrompersi già alla prima uscita, *Donato Frisia pittore*³²⁴. Sotto la meno ambiziosa sigla Galleria Gian Ferrari escono, invece, anche negli anni successivi, alcuni titoli monografici tendenzialmente legati alle occasioni espositive, *Gregorio Sciltian*, *Egle Pozzi Biginelli*, *Quinto Martini*³²⁵, mentre nel 1941 nasce "Galleria"³²⁶, foglio di divulgazione quindicinale che ha il proprio antecedente nel numero unico pubblicato nel 1937 con il sottotitolo "Quaderno della

321 *Una lezione di buon gusto*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", II (19-20), luglio-agosto 1942, p. 16. Lo scopo sociale dell'impresa era infatti «galleria d'arte e libreria editrice; vendita di quadri e libri», cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. n. 300465, denuncia d'esercizio 21 febbraio 1942.

322 G. Marchiori a A. Della Ragione, 17 marzo 1943, cit. Il progetto non avrebbe trovato consacrazione.

323 Sulla sua attività si rimanda a T. Rota, *La Galleria Gian Ferrari 1936-1996. Sessant'anni di storia dell'arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*, Milano, Charta, 1995.

324 M. Ramperti, *Donato Frisia pittore*, "Profili", Milano, Edizioni d'Arte della Galleria Gian Ferrari, 1938. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

325 R. Carrieri, *Gregorio Sciltian*, Milano, Galleria Gian Ferrari, s.d. [1938]; P. Torriano, *Egle Pozzi Biginelli*, Milano, Galleria Gian Ferrari, 1939; M. Masciotta, *Quinto Martini*, Milano, Galleria Gian Ferrari, 1941. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

326 "Galleria. Quaderno della Galleria Gian Ferrari", Milano, s.n., 1937.

Galleria Gian Ferrari³²⁷. L'attività editoriale promossa da Gian Ferrari continua poi con maggiore slancio nel dopoguerra, facendosi sistematica soltanto a partire dagli anni Cinquanta³²⁸.

Nel contesto tracciato va inoltre ricordata l'illustre vicenda della storica Galleria Pesaro, a quelle date la più longeva realtà di mercato milanese³²⁹, i cui lussuosi ambienti *haut bourgeois* erano per tradizione connotati dalla presenza di un'importante sezione libraria con pubblicazioni internazionali. Dal 1927 la Pesaro diventa, tra l'altro, co-editrice della celebre rivista inglese "The Studio", registrando presso la Camera di Commercio la qualifica aggiuntiva di «libreria editrice»³³⁰. Parallelamente si impegna anche sul versante librario, con un catalogo che si articola principalmente nelle due collane, dedicate a specifici ambiti di produzione artistica, "L'odierna arte del bianco e nero" e "L'arte decorativa moderna", concedendo dunque spazio anche alle arti applicate in accordo con la vocazione della galleria. La serie sulla grafica, inaugurata nel 1923 sotto la guida di Vittorio Pica con l'intento di concretizzare in un piano editoriale permanente l'opera di sostegno e divulgazione dell'arte del bianco e nero portata avanti dalla galleria in ambito espositivo³³¹, prosegue anche nei primi anni Trenta sotto la sigla Edizioni della Galleria Pesaro³³². La medesima con cui nel 1930 vede la pubblicazione anche il *pamphlet* di Marinetti *Futurismo e Novecentismo*³³³, testimonianza dell'interesse di Lino Pesaro per la promozione del Futurismo, alla quale dedica l'ultima fase della propria attività professionale, tragicamente conclusasi nel 1938.

Si menzionano, infine, le occasionali pubblicazioni librerie uscite in concomitanza di altrettante mostre promosse da due gallerie milanesi minori, quali la Galleria Dedalo e la Galleria Nova³³⁴, ovvero gli opuscoli rispettivamente dedicati a *Timo Bortolotti*³³⁵ e a *Emilio Libero pittore*³³⁶.

327 "Galleria. Quindicinale della Galleria Gian Ferrari", I (1), 15 maggio 1941.

328 Un panorama dell'attività editoriale della galleria nella sua storia è tracciato in T. Rota, *La Galleria Gian Ferrari 1936-1996*, cit., pp. 63-74.

329 Sulla storia della galleria si veda N. Colombo, *Le gallerie private milanesi protagoniste della storia di "Novecento" (1920-1932)*, cit., pp. 45-54; Id., *Lino Pesaro. Trentacinque anni tra aste e mostre*, in *Gallerie milanesi tra le due Guerre*, cit., pp. 59-66.

330 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 101263, lettera di Lino Pesaro alla Camera di Commercio di Milano, 9 maggio 1927.

331 Su Pica e la Galleria Pesaro si veda D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", Serie V (8/2), 2016, pp. 723-741.

332 Si rimanda all'elenco della collana e alle relative schede delle pubblicazioni in appendice.

333 F.T. Marinetti *Futurismo e Novecentismo*, Milano, Edizioni della Galleria Pesaro, 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

334 Sulle due gallerie si vedano i cenni in *Gallerie milanesi tra le due Guerre*, cit., pp. 38; 45.

335 *Timo Bortolotti*, presentazione di A. Carpi, U. Foscanelli, s.l. [Milano], s.n. [Galleria Dedalo], 1935.

336 E. Libero, *Emilio Libero pittore*, Milano, Galleria Nova, [1942].

Gli editori specializzati

Nel quadro dell'affermazione di un'editoria d'arte portavoce dei nuovi valori figurativi, un ruolo decisivo è altresì svolto, secondo cadenze e modalità differenti, dall'iniziativa degli editori specializzati. Se alcune delle realtà già presentate giungono ad assumere tale *status* di fatto, come nel caso del Milione, ci si riferisce, più precisamente, agli editori *tout court*, tenendo conto che essi si identificano non tanto con delle case editrici, ma con figure di cultori d'arte a vario titolo votati al circuito editoriale. Questi singolari editori, come Giovanni Scheiwiller e Giampiero Giani, si fanno peraltro essi stessi curatori di collane, nonché autori di libri e contributi, non di rado collaborando anche a progetti di altri marchi editoriali³³⁷.

Pioniere e protagonista indiscusso del sistema editoriale in esame, è Giovanni Scheiwiller a guidare, attraverso una serie di iniziative individuali, la modernizzazione dell'editoria artistica italiana e la sua apertura all'arte contemporanea³³⁸. Come si legge in una nota di Edoardo Persico pubblicata su "La Casa Bella" nel 1930: «Si può ben dire che questo editore, fra i più notevoli e signorili che abbia il nostro paese, si sia assunto il compito che altrove hanno svolto o svolgono, per esempio, i Cassirer, i Fels, o i Walden»³³⁹.

Uomo colto, cresciuto alla scuola di Einsiedeln e delle migliori librerie internazionali, con esperienze professionali tra Ginevra, Parigi, Zurigo, Madrid, New York, dalla metà degli anni Dieci collabora continuativamente con la libreria Hoepli, diventandone nel 1930 procuratore e poi, nel 1941, direttore. Le sue inclinazioni per la teoria e la pratica bibliografica, prerogative che lo accompagnano nel suo percorso di editore, si traducono nella responsabilità di cataloghi tematici e guide bibliografiche, come *Dall'Età della pietra al Novecento* (1927) e *Arte italiana dall'origine al Novecento* (1933)³⁴⁰, che Carlo Hoepli definisce

337 Cfr. gli indici delle presenze editoriali in appendice.

338 Per un profilo di Scheiwiller si vedano, tra gli altri, *Scheiwiller a Milano, 1925-1983. Immagini e documenti, da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi, tre generazioni di editori d'arte e letteratura*, (Milano, Biblioteca Comunale e Museo di Milano, 8 novembre-8 dicembre 1983), a c. di C. Negri, Milano, Libri Scheiwiller, 1983; *Arcana Scheiwiller, gli archivi di un editore*, (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 8 aprile-11 maggio 1986), a c. di L. Ferri, G. Tortorelli, Milano, Libri Scheiwiller, 1986; *Una bicicletta in mezzo ai libri. Giovanni Scheiwiller libraio, editore, critico d'arte 1889-1965*, (Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, 21 marzo-21 aprile 1990), a c. di A. Kalczynska, V. Scheiwiller, Milano, Libri Scheiwiller, 1990; *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, cit.

339 [E. Persico], *Il libro bello. Arte italiana moderna*, "La Casa Bella", III (8), agosto 1930, p. 62.

340 *Dall'Età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni*, In vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1927; *Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche*, a c. di Giovanni Scheiwiller, Milano, In vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1933.

compilate con «accuratezza di intelligente analisi organizzatrice»³⁴¹. Gli interessi di Scheiwiller per la poesia e le arti figurative e la contestuale prossimità con pittori e scultori, favorita anche dalla figura del suocero Adolfo Wildt, orientano sin dagli esordi il suo impegno come editore³⁴².

Come noto, Scheiwiller inaugura privatamente la propria attività editoriale nel 1925 dando alle stampe il primo volumetto della collana "Arte Moderna Italiana" sulla biografia e l'opera di Arturo Tosi³⁴³. A quest'ultimo segue, nel 1931, il lancio dell'"Arte Moderna Straniera", dedicata ai maestri internazionali. Si tratta delle più longeve e autorevoli collezioni editoriali italiane espressamente votate alla cultura artistica contemporanea, con un'indiscussa primogenitura sugli svolgimenti dell'editoria d'arte nazionale, il cui peso nel decennio 1930 è evidente a partire dagli stessi dati della mappatura, dove le occorrenze a loro relative corrispondono a più del 20% dell'insieme³⁴⁴. Entrambe le collane, che come ricordato nel 1935 passano a Hoepli, escono inizialmente senza dichiarazione di responsabilità editoriale, riportando in calce al frontespizio di ciascun volumetto la dicitura «si vende presso la libreria Ulrico Hoepli». La curatela di Giovanni Scheiwiller è infatti indicata esclusivamente nel *colophon* e allusa dalla marca della zanzara con le iniziali GS riprodotta in quarta di copertina. Nel frattempo, a partire dal 1928 l'editore svizzero si dedica alla pubblicazione di numeri fuori collana in edizione limitata, con i quali allarga il proprio catalogo anche alla poesia³⁴⁵. Tra queste edizioni fuori serie esce, nello stesso anno, il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di Giorgio de Chirico³⁴⁶, due anni più tardi l'*omaggio a Modigliani*³⁴⁷, artista di cui Scheiwiller è tra i primi a occuparsi in Europa, consacrandogli un devoto culto personale³⁴⁸, mentre nel 1932 l'*Omaggio a Wildt*³⁴⁹.

341 Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Hoepli, C. Hoepli a G. Scheiwiller, 27 giugno 1933, lettera citata in R. Cesana, *I cataloghi di un editore bibliografo*, cit., p. 235.

342 A questo proposito, Sergio Romano ha scritto: «Nel campo in cui aveva maggiore dimestichezza egli fece tra metà anni Venti e la seconda guerra mondiale un'operazione non dissimile da quella che Croce, in filosofia, e Prezzolini, nel giornalismo culturale, avevano realizzato all'inizio del secolo». Cfr. *Una famiglia di editori*, in *Arcana Scheiwiller*, cit., p. 21.

343 U. Bernasconi, *Arturo Tosi*, "Arte Moderna Italiana", n. 1, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925. Sulla collana si vedano i recenti contributi di G. Bacci, "Devo fare l'editore e null'altro". *Nel cantiere di "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller*, cit.; A. Del Puppo, "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller. *Quale arte, per quali italiani?*, cit.

344 Cfr. l'elenco dei titoli delle collane e le relative schede in appendice.

345 Prima uscita, G. Prampolini, *Dall'alto silenzio*, Milano, s.n. (SATE), 1928. Si confronti il catalogo delle edizioni di Giovanni Scheiwiller *Passatempo 1925-1944*, Garotto, s.n., 1944.

346 G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano, s.n. (SATE), 1928.

347 *omaggio a Modigliani*, Milano, s.n. (SATE), 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

348 Cfr. P. Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*, in *I due Scheiwiller*, cit., pp. 179-188.

349 *Omaggio a Wildt*, a c. di G. Botta, G. Scheiwiller, s.l., s.n. (Milano, Tip. Card. Ferrari), 1932. Altre edizioni fuori serie censite dalla mappatura sono: G. Scheiwiller, *Nature morte di Aloï*, Milano, s.n. (Officine grafiche Esperia), 1931; G. Scheiwiller, *Manzù*, Milano, s.n. (Tip. L'eclettica), 1932; D. Trentacoste, *Adolfo Wildt commemorato all'Accademia d'Italia da Domenico*

Per Scheiwiller la produzione editoriale sembra costituire, non solo uno strumento di divulgazione dell'arte a lui contemporanea, che sostiene personalmente da cultore, ma anche il mezzo più vantaggioso per allacciare relazioni e promuovere il proprio lavoro. Nella prassi scheiwilleriana, il libro diventa luogo figurato di incontro e di scambio, come dimostra l'assiduo invio dei suoi volumetti a personalità di spicco del mondo artistico e intellettuale, di cui si è già abbozzata una prima topografia. L'editore si rivela, infatti, molto attento a tessere intorno al proprio operato una rete di contatti, di fatto eccezionale per ampiezza e prestigio, soprattutto in ambito internazionale. Ciò è riscontrabile nelle numerose carte di corrispondenza da e per l'estero che costellano il suo archivio, non di rado legate a richieste ai fini della realizzazione delle stesse pubblicazioni. È eloquente, al riguardo, l'inclusione tra le proprie referenze, indicate in calce alle lettere di presentazione, di figure come Albert Barnes della Barnes Foundation di Merion, Boris Ternovec del Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca, Oskar Reinhart del Museo d'Arte di Winterthur, Wilhelm Wartmann della Kunsthaus di Zurigo, Christian Zervos di "Cahiers d'Art"³⁵⁰.

Scheiwiller non manca, d'altra parte, di collaborare a sua volta con editori italiani e stranieri, in particolare parigini, facendosi con essi anche mediatore di iniziative occasionali o di più ambiziosi piani editoriali. Si pensi, tra gli altri, ai citati scambi con Jeanne Bucher e Gualtieri di San Lazzaro, a quelli con le *Éditions Rieder*³⁵¹, con Christian Zervos³⁵² o, ancora, con la Galerie Bonaparte, per la quale nel 1930 cura il volume *Art italien moderne*³⁵³. Mentre a Milano vanno ricordate, su tutte, le collaborazioni con Gio Ponti e Giampiero Giani, in una fitta circolazione di ruoli e di figure di riferimento³⁵⁴. Non appaia poi collaterale mettere in luce il personale impegno profuso, tra anni Venti e Trenta, nella

Trentacoste Roma 11 marzo 1933-XI, s.l., s.n. (Milano, Tip. L'eclettica), 1933. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

350 Cfr. le numerose missive indirizzate negli anni Trenta a istituzioni museali, ad artisti e a collezionisti oggi consultabili nei copialettere Apice/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere I-IV. In particolare, qui è citata la lettera di Scheiwiller allo scultore Maillol datata 8 febbraio 1935, Copialettere II, n. 77.

351 Si veda, a titolo di esempio, la corrispondenza intrattenuta con Mario Tinti. Scheiwiller fa infatti da mediatore tra il critico e la casa editrice parigina per diversi progetti editoriali di cui l'unico a vedere la luce è la monografia su Guardi uscita nel 1930 nella serie "Maîtres de l'Art Ancien": M. Tinti, *Guardi*, traduit sur le texte original italien par G. Bourgin, "Maîtres de l'Art Ancien", n. 15, Parigi, Rieder, 1930. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Mario Tinti, M. Tinti a G. Scheiwiller, 23 novembre 1927; 14 dicembre 1928; 14 luglio 1931.

352 Importante riferimento per Scheiwiller, il direttore di "Cahiers d'Art" è inoltre chiamato a collaborare alla collana "Arte Moderna Straniera": C. Zervos, *Pablo Picasso*, "Arte Moderna Straniera", n. 2, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

353 G. Scheiwiller, *Art italien moderne*, Parigi, Bonaparte, 1930.

354 Se collabora sia in veste di autore sia di bibliografo per la collezione di monografie d'arte di "Stile" di Ponti, Giani gli affida il volume su Pompeo Borra che per le Edizioni della Conchiglia nel 1941. Per un più puntuale riscontro sulle molteplici collaborazioni scheiwilleriane nel

promozione di una serie di rilevanti iniziative espositive e scambi artistici con l'estero. È il caso del ruolo avuto nella creazione della sala di opere italiane presso Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca diretto da Boris Ternovec³⁵⁵, della responsabilità organizzativa, insieme a Wartmann, della citata mostra *Italienische Maler* tenutasi a Zurigo nel 1927, o di altre esposizioni svizzere come la *Mostra di Bianco e Nero Italiano Contemporaneo* svoltasi a San Gallo nel 1934³⁵⁶.

L'interesse di Scheiwiller per il bianco e nero, riconosciuto quale *medium* privilegiato nella promozione e diffusione dell'arte contemporanea, trova altresì una puntuale concretizzazione editoriale nell'avvio, insieme a Lamberto Vitali, della collezione *Graphica Nova*, che a partire dal 1927 pubblica serie di cartelle di stampe di artisti italiani contemporanei, da Morandi a Tosi, premiate alla Biennale di Monza del 1930 con il Diploma d'Onore d'Arte³⁵⁷.

Di contro all'autorità e all'influenza sia sul piano nazionale che internazionale, l'attività editoriale di Scheiwiller – che con evidente *understatement* intitola *Passatempo* il proprio catalogo di edizioni 1925-1944³⁵⁸ – è stata abitualmente interpretata dalla storiografia alla stregua di una passione privata. Ne scrive esemplarmente Orio Vergani sul “Messaggero” in *Editore all'antica di giorno diventa la sera 'editore d'avanguardia'*, ricordando: «Stampò per propria fede in un certo mondo d'arte per quello che, con una parola grossa, si potrebbe chiamare un bisogno di apostolato, o stampò per proprio piacere? Dieci anni prima che Bernard Grasset intitolasse *Pour mon plaisir* la sua collezione più intelligente, Scheiwiller

quadro in esame, si confrontino gli indici dei nomi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

355 Nel ruolo di interlocutore e mediatore con l'ambiente artistico della penisola, Scheiwiller è responsabile della creazione di una notevole raccolta di grafica e pittura italiana contemporanea – con pezzi di Bernasconi, Saliotti, Funi, Marussig, Borra, Tosi, Monti, De Rocchi, Guidi, Lega, Morandi, Nathan, Ferrazzi, Sbisà, Licini, Casorati, Levi, Paulucci, Chessa, Tozzi, De Pisis, De Chirico, Campigli, Birolli, Sassu, Manzù, Tomea – creata tra il 1927 e il 1933 grazie a una pratica di scambio di opere tra autori italiani e russi promossa da Ternovec. Definita sulla rivista “Formes” “la meilleure collection de peintures italiens, au déla de l'Italie”, la raccolta è confluita in una sala appositamente allestita presso il Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca, tempio dell'arte europea d'avanguardia nella Russia sovietica sorto sotto la direzione dello stesso Ternovec in seguito alla nazionalizzazione delle due celebri collezioni Ščukin e Morozov e chiuso nel 1941. Sulla vicenda si veda V. Pozzoli, *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, “L'Uomo nero”, X (10), dicembre 2013, pp. 73-90.

356 Cfr. *Una bicicletta in mezzo ai libri. Giovanni Scheiwiller libraio, editore, critico d'arte 1889-1965*, cit., p. 27.

357 La prima serie vede pubblicate, stampate su carta “Giappone Imperiale” con timbro a secco, acqueforti di Casorati, Romanelli, Carrà e litografie di Semeghini, Wildt. Nel 1928 la seconda serie propone acqueforti di Morandi, De Chirico, Carrà, Funi e litografie di Tosi e Bartolini. Nel 1929 esce una cartella monografica con sei litografie di *Paesaggi* di Arturo Tosi. Mentre tra il 1930 e il 1933 sono pubblicate, dal solo Vitali, altre incisioni del prediletto Morandi. Sull'iniziativa di veda E. Vilaridi, *Note sulla grafica a Milano fra le due guerre*, cit.

358 *Passatempo 1925-1944*, a c. di G. Scheiwiller, Garotto, s.n. (Esperia), 1944.

stampò per proprio piacere»³⁵⁹. Appare del resto innegabile la sua laica devozione per l'arte contemporanea, una dedizione che «tocca una corda romantica del temperamento» di Scheiwiller, come ha sottolineato Paolo Rusconi³⁶⁰. A questo proposito, è significativo ricordare il simbolico accostamento tra i fondatori dell'arte moderna e i propri cari tradotto dall'editore in un *accrochage* sulle pareti della propria camera da letto, dove la lunga sequenza dei ritratti fotografici di famiglia è inaugurata da Honoré Daumier fotografato da Nadar e da un'effigie di Cézanne avuta in dono dal figlio del pittore³⁶¹.

A fronte di questo coinvolgimento privato, il suo operato appare dettato dalla coscienza oggettiva di colmare una lacuna nel settore editoriale. Sembra perciò urgente provare a leggere l'iniziativa professionale di Scheiwiller, più che nel segno di una mera abnegazione personale, come un tentativo, benché rispecchiante la personalità e le predilezioni del suo promotore, di creare una moderna iniziativa di mercato, ovvero un'impresa editoriale avulsa da facili connotazioni amatoriali³⁶². Il profilo commerciale e le modalità sostanzialmente artigianali di produzione e circolazione delle pubblicazioni rivendicano, anzitutto, una puntuale oculatezza dell'operazione, ovvero la consapevolezza della dimensione in cui prende avvio e della difficile congiuntura di mercato già descritta, segnata da un'annosa ristrettezza e da una sostanziale ostilità del pubblico alle vicende artistiche della modernità, con cui l'editore si trova presto a fare i conti³⁶³. Se dunque la portata dell'iniziativa risulta nondimeno apparentabile a quella di un progetto amatoriale, non solo la sua identità ma le sue ambizioni si dimostrano, da subito, molto diverse. Anzitutto, quella di inserirsi in un circuito editoriale europeo di tendenza, accanto alle esperienze dei più aggiornati editori specializzati in arte contemporanea. Lo suggerisce, oltre alla prestigiosa rete di relazioni attentamente costruita dall'editore, la scelta di aprire il proprio catalogo – significativamente all'avvio degli anni Trenta – ai grandi maestri della modernità internazionale presentati nella collezione “Arte Moderna Straniera”.

A questo proposito, è interessante segnalare che i documenti dell'Archivio Scheiwiller rivelano, tra i molti progetti non realizzati, anche quello di una galleria, «une petite galerie de tableau à Milan», che l'editore vorrebbe gestire

359 O. Vergani, *Editore all'antica di giorno diventa la sera 'editore d'avanguardia'*, “Il Messaggero”, LXXII (34), 2 febbraio 1949.

360 P. Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*, cit., p. 179.

361 Cfr. *Ibidem*.

362 Tale impegno si riflette, tra l'altro, nel sistematico invio di ogni stampato alla Biblioteca Nazionale Centrale, secondo una prassi alquanto rara all'epoca. Come accennato a proposito delle Edizioni Belvedere di Pietro Maria Bardi, solo quest'ultimo e Scheiwiller si dimostrano solerti nel trasmettere le proprie pubblicazioni alle deputate sedi ufficiali, secondo quanto emerge dallo spoglio del *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa*, Firenze, Le Monnier, 1929-1943.

363 Si rimanda a quanto discusso più avanti nel capitolo in *Verso un nuovo pubblico*.

lasciando la direzione alla figlia Mia³⁶⁴. Da alcune lettere intercorse nell'autunno 1936 con il responsabile delle edizioni presso la Galerie des Quatre Chemins, si apprende di un piano di collaborazione tra le due società che riguarderebbe «non seulement [...] les livres d'art, mais également la questions tableaux, estampes, dessins, etc.»³⁶⁵. L'invito di Walter si estende, inoltre, alla commercializzazione di fotorigrazie – «nous publions actuellement toute une série de réproduction (grand format des originaux)»³⁶⁶ –, a riprova della specificità del circuito di mercato di questo settore dell'editoria d'arte, che non di rado si apre all'intera filiera, dalle cartoline alle tavole fotomeccaniche, alla stampa d'arte, oltre ai libri, con un ampio ventaglio di tipologie, ad affiancare prodotti di pregio o collezione ad altri di più ampio consumo. Va forse osservata in questa prospettiva la vicenda della fototeca Scheiwiller, l'archivio di fotografie d'arte, con più di 200 cartelle *ad personam* di riproduzioni, raccolte con acribia dall'editore a partire dagli anni Venti, parallelamente alla realizzazione delle proprie edizioni, per cui fungono da serbatoio iconografico³⁶⁷.

In seguito alla cessione delle due storiche collezioni "Arte Moderna Italiana" e "Arte Moderna Straniera", nel 1936 Scheiwiller fonda la collana in Trentaduesimo "all'Insegna del Pesce d'oro", eponima del marchio editoriale creato nel 1947³⁶⁸. Inaugurata con le poesie di Leonardo Sinisgalli³⁶⁹, si articola presto in diverse serie, "serie letteraria" (dal 1936; nuova serie dal 1941), "serie illustrata" (dal 1939), "serie a colori" (dal 1942)³⁷⁰, secondo un principio di *varietas* che mira al dialogo tra le arti e la letteratura e tra i rispettivi circuiti di destinazione editoriale, autoriale e di pubblico. In un clima mutato, in particolare per l'editoria d'arte illustrata e il mercato bibliofilo, attraverso una «raffinata

364 Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Quatre Chemins, G. Scheiwiller a W. Walter, 1 luglio 1936.

365 Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Quatre Chemins, W. Walter a G. Scheiwiller, 20 giugno 1936.

366 «Déjà parus: Picasso – Femme et enfants, francs 150 | Pascin – Fillette assise, francs 150 | G. De Chirico – Chevaux, francs 150 | Laurenicn, Femme à la rose, francs 200. A paraître: Vlaminck – Grand paysage, francs 150 | Utrillo – Rue de Montmartre, francs 150 | Dufy - Versailles, francs 150». Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Quatre Chemins, W. Walter a G. Scheiwiller, 20 giugno 1936.

367 Ma non di rado richieste, in Italia e all'estero, ai fini della redazione dei più diversi contributi nell'ambito dell'editoria illustrata, come attestano le numerose carte d'archivio relative ai prestiti del materiale iconografico. Sulla fototeca, oggi parte dell'Archivio Scheiwiller presso il Centro Apice, si veda A. Negri, *Sorprese da fototeca*, in *I due Scheiwiller*, cit., pp. 169-176; M. Sironi, *Un milione di immagini sfuggite alla memoria di Dio. Le fotografie di Giovanni Scheiwiller e le riviste negli anni Trenta*, "L'Uomo nero", VIII (7-8), dicembre 2011, pp. 59-70.

368 Anche in questo caso, sui volumi della collana non compare alcuna responsabilità editoriale. La curatela di Scheiwiller è indicata esclusivamente nel colophon, sotto la dicitura "all'Insegna del Pesce d'Oro". Cfr. V. Scheiwiller, *Trent'anni di editoria "inutile"*, Milano, Henry Beyle, 2013.

369 L. Sinisgalli, *18 poesie*, "all'Insegna del Pesce d'Oro", n. 1, Milano, s.n., 1936.

370 Cfr. l'elenco completo della collana e le relative schede delle pubblicazioni in appendice.

miniaturizzazione del supporto»³⁷¹, Scheiwiller giunge a codificare un nuovo genere editoriale, come suggerito da Enrico Falqui nel suo *Elogio del piccolo formato*: «Piccoli, piccolissimi, tirati in poche copie, bisbigliati all'orecchio, venduti in segreto, si sarebbe detto che fossero destinati a passare inosservati e che, comunque, non dovessero suscitare alcun reale interesse. Hanno invece finito col 'fare tipo', cioè da modello a tante altre imitazioni e derivazioni»³⁷².

L'esempio di Giovanni Scheiwiller costituisce un riferimento cardine per i suoi contemporanei, celebrato in innumerevoli "omaggi", "elogi", "ringraziamenti"³⁷³. Come scrive Gio Ponti, «egli è una istituzione felice del nostro mondo culturale: ma per l'ammirazione che gli tributiamo e che l'accoglie ad ogni sua nuova edizione tutti i nostri termini elogiativi sono esauriti»³⁷⁴. Non mancano, inoltre, i riconoscimenti ufficiali, dalla *Mostra delle Edizioni d'Arte di Giovanni Scheiwiller* al Milione, alla partecipazione alle Triennali milanesi³⁷⁵, e ancora premi e altre onorificenze³⁷⁶, per una carriera che, senza dimenticare l'ideazione di ulteriori collane, come "all'Insegna della Baita di Van Gogh" e la serie fotografica "Occhio magico", prosegue con slancio anche nel dopoguerra³⁷⁷.

In questa sede si segnala che nel solco di Giovanni Scheiwiller nasce un'iniziativa editoriale dell'indefesso Gio Ponti, il quale a sue spese finanzia la *plaque* *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*³⁷⁸ e chiama a più riprese l'editore svizzero a collaborare ai propri progetti. Nel 1937 vengono infatti inaugurate le Edizioni di Via Letizia, di cui l'architetto cura privatamente la pubblicazione, serie di libretti in ventiquattresimo sull'esempio del "Pesce d'Oro", come suggerito nel *colophon*³⁷⁹, che unisce programmaticamente le arti e le lettere. Tra i titoli

371 S. Ghidinelli, *Taccuini di poesia 1936-1953*, in *I due Scheiwiller*, cit., p. 143.

372 E. Falqui, *Elogio del piccolo formato*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1953.

373 Si citano, su tutti, *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*, cit; L. Vitali, *Elogio di Scheiwiller*, "Domus", (40), aprile 1931, pp. 22-23; Sisto, *Grazie a Scheiwiller*, "Stile", IV (44), agosto 1944, p. 38.

374 G.P., *Sempre Scheiwiller*, "Stile", VI (2), febbraio 1946, p. 26.

375 La citata *Mostra delle Edizioni d'Arte di Giovanni Scheiwiller* è organizzata dalla Galleria-Libreria del Milione nel dicembre 1930. Si ricorda, nello specifico, la partecipazione alla Biennale di Monza del 1930 e alle successive Triennali milanesi.

376 Tra i quali i già menzionati Diploma d'Onore d'Arte alla Triennale di Monza del 1930 e il Gran Diploma d'Onore alla V Triennale di Milano del 1933. Sempre nel 1933, a Scheiwiller è attribuita la Palme d'Officier d'Academie dal ministero francese, che già lo aveva nominato esperto di bibliofilia. Cfr. la relativa documentazione d'archivio Apice/AS, serie materiali Giovanni, fasc. 363 e 1004.

377 La sua attività, come noto, viene portata avanti a partire dal 1951 dal figlio Vanni, altro grande protagonista dell'editoria italiana ed europea del Novecento. Cfr. *Edizioni di Giovanni e Vanni Scheiwiller. 1925-1978*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1978.

378 Cfr. *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*, cit., colophon.

379 «Edizioni di Via Letizia a c. di Gio Ponti sull'esempio di Giovanni Scheiwiller», cfr. L. Sinisgalli, *Ritratti di macchine*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1937, *colophon*. Si tratta dell'unica indicazione di responsabilità editoriale dell'iniziativa, presente in tutti i *colophon* dei volumetti. Non è stata rintracciata alcuna documentazione al riguardo presso l'Archivio Storico della

si segnalano *Interno* di Domenico Cantatore³⁸⁰, *12 pagine disegnate* di Gabriele Mucchi³⁸¹, *Ritratti di macchine* di Leonardo Sinisgalli³⁸².

Tra gli editori specializzati, accanto a Scheiwiller un ruolo di primo piano spetta al giovane tipografo-editore vicino all'*entourage* pontiano Giampiero Giani³⁸³. «Giunto fatalmente alla editoria attraverso un amore per l'arte»³⁸⁴ maturato durante un precoce apprendistato di assistente presso il mercante Barbaroux, Giani «cominciò con l'essere stampatore e innamorato della pittura ed eccolo diventare editore d'arte, collezionista di libri d'arte e di quadri», si legge sulle pagine di "Stile":

Nelle vedute della sua bella casa, ordinatagli dall'architetto Giovanni Romano con gusto eccellente, [...] una scultura di Marini, la più importante raccolta di ceramiche di Fancello, [...] un Borra e [...] un emozionante paesaggio urbano di Sironi, la Segheria di Carrà, un interno metafisico di De Chirico, un disegno di Picasso, uno di Matisse e, caro fra tutti, il Concilio di Trento di Sassu³⁸⁵.

L'interesse per il libro e la domestichezza con la cultura grafica provengono a Giani dal retroterra familiare. Figlio di un tipografo, a venticinque anni, nel 1937, è nominato amministratore della società di famiglia Stabilimento Grafico SA, ragione sociale da cui nasceranno in seguito le Edizioni della Conchiglia³⁸⁶. Abbandonando l'originario indirizzo pubblicitario dell'azienda³⁸⁷, l'anno successivo esordisce pubblicando in pochi esemplari il raffinato volume *Nello studio di un pittore*, uscito a sua cura per i tipi Grafico SA³⁸⁸. Seguono, nel 1940, *Dipingere = Meraviglia*, dedicato a Fiorenzo Tomea, la monografia di *Aligi Sassu pittore* presentata da Luciano Anceschi e la cartella di riproduzioni, con testo di Raffaele Carrieri, *Otto pittori italiani contemporanei*³⁸⁹. Lo stesso anno viene inoltre pubbli-

Camera di Commercio di Milano, né si hanno altre notizie sul progetto, che risulta nondimeno registrato nel repertorio *Editori a Milano*, cit., p. 324.

380 D. Cantatore, *Interno*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1937.

381 G. Mucchi, *12 pagine disegnate*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1937. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

382 L. Sinisgalli, *Ritratti di macchine*, cit.

383 Un interessante profilo dell'editore è in G.A. Cavellini, *Arte astratta*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1958, p. 164.

384 *Casa d'un editore*, cit., p. 25.

385 *Ibidem*.

386 Cfr. *Edizioni della Conchiglia*, ad vocem, in *Editori a Milano (1900-1945)*, cit., pp. 107-108.

387 Come racconta lo stesso Giani in un'intervista pubblicata su "Stile" nel 1945, cfr. *Colloquio con Giani editore*, "Stile", V (3), marzo 1945, pp. 36-39.

388 *Nello studio di un pittore*, s.l. [Milano], s.n. [Stabilimento Grafico SA], s.d. [1938]. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

389 F. Tomea, *Dipingere = Meraviglia*, con uno scritto di R. Carrieri, s.l. [Milano], s.n. [Stabilimento Grafico SA], 1940; L. Anceschi, *Aligi Sassu pittore*, s.l. [Milano], s.n. [Stabilimento Grafico SA], s.d. [1940]; R. Carrieri, *Otto pittori italiani contemporanei*, Milano, Stabilimento Grafico SA, 1940. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

cata la monumentale antologia illustrata *Arte Italiana Contemporanea*, a cura dello stesso Giani e di Barbaroux, con presentazione di Massimo Bontempelli³⁹⁰. È l'editore, che non di rado si firma anche come autore, a ricordare al riguardo:

La prima vera prova, come editore, mi venne fatta quando pubblicai *Arte Italiana Contemporanea*, avendo come collaboratori Bontempelli e Barbaroux: non si era stampato sino allora nessun libro del genere, e la nostra arte contemporanea aveva bisogno di una intelligente divulgazione per esempi [...]. Questo lavoro, che ebbe successo, è stato come una palestra, in cui ho fatto le prime prove editoriali, prendendone un gran piacere³⁹¹.

Il 1941 vede nascere le Edizioni della Conchiglia, con cui Giani si afferma quale editore di punta del settore. Attraverso questa sigla, il cui nome può forse evocare il prestigioso marchio editoriale di Kahnweiler, pioniere contemporaneo del *livre de peintre*³⁹², Giani porta avanti una precisa linea editoriale già intrapresa dagli esordi, pubblicando raffinati libri d'arte particolarmente attenti al valore tipografico e alla qualità delle riproduzioni. Grazie alla collana di volumi monografici di grande formato dedicata ai "Pittori e scultori italiani contemporanei", lanciata nello stesso 1941 con la monografia su Pompeo Borra³⁹³, nonché alla più volte ricordata edizione interamente a colori *Pittori italiani contemporanei* del 1943³⁹⁴, all'avvio del nuovo decennio, la Conchiglia offre un contributo nodale, di speciale originalità alla promozione dell'arte contemporanea. La sua proposta è quella di creare un inedito modello di editoria d'arte consacrata ai maestri dell'arte italiana del Novecento. Un'editoria di tendenza, che al contempo recupera la grande tradizione tipografica italiana³⁹⁵, in grado di fare concorrenza alla produzione straniera anche di pregio:

390 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani, cit. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

391 *Colloquio con Giani editore*, cit., p. 36.

392 La marca tipografica delle Éditions Kahnweiler, disegnata da André Derain, rappresenta infatti due valve di conchiglia con il monogramma HK, diversamente quella delle Edizioni della Conchiglia raffigura Tritone mentre suona la sua buccina. Sulle edizioni Kahnweiler, cfr. *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, cit.

393 *Pompeo Borra*, presentazione di Giovanni Scheiwiller, "Pittori e scultori italiani contemporanei", Milano, Edizioni della Conchiglia, 1941, cui seguono: *Marino Marini*, presentazione di Filippo de Pisis, "Pittori e scultori italiani contemporanei", Milano, Edizioni della Conchiglia, 1941; *Piero Marussig*, presentazione di Vincenzo Costantini, "Pittori e scultori italiani contemporanei", Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942; *Massimo Campigli*, presentazione di Sergio Solmi, "Pittori e scultori italiani contemporanei", Milano, Edizioni della Conchiglia, 1943. Cfr. l'elenco completo della collana e le schede delle pubblicazioni in appendice.

394 G. Giani, *Pittori italiani contemporanei*, cit.

395 Non a caso Giani, editore, tipografo e appassionato bibliofilo, negli anni Quaranta pubblica alcuni studi a sua cura su Giambattista Bodoni. Cfr. *Saggio di bibliografia bodoniana*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1946; *Catalogo delle autentiche bodoniane*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1948.

ero certo che, richiamandoci alla nostra tradizione – spiega Giani – noi avremmo potuto far meglio e tentare di scardinare quel monopolio che sembrava insuperato e insuperabile per cui il libro straniero era il solo desiderato e ricercato dal nostro bibliofilo. Non era cosa leggera: ritenni conveniente ispirarmi a una moderna interpretazione della tradizione classica della nostra editoria, e nello stesso tempo pensai che bisognava dare libri non solo preziosi dal punto di vista dell'arte tipografica, ma anche tali da essere espressione della civiltà letteraria e figurativa nostra di oggi: per questo mi sono circondato di collaboratori tra i giovani più discussi e più in vista nel campo letterario e nello stesso tempo mi sono valso dell'aiuto dei pittori più noti, pensando che la collaborazione tra arte tipografica, letteratura viva, e arti figurative sul piano di un sentimento di moderno umanesimo (che mi sembra l'indirizzo più forte della cultura d'oggi) è fondamento della delineazione del volto spirituale dell'uomo contemporaneo³⁹⁶.

Secondo una puntuale strategia editoriale, non lontana da esperienze coeve quali le Edizioni del Cavallino di Carlo Cardazzo³⁹⁷, ma con un più deciso orientamento imprenditoriale, a libri e collezioni d'arte di documentazione la Conchiglia affianca raffinate edizioni letterarie illustrate da artisti di punta della scena contemporanea, da Carrà a Marino, a Manzù. È il caso della “Collana di poeti antichi e moderni”, uscita sotto la direzione di Anceschi e Quasimodo, a testimoniare la rinnovata fortuna coeva del genere del *livre de peintre*, di cui si è discusso.

Malgrado i bombardamenti, l'attività della casa editrice prosegue con assiduità anche allo snodo del 1943 e nella difficile situazione degli ultimi anni di guerra. Se al principio, essenzialmente a causa dei costi, si vede privilegiata la produzione letteraria, nel corso del dopoguerra le Edizioni della Conchiglia si impongono in modo esclusivo nel campo dell'editoria d'arte contemporanea, incontrando crescente consenso sino alla chiusura, sopraggiunta nel 1964. Durante gli anni Cinquanta, in particolare, con una costante attenzione per la sperimentazione tipografica, la casa editrice pubblica nuove importanti collezioni di monografie, nonché testi chiave per la cultura figurativa del Novecento, tra i quali *Spazialismo. Origini e sviluppi di una tendenza artistica*, a cura dello stesso Giani (1956) e *Arte Astratta* di Achille Cavellini (1958), candidandosi tra le più influenti e significative esperienze del settore³⁹⁸.

Accanto ai giovani editori, nel quadro di riferimento non manca una storica editrice d'arte come Bestetti & Tumminelli, benché presente se con una sola

396 *Colloquio con Giani editore*, cit., pp. 36-38.

397 Sulle Edizioni del Cavallino, che sino all'avvio della Galleria nel 1942 non entrano nel mercato editoriale, si veda G. Bianchi, *Un cavallino come logo. La storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2006.

398 Per un sintetico profilo della produzione editoriale di Giani e della Conchiglia si veda M. Chiabrando, *Il teorico dell'armonia. Giampiero Giani e le Edizioni della Conchiglia*, “Charta”, XVI (89), maggio 2007, pp. 72-77.

occorrenza³⁹⁹. Casa nata nel 1906, negli anni precedenti allo scioglimento, avvenuto nel 1933, attraversa un'altalenante fase di riorganizzazione dovuta alle ambiziose iniziative societarie di Tumminelli con Treves e Treccani, di cui è esemplare la vicenda dell'*Enciclopedia italiana*⁴⁰⁰. A questo proposito, va ricordato che nel 1934, proseguendo l'attività intrapresa con l'ex socio, Bestetti fonda la Bestetti Edizioni d'Arte. Editrice delle riviste "Dedalo" e "Architettura e arti decorative", la vecchia Bestetti & Tumminelli si distingue per la qualità del catalogo e le prestigiose collaborazioni anche con gallerie d'arte e istituzioni pubbliche, senza mai orientare la propria produzione di edizioni d'arte alla cultura artistica contemporanea, come dimostra la pubblicazione di *Pittura italiana contemporanea* di Virgilio Guzzi in una collana quale "Quaderni dell'Istituto fascista di cultura".

In questa sede occorre ricordare anche realtà minori come GEA Grandi Edizioni Artistiche. Fondata nel 1925⁴⁰¹, chiude allo scadere del decennio dopo aver pubblicato diversi cataloghi illustrati, tra cui quelli delle Biennali di Monza e di Venezia, e la collana "Pittura e scultura d'oggi", dove nel 1929 esce la monografia su Guido Cadorin a cura di Aldo Carpi⁴⁰². Altra insigne editrice d'arte è la Casa d'arte Ariel, del pittore e decoratore del libro Dardo Battaglini, esponente della tradizione del bel libro vicino a Cesare Ratta. Attiva dagli anni Venti ad Alessandria come piccola editrice di volumi d'arte e di edizioni numerate con incisioni originali, negli anni Trenta pubblica a Milano⁴⁰³, allargando il proprio catalogo e stampando anche per altre case, soprattutto cataloghi di mostre. Unico titolo librario d'arte contemporanea è il volume su Francesco Messina a cura di Salvatore Quasimodo, uscito nel 1938⁴⁰⁴.

Una realtà di speciale interesse è rappresentata dalla Libreria artistica industriale A. Salto che, avviata nel settembre 1933⁴⁰⁵, diverrà celebre nel dopoguerra, nei rinnovati locali di via Santo Spirito, quale sede operativa ed espositiva

399 V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, "Quaderni dell'Istituto fascista di cultura", serie III, n. 3, Milano; Roma, Bestetti & Tumminelli, 1931. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

400 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 31094. Per un profilo completo della casa editrice e per gli svolgimenti societari accennati si rimanda a N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 261-263. Cfr. anche *Editori a Milano*, cit., pp. 71-72.

401 Cfr. G.E.A., *ad vocem*, in *Editori a Milano (1900-1945)*, cit., p. 151.

402 *Guido Cadorin* a c. di A. Carpi, "Pittura e scultura d'oggi", n. 5, Milano, GEA, 1929. Cfr. la scheda della pubblicazione e l'elenco completo della collana in appendice.

403 La costituzione ufficiale della società, con sede in viale Montenero 78, risale al 15 ottobre 1933. Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 209629. Atto costitutivo datato 15 ottobre 1933, oggetto d'esercizio: «edizioni d'arte proprie e per conto di clienti, rilievografie, creazione di monogrammi, sigle e marchi di fabbrica, disegni in genere». Dardo Battaglini risulta unico proprietario con firma libera.

404 S. Quasimodo, *Francesco Messina*, Milano, Edizione Casa d'Arte Ariel, 1938. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

405 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 206312, atto di costituzione 27 settembre 1933; giusta denuncia della società 27 dicembre 1933. A quella data la sede è stabilita in viale Majno 9.

del MAC Movimento Arte Concreta⁴⁰⁶. Di proprietà di Alfonso Salto, l'impresa nasce nel solco del binomio arte/architettura-industria, verosimilmente su modello di librerie artistico-industriali di lunga storia, come quella di E. Schmid, poi socio con Bestetti, che a inizio secolo distribuiva i più importanti repertori d'arte italiani, francesi, tedeschi e inglesi, stampando talvolta edizioni proprie⁴⁰⁷. La società si occupa del commercio di «Libri – Libri d'arte pura e applicata – Libri antichi» ma anche, secondo quanto indicato nell'oggetto d'esercizio, «Stampe – Riproduzioni – Cartoline»⁴⁰⁸. Oltre a essere libreria, con un ruolo d'eccezione nell'aggiornamento culturale milanese, Il Salto è anche editrice e sebbene durante gli anni Trenta pubblica poco, e quasi esclusivamente testi tecnici e di architettura, nel suo catalogo si riscontra anche una monografia d'artista dedicata al pittore Carlo Zocchi⁴⁰⁹.

Va infine considerata l'esperienza dell'editore Ettore Bartolozzi⁴¹⁰, ex sansepolcrista di tendenze anarchiche lecchese, operante a Milano tra il 1933 e il 1935, la cui casa, specializzata in edizioni illustrate di alta qualità tipografica, non manca di mostrare un interesse per la cultura figurativa contemporanea, avviando altresì il progetto di una collana di monografie di artisti diretta da Geo Renato Crippa, interrottasi al primo numero⁴¹¹. In chiusura, si menziona la vicenda del RAI Risorgimento Artistico Italiano, sotto la cui sigla editoriale esce il *pamphlet* di Arturo Della Porta *Polemica sul "900"*⁴¹², pubblicato nel 1930 a seguito della Seconda mostra del Novecento Italiano⁴¹³. Un volume, dunque,

406 L'attività espositiva del MAC presso i locali della Libreria Salto, che contestualmente ne pubblica cataloghi e edizioni, è avviata nel 1948 a c. di Gianni Monnet. Per l'impegno editoriale del movimento si rimanda a G. Maffei, *MAC Movimento Arte Concreta. Opera editoriale*, Milano, Bonnard, 2004. Più diffusamente, sul MAC si vedano gli storici contributi P. Fossati, *Il movimento arte concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Torino, Martano, 1980; *MAC Movimento Arte Concreta, 1948-1952; 1953-1958*, a c. di L. Caramel, Milano, Electa, 1984.

407 Sulla Libreria artistico industriale di E. Schmid cfr. N. Serio, *Emilio Bestetti: dal disegno tessile alla forma del libro. Breve storia di un editore d'arte*, in *Storia di un arazzo: pollice verso. Arte e industria nella Milano di fine Ottocento*, a c. di F. Squatriti, Firenze, Nardini, 2015, p. 129.

408 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 206312, denuncia di esercizio individuale 27 settembre 1933.

409 P.M. De Lorenzi, *Carlo Zocchi*, Milano, Libreria artistica A. Salto, 1938. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

410 Non si hanno notizie sistematiche sull'editore. Si veda la semplice menzione *E. Bartolozzi, ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., p. 64; per la produzione editoriale si rimanda al catalogo SBN nazionale.

411 G.R. Crippa, *Orlando Sora*, "Meridiana", n. 1, Milano, Ettore Bartolozzi Editore, 1934. L'altro titolo censito è R. Delogu, *La scilografia moderna e un suo maestro: Luigi Servolini*, Milano, Ettore Bartolozzi Editore, 1933. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

412 A.F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, Milano, Edizione Risorgimento Artistico Italiano, 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

413 Il RAI Risorgimento Artistico Italiano, così battezzato dal suo segretario Arturo Della Porta, critico del "Giornale degli Artisti" e direttore di "Perseo", vicino a Farinacci, si presenta come un coagulo di forze antimoderniste e reazionarie impegnate in una ruvida campagna nazionale contro il movimento sarfattiano, dichiarando di voler combattere «l'Arte di Stato» e

promosso non da una casa editrice, ma da un movimento artistico di reazione antinovecentista, che, con l'obiettivo di dare visibilità e uno *status* permanente alla propria polemica, si fa editore occasionale⁴¹⁴.

Altri editori

Nello scenario degli editori d'arte contemporanea, si contano infine le case editrici *tout court*, dalle minori a quelle di cultura, ai grandi marchi protagonisti del sistema editoriale del tempo. Sebbene le pubblicazioni in esame occupino una parte spesso infinitesimale dei rispettivi cataloghi, la loro presenza appare indicativa di come, negli anni Trenta, l'arte contemporanea cominci ad assumere un preciso peso nella cultura coeva e nella stessa industria culturale. Ne è eloquente testimonianza, tra l'altro, la sua inclusione nella manualistica e nelle grandi opere, come vedremo.

Puntando l'obiettivo sulla compagine delle società coinvolte, vi è anzitutto Hoepli, editrice libraria che nel corso del decennio non manca di pubblicare monografie e collezioni espressamente dedicate all'arte contemporanea. Si tratta forse di capitoli non centrali, ma altamente significativi nella costruzione di un catalogo editoriale «d'orientamento tecnico-scientifico» che tuttavia non trascura, «con l'eccezione dei romanzi, quasi ogni campo dell'editoria»⁴¹⁵. Come noto, Ulrico Hoepli esordisce a Milano all'inizio del 1872 mostrando da subito, attraverso una vocazione enciclopedica alla diffusione del sapere, il proprio ruolo di «editore organico» alla modernità⁴¹⁶. Se la sua casa non manca di dedicarsi alle arti sin dalla fondazione⁴¹⁷, nel quadro di questi sviluppi non va trascurata la parallela attività della libreria, aggiornata alle novità internazionali e con una prestigiosa sezione antiquaria, nonché il decisivo influsso esercitato da Giovanni Scheiwiller. Storico collaboratore, dal 1930 procuratore della libreria, è quest'ultimo il responsabile, insieme al successore di Ulrico, il nipote Carlo Hoepli, del rinnovato indirizzo editoriale del settore arte sostenuto dalla casa a partire dai primi anni Trenta, che parallelamente si cimenta anche nella stampa periodica con il lancio di riviste come "Sapere" e "Cinema".

All'apertura del decennio si assiste infatti a una decisa sterzata in senso moderno, sia della progettualità, sia delle scelte, che oltre all'ambito delle arti

«l'internazionale dell'arte che è in atto» (cfr. A.F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, cit., pp. 13-18). Sulla polemica del RAI si veda P. Rusconi, *Rubino al "Perseo". Polemiche sulla pittura e la politica delle arti*, in *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 novembre 2012-31 gennaio 2013), a c. di M. Negri, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 84-91

414 Nel repertorio *Editori a Milano (1900-1945)* è registrato come editore. Cfr. *Risorgimento Artistico Italiano, ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., p. 267.

415 U.C. Hoepli, *Premessa*, in *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, cit., p. 7.

416 P. Redondi, *Il catalogo Hoepli come classificazione del mondo*, cit., p. 13. Per il ruolo e l'attività di Hoepli si rimanda *Ulrico Hoepli 1847-1935. Editore e libraio*, cit.

417 *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, cit.

figurative investe quello della cultura architettonica. È del 1932 la pubblicazione del capitale libro di Alberto Sartoris, con prefazione di Le Corbusier, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, mentre nel 1936 viene inaugurata la collezione dei "Quaderni della Triennale", palestra di affermazione degli architetti della nuova generazione razionalista⁴¹⁸. Il 1935 segna il passaggio alla Hoepli delle due storiche collane di Scheiwiller "Arte Moderna Italiana" e "Arte Moderna Straniera", iniziativa che, come discusso, rappresenta realisticamente una deliberata strategia della casa editrice tesa a ridefinire, nel solco di nuove esigenze e sensibilità, il proprio catalogo. All'anno successivo, del resto, il medesimo in cui Carlo Hoepli subentra alla direzione, risalgono gli accordi tra quest'ultimo e Mario Broglio, fondatore di "Valori Plastici", per riprendere la pubblicazione dell'omonima collana dedicata ai maestri dell'arte del passato⁴¹⁹.

A quelle date, tuttavia, l'attenzione della Hoepli sembra essere rivolta soprattutto alla cultura artistica contemporanea, come dimostra non solo l'acquisizione delle due collezioni citate, ma anche la pubblicazione di diverse monografie, tra cui gli importanti volumi di Vincenzo Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi* e di Lamberto Vitali, *L'incisione italiana moderna*, entrambi usciti nel 1934, o ancora lo studio di Gino Severini *Ragionamenti sulle arti figurative*, 1936⁴²⁰. A monte di questo percorso vi è un altro notevole progetto, ovvero l'avvio, nel 1933, della collana "Art Italien Moderne"⁴²¹ in coedizione con *Chroniques du Jour*, impresa editoriale di punta del *milieu* parigino, presentata sul "Bollettino della Galleria del Milione" come modello della moderna editoria d'arte⁴²². Fondata nel 1928 da Gualtieri di San Lazzaro, a seguito dell'interruzione della prima serie dell'omonima rivista artistico-letteraria sostenuta da Léopold Zborowsky, le edizioni *Chroniques du Jour* offrono un catalogo librario di pregio, che si articola in diverse collezioni, tutte dedicate ai maggiori artisti contemporanei⁴²³. Con "Art Italien Moderne", su iniziativa di Scheiwiller,

418 Per un più ampio sguardo sul catalogo architettonico cfr. A. Saibene, *L'architettura nelle edizioni Hoepli*, cit.

419 Cfr. A. Saibene, *L'arte e la storia dell'arte nelle edizioni Hoepli*, cit.

420 V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934 (II ed. aggiornata Id., *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano, Hoepli, 1940); L. Vitali, *L'incisione italiana moderna*, Ulrico Hoepli Editore, 1934; G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, "Collezione Hoepli", Milano, Hoepli, 1936 (II ed. riveduta ed aumentata, collezione "Riepiloghi", 1942). Inoltre: P. Torriano, *Saliotti*, Ulrico Hoepli Editore, 1934; G. Titta Rosa, *Roberto Aloï*, Ulrico Hoepli Editore, 1940; G.B. Angioletti, *Michele Cascella*, Ulrico Hoepli Editore, 1942. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

421 Nella collana escono, tra 1933 e 1938, monografie su Arturo Tosi, Gino Severini, Marino Marini, Francesco Messina, Filippo de Pisis, Massimo Campigli. Cfr. l'elenco completo e le relative schede delle pubblicazioni in appendice.

422 *Un editore italiano a Parigi: Gualtieri di San Lazzaro*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (24), 8-21 aprile 1934, s.p.

423 Sulla rivista, fondata nel 1925, si veda R. Proserpio, "Les *Chroniques du jour*" (1925-1931), "L'Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", VIII (7-8), 2011, pp. 29-44.

che ne è curatore, Hoepli si fa promotrice di una seminale apertura del sistema di pubblicazioni d'arte contemporanea italiano al circuito internazionale, confermandosi tra gli editori che offrono un contributo di pregnante rilevanza alla diffusione delle nuove espressioni figurative.

Un altro editore libraio di lungo corso è Sperling & Kupfer, casa di Stoccarda, che nel 1925 riavvia la sede milanese andata distrutta durante la prima guerra mondiale⁴²⁴. Storicamente specializzata nella pubblicazione di opere tecnico-scientifiche, alla fine degli anni Venti amplia la propria produzione introducendo in catalogo il filone letterario, con una puntuale attenzione per la narrativa scandinava⁴²⁵. Nel 1930 pubblica *Luigi Chiarelli pittore*, moderna monografia d'artista di spiccata cura grafica con testi in italiano e in francese⁴²⁶.

Una giovane editrice sensibile alla divulgazione della cultura artistica si rivela essere Ceschina. Dedita essenzialmente alla scoperta di nuovi scrittori e narratori, è altresì responsabile dell'ambiziosa *Enciclopedia delle moderne arti decorative italiane* diretta da Guido Marangoni, avviata lo stesso anno della sua fondazione, nel 1925⁴²⁷. Nel decennio 1930 pubblica, inoltre, diversi libri consacrati ad artisti italiani contemporanei, dalle opere letterarie di sapore autobiografico *Il pittore volante* di Anselmo Bucci e *I racconti del pittore Gervasio* di Giulio Cisari, ai quaderni di disegni di Mario Vellani Marchi e Bino Sanminiatielli⁴²⁸.

Non manca poi l'editoria cattolica, già emersa sul piano nazionale a partire dagli anni Venti⁴²⁹ e significativamente presente anche nel nostro orizzonte di riferimento. La società editrice Vita e Pensiero, voluta da padre Agostino Gemelli⁴³⁰, ricorre con ben due titoli dedicati all'arte contemporanea, *Novecento*

Per un più esaustivo profilo della figura e dell'attività editoriale di Gualtieri di San Lazzaro si rimanda a L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, cit.

424 Per il profilo dell'editrice si rimanda a *Sperling & Kupfer editore-libraio, ad vocem*, in *Editori a Milano (1900-1945)*, cit., pp. 296-297; N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 367-368.

425 Cfr. il *Catalogo storico Sperling & Kupfer editori 1899-1989*, a c. di R. Oliva, Milano, Sperling & Kupfer, 1989.

426 V. Costantini, *Luigi Chiarelli pittore*, Milano, Sperling & Kupfer, 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

427 Sulla casa editrice vd. *Ceschina editore, ad vocem*, in *Editori a Milano (1900-1945)*, cit., p. 99; N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 367-368.

428 A. Bucci, *Il pittore volante*, Milano, Ceschina, 1930; G. Cisari, *I racconti del pittore Gervasio*, Milano, Ceschina, 1930; O. Vergani, *Mario Vellani Marchi. 30 disegni*, Milano, Ceschina, 1933; A. Maraini, *Bino Sanminiatielli. Disegni*, Milano, Ceschina, 1939. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

429 Sull'impulso dell'editoria cattolica e sulle differenti posizioni culturali delle sue componenti si veda F. Traniello, *L'editoria cattolica tra libri e riviste*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 299-319.

430 Per un profilo dell'editrice, nata nel 1918, si rimanda a F. Mazzonis, *L'editrice Vita e Pensiero: tra ricerca intellettuale e divulgazione formativa*, in *Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a c. di A. Gigli Marchetti, L. Finocchi, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 261-290.

di Francesco Casnati, 1932 e *Lo spirito religioso e il Novecento* di Eva Tea, 1936⁴³¹, entrambi usciti nella collezione "I quaderni del cattolicesimo contemporaneo"⁴³².

Nel panorama si incontrano anche i colossi dell'editoria di consumo come Mondadori e Rizzoli, proprietari di grandi testate periodiche la cui ascesa si consuma negli anni Trenta⁴³³. Nello specifico, la presenza di Mondadori⁴³⁴ si identifica, oltre che con la firma dell'Accademico d'Italia Ugo Ojetti⁴³⁵, con due volumi di arte e propaganda a cura di Francesco Saporì⁴³⁶. A questo proposito, se «l'editoria milanese dimostra un sostanziale allineamento al fascismo»⁴³⁷, e di contro la grande maggioranza delle aziende italiane promuove una serie di iniziative editoriali di sostegno al regime, benché non identificabile con un'editoria di esplicita propaganda, la produzione Mondadori non manca di mostrarsi organica al nuovo ordine politico⁴³⁸. In riferimento alle arti, con le eccezioni citate, il catalogo librario della casa editrice rimane sostanzialmente indifferente ai nuovi valori figurativi contemporanei, orientandosi con più decisione, in linea con i personali interessi collezionistici di Mondadori⁴³⁹, alla divulgazione di opere e artisti dell'Ottocento, ai quali dedica ambiziosi progetti editoriali come la collezione intitolata ai "Maestri della pittura italiana dell'Ottocento", avviata nel 1932⁴⁴⁰.

Lo stesso può dirsi per Rizzoli⁴⁴¹, che pure si dedica con assiduità alle arti nel solco della sua «prima iniziativa continuativa», verosimilmente una serie di

431 F. Casnati, *Novecento*, "I quaderni del cattolicesimo contemporaneo", n. 7, Milano, Vita e Pensiero, 1932; E. Tea, *Lo spirito religioso e il Novecento*, "I quaderni del cattolicesimo contemporaneo", n. 16, Milano, Vita e Pensiero, 1936. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

432 Per la collana e, più diffusamente, la produzione editoriale della società editrice si rimanda al *Catalogo storico della editrice Vita e Pensiero 1914-1944*, a c. di M. Ferrari, Milano, Vita e Pensiero, 1994.

433 Su questa congiuntura cfr. G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit.; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri*, cit., pp. 77-140.

434 Sulla storia e l'attività di Mondadori si veda E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 2007.

435 U. Ojetti, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano, A. Mondadori, 1936. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

436 F. Saporì, *L'Arte e il Duce*, Milano, Mondadori, 1932; Id., *Il fascismo e l'arte*, "Panorami di vita fascista", n. 15, Milano, Mondadori Editore, 1934. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

437 G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., p. 350.

438 Per il rapporto tra l'editore e le istituzioni si rimanda a G. B. Guerri, *La Mondadori e la politica del ventennio*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre*, cit., pp. 87-92. Sulla storia e l'attività di Mondadori si veda E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, Utet, 2007.

439 Si veda *Zandomenighi e Spadini nella collezione di Arnoldo Mondadori. La donazione al Museo Civico di Palazzo Te a Mantova*, a c. di G. Matteucci, Roma, Leonardo-De Luca, 1991.

440 Per la collana, tra il 1932 e il 1934 escono le monografie dedicate a Favretto, Zandomenighi, Fontanesi, Cremona, Toma, De Nittis. Cfr. G.C. Argan, *Archeologia, arti figurative, musica*, cit., p. 190.

441 Per un profilo della casa editrice, fondata a Milano nel 1929 grazie anche all'appoggio di Tumminelli, si veda *Rizzoli: cinema e rotocalchi*, in N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., pp. 318-323. Si ricorda che Rizzoli pubblica numerose testate, tra cui "Pan" di

cataloghi di esposizione e di vendita della Galleria Scopinich (dal 1927), più tardi della Galleria Dedalo (dal 1933 al 1942)⁴⁴². Se infatti non manca di pubblicare monumentali volumi dedicati a celebri artisti ottocenteschi, come quello su Giuseppe Mentessi (1932) o sull'*atelier* di Boldini (1937)⁴⁴³, la produzione libraria dedicata all'arte del Novecento risulta pressoché nulla negli anni Trenta, in netta controtendenza con l'opera di divulgazione parallelamente condotta sulle pagine dei settimanali illustrati di proprietà della casa editrice⁴⁴⁴, limitandosi di fatto a una monografia dello scultore Alfeo Bedeschi a firma di Aldo Spallicci e all'autobiografia di Carlo Carrà *La mia vita*, uscita nel 1943 nella collana "Il Cammeo"⁴⁴⁵, ad aprire la strada al genere delle memorie dei maestri della pittura contemporanea⁴⁴⁶.

Il nuovo e dinamico spirito imprenditoriale di questi marchi editoriali assorbe il vecchio modello di storiche case milanesi quali Sonzogno e Treves, anch'esse rilevate con qualche sporadica occorrenza nel quadro in esame. La prima, da tempo specializzata in una produzione eclettica che passa dai romanzi ai testi enciclopedici, dalle strenne illustrate ai libri di viaggio, sino ai periodici, tra anni Venti e Trenta, cede ormai il passo alle più recenti forze, non senza tentare di adeguare la propria tradizione democratico-popolare al nuovo clima politico⁴⁴⁷. Nella longeva collana della "Biblioteca del Popolo", avviata negli anni Settanta dell'Ottocento, trova spazio *Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, uscito a cura di Fillia nel 1932⁴⁴⁸. Anche la glorio-

Ugo Ojetti, ma soprattutto rotocalchi e moderne riviste illustrate d'attualità che non mancano di dare spazio alla cronaca artistica.

442 Cfr. C. Carotti, *Alle origini della "grande Rizzoli". La produzione libraria degli anni Venti e Trenta*, "La Fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia", VII (1), 2001, s.p.

443 *Giuseppe Mentessi* a c. di E. Sommariva, Milano, Rizzoli, 1932; *Lo studio di Giovanni Boldini*, a c. di E. Cardona, Milano, Rizzoli, 1937.

444 I rotocalchi Rizzoli fanno da apripista a un inedito modo di raccontare gli eventi e i protagonisti del coevo mondo dell'arte, determinante nell'avvicinamento del pubblico alle espressioni artistiche della modernità. Cfr. P. Rusconi, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, cit. Per l'immagine dell'arte contemporanea nell'editoria periodica degli anni Trenta si rimanda a *Arte moltiplicata*, cit., in particolare *Anni tra le due guerre*, pp. 1-100.

445 A. Spallicci, *Alfeo Bedeschi*, Milano; Roma, Rizzoli & C., 1940; C. Carrà, *La mia vita*, "Il Cammeo: collezione di memorie", n. 2, Milano, Rizzoli Editore, 1943. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

446 A seguito del libro di Carrà, la pubblicazione alla metà degli anni Quaranta di Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945 e Gino Severini, *Tutta la vita di un pittore*, anch'esso uscito per Garzanti, 1946, sembra sancire l'avvio della moderna fortuna di un genere.

447 Sull'editore si veda L. Barile, *Le parole illustrate. Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Modena, Mucchi, 1994.

448 Fillia, *Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, "Biblioteca del Popolo" voll. 391-392, Milano, Sonzogno, 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

sa Treves, tra le cui firme di punta si incontra l'influente Ugo Ojetti, risulta negli anni Trenta in pieno declino. Non dissimile da quello Sonzogno, il suo catalogo⁴⁴⁹ trova spazio per l'arte moderna con un rassicurante titolo di taglio memorialistico, la fortunata biografia di Libero Andreotti a cura di Enrico Sacchetti, uscita nel 1936 e nel 1940 ripubblicata da Garzanti⁴⁵⁰, che a quella data ha rilevato l'editrice⁴⁵¹.

Costituitasi nel 1939 con l'assorbimento di Treves, la giovane società di Aldo Garzanti ha invece un peso piuttosto incisivo nel quadro in esame. Nel suo catalogo di grande casa editrice, ancora ai primi passi, si trovano anche importanti testate tra cui "L'Illustrazione Italiana" e soprattutto "Stile", la nuova rivista di Gio Ponti, del quale sono già stati messi in luce l'assiduo impegno nella promozione della cultura artistica italiana, nonché il ruolo attivo assunto nella polemica a sostegno dello sviluppo di un'editoria specializzata. In quegli anni, durante i quali è altresì attivo nella Commissione del Centro di Azione per le Arti di Brera⁴⁵², Ponti si interessa con speciale dedizione alle possibilità di diffusione dell'arte contemporanea attraverso il *medium* librario e grazie a "Stile" si impegna, non solamente nel dibattito pubblico, ma in una serie di proposte concrete. Come risulta dal contratto con l'editore, l'architetto ha infatti «il controllo

449 Cfr. G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., p. 348.

450 E. Sacchetti, *Vita d'Artista (Libero Andreotti)*, Milano, S.A. Fratelli Treves Editori, 1936. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

451 Su Treves e il passaggio a Garzanti si veda N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., p. 323-325.

452 Il Centro di Azione per le Arti di Brera nasce nel 1939 su iniziativa dei soprintendenti Guglielmo Pacchioni e Gian Alberto Dell'Acqua. Presidente è il senatore Giovanni Treccani degli Alfieri, mentre Ponti fa parte della Commissione – una sorta di consiglio direttivo che affianca Pacchioni – insieme a Francesco Dal Pozzo, Franco Marmont e Ernesto Treccani. Vi aderiscono architetti, collezionisti, artisti e sono molteplici i rapporti con le maggiori gallerie milanesi, come Il Milione e la Barbaroux. Obiettivo del Centro è «contribuire in modo efficace e concreto alla valorizzazione delle nostre arti figurative», considerando «come particolarmente urgenti [...] i problemi che si riferiscono all'arte contemporanea». Come spiega lo stesso Dell'Acqua, «Appunto in questo delicato settore, dove i clamori delle polemiche troppo spesso non hanno sortito altro effetto che un completo disorientamento del pubblico, il Centro si propone non solo di svolgere un'azione chiarificatrice, con mostre, conferenze e pubblicazioni ma di preparare altresì, sin dove possibile – anche mediante scambi di esposizioni con Paesi esteri particolarmente atti ad accogliere la nostra cultura figurativa – quella affermazione di primato di cui l'arte italiana è più di ogni altra degna» (Cfr. G.A. Dell'Acqua, *Il Centro d'Azione per le Arti e la mostra di Scipione*, "Stile" I (3), marzo 1941, p. 6). Presso i locali della Pinacoteca si svolgono alcune importanti esposizioni di artisti contemporanei, tra cui Scipione (1941), Salvatore Fancello (1942), Carlo Carrà (1942) e la mostra della Collezione Feroldi di Brescia (1942-1943). Un contributo sulla storia e l'attività del Centro è M. Olivari, "Oportet ut scandala eveniant". *Il centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in *Brera e la guerra. La Pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010), a c. di C. Ghibaudi, Milano, Electa, 2009, pp. 99-109. Vd. inoltre P. Vivarelli, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, cit., pp. 24-38.

e la consulenza estetica di tutte le pubblicazioni (libri d'arte) che sorgessero a corollario della rivista, nonché dei numeri speciali di Natale o riflettenti qualche costruzione o esposizione o avvenimento»⁴⁵³. Avvia così, insieme a Barbaroux, una collezione di monografie d'arte in grande formato consacrate ai “Maestri italiani contemporanei”, da Tosi, a De Chirico, a Carrà⁴⁵⁴, dando inoltre corpo al progetto delle “Cartelle di ‘Stile’”⁴⁵⁵. Benché presto interrotti, entrambe le iniziative, uscite per i tipi di Garzanti nel 1942, si presentano tra i più notevoli piani editoriali dedicati, in quegli anni, alla diffusione dell'arte contemporanea, imponendosi quali esemplari espressioni di un nuovo e ambizioso corso dell'editoria d'arte.

Spostando l'obiettivo sulle altre grandi case editrici, va menzionata anche la Francesco Vallardi, *leader* nel settore della manualistica universitaria e delle pubblicazioni tecnico-scientifiche, che negli anni Trenta si dedica alla pubblicazione di enciclopedie e grandi opere⁴⁵⁶, come *Il popolo italiano nella storia della libertà e della grandezza della patria dal 1800 ai nostri giorni*, in cui non manca un volume dedicato alle arti contemporanee a cura di Giorgio Nicodemi e Enrico Magni Dufflocq⁴⁵⁷. Legata a quest'ultima è la Società Editrice Libreria, anch'essa operante sotto la direzione di Cecilio Vallardi e specializzata in scienza, medicina, giurisprudenza e in grandi opere⁴⁵⁸. È infatti censita come editrice della *Storia della pittura*, che comprende *La pittura del Novecento* di Ugo Nebbia, 1941⁴⁵⁹.

Di editoria scolastica si occupa anche La Prora, fondata nel 1930 da Giuseppe Locatelli, già propagandista dei libri di scuola Mondadori, che a questa produzione affianca un'interessante sezione letteraria⁴⁶⁰. La Prora non si occupa d'ar-

453 GPA, Epistolario, fasc. Garzanti, Copia del contratto di nomina alla Direzione della rivista “Stile”, 15 novembre 1940.

454 “Maestri italiani contemporanei - monografie d'arte di ‘Stile’”. Cfr. l'elenco completo della collana e le relative schede delle pubblicazioni in appendice.

455 Delle “Cartelle di ‘Stile’” esce solo, a cura dello stesso Ponti, *5 inganni di Sciltian*, Milano, Garzanti, 1942. Da ricondurre alle iniziative editoriali promosse dalla rivista, anche se non risulta parte di una collana specifica, la monografia firmata da G. Piovene, *L'arte di Lea D'Ananzo*, Milano, Garzanti, 1943. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

456 Cfr. F. Carings, *Vallardi: il sapere e la formazione dell'uomo*, in *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a c. di L. Finocchi, A. Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 2000, pp. 28-52. Per un sintetico profilo della società vd. *Vallardi, Francesco, ad vocem*, in *Editori a Milano*, p. 319.

457 G. Nicodemi, E. Magni Dufflocq, *Le arti italiane nel XIX e XX secolo. Architettura, scultura, pittura, musica*, vol. di *Il popolo italiano nella storia della libertà e della grandezza della patria dal 1800 ai nostri giorni*, Milano, Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1935. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

458 Cfr. N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit., p. 326. Per un profilo della società vd. *SEL, ad vocem*, in *Editori a Milano*, p. 185.

459 U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, vol. III di *Storia della pittura*, Milano, Società Editrice Libreria, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

460 Cfr. *La Prora, ad vocem*, in *Editori a Milano*, p. 257.

te, ma nel 1936 pubblica l'altro celebre *pamphlet* di Arturo Della Porta, *Inchiesta sul Novecentismo*⁴⁶¹.

Fotoincisori

Nel sistema dell'editoria d'arte, per definizione fondata sulle immagini, ovvero sulle riproduzioni fotografiche delle opere e sulla loro *mise en page*, le officine grafiche di fotoincisione e di stampa svolgono un ruolo decisivo, accanto degli editori, nel determinare le forme del libro. Salvo significative eccezioni, come gli stabilimenti grafici Alfieri & Lacroix, Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Grafitalia e alcune grandi società editrici quali Rizzoli, che, contando al proprio interno reparti specializzati, detengono il controllo sull'intero ciclo di lavorazione del prodotto⁴⁶², negli anni Trenta la quasi totalità degli editori d'arte si appoggia a officine grafiche esterne presenti sul territorio, secondo una tradizione consolidata. È in questo tessuto virtuoso di scambi tra professionisti dalle competenze complementari, in grado di garantire il consolidamento di una stampa e di un'editoria d'arte di qualità, che prende corpo lo sviluppo del sistema delle edizioni d'arte contemporanea, più di altri settori connotato in senso sperimentale e caratterizzato da piccoli numeri e da un elevato *standard* di specializzazione.

Sullo sfondo di una rete mobile di contatti e collaborazioni, segnata da una significativa apertura, non sono rari i sodalizi duraturi tra editori e officine grafiche, o ancora tra queste ultime, vale a dire tra fotoincisori e tipografi preposti all'esecuzione e alla stampa dei *cliché*. Se spesso si tratta di collaborazioni verosimilmente dettate da ragioni contingenti o di convenienza contrattuale, scarsamente documentabili⁴⁶³, contribuiscono nondimeno a chiarire le dinamiche di

461 A.F. Della Porta, *Inchiesta sul Novecentismo*, Milano, La Prora, 1936. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

462 Come accennato, tali reparti necessitano di specifici spazi, attrezzature sofisticate e manodopera specializzata e sono dunque sostenibili solo dalle grosse aziende. Sul sistema produttivo della Rizzoli, nello specifico, si veda M. Forni, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, in "Storia in Lombardia", XXXI (1), 2011.

463 Quello delle industrie grafiche rappresenta un panorama piuttosto complesso da tracciare, sul quale si hanno dati scarsi e non sempre omogenei, sia per la natura stessa delle prassi produttive e della loro documentazione, sia per quella delle società coinvolte, spesso di portata limitata e di breve attività, secondo un andamento che, se non è insolito nel panorama dell'industria della stampa coevo, è registrabile persino con maggiore frequenza nel nascente sistema dell'editoria d'arte contemporanea. Un esempio concreto è relativo agli archivi editoriali, anche quando conservati difficilmente completi di "documenti di servizio" come contratti, ordini, fatture che possano testimoniare rapporti di collaborazione con le officine grafiche di riferimento. Si pensi inoltre alle carte societarie di queste ultime, di cui è stato possibile trovare traccia presso l'Archivio storico della Camera di Commercio di Milano solo per un numero limitato di aziende. Si è dunque principalmente lavorato, ove possibile, attraverso un ventaglio diversificato di fonti a stampa coeve, tra cui, oltre al catalogo della citata *Mostra italiana di arte grafica* del 1929, la Guida Savallo, gli elenchi degli inserzionisti e

questo sistema editoriale, aprendo ulteriori prospettive di riflessione. A questo proposito, sono i fotoincisori, di fatto frammezzo in seno alla filiera, a imporsi idealmente quali mediatori tra editori e stampatori. La loro attività risulta di speciale peso, spettando ad essi la realizzazione, a partire da riprese fotografiche, delle matrici di stampa delle riproduzioni, le cui prassi esecutive variano a seconda dei procedimenti fotomeccanici selezionati. Sono dunque i primi e principali responsabili della traduzione tipografico-editoriale delle immagini dell'arte, un problema di vasta portata nella prospettiva in esame. Allo stesso tempo, il lavoro delle officine di fotoincisione incide sensibilmente non solo sulla qualità, ma anche sui costi della produzione. Gravate dalle illustrazioni, le elevate spese sostenute dagli editori d'arte sono infatti relative, più che alla stampa, alla fabbricazione dei *cliché*, come accennato.

Il panorama produttivo italiano, di cui Milano costituisce l'epicentro trainante, si distingue per gli eccellenti risultati dell'industria grafica di settore, specialmente nel campo della zincografia, come già evidenziato da Rodolfo Namias, docente di tecniche fotomeccaniche alla Scuola del Libro di Milano e direttore della rivista "Il Progresso Fotografico", tra i più illustri specialisti dei processi d'illustrazione grafica del tempo⁴⁶⁴. Parallelamente, non mancano di testimoniare le numerose recensioni internazionali a libri e collane d'arte milanesi, su tutte la serie "Arte Moderna" di Scheiwiller, di cui personalità di prestigio quali André De Ridder o Christian Zervos segnalano la «beauté et netteté de reproductions»⁴⁶⁵.

A fronte di un settore poligrafico ampio e diversificato, i fotoincisori che lavorano per il tessuto editoriale in oggetto sono un numero piuttosto ristretto. Se la Guida Savallo certifica la presenza, sul territorio milanese, di più trecentocinquanta aziende grafiche nel 1929, e di più di settecento nel 1942-1943, di cui una percentuale piuttosto elevata si occupa anche o esclusivamente di riproduzioni fotomeccaniche⁴⁶⁶, le officine di fotoincisione che contribuiscono

dei produttori e ausiliari dell'industria grafica nazionale presentati annualmente dal periodico della Federazione "L'Industria della Stampa", nonché le pubblicità presenti sulle riviste di settore, veicolo di preziose informazioni sulle specializzazioni produttive e le tecnologie impiegate dalle diverse officine.

464 Si veda in particolare R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica. Fototipografia, fotolitografia, fotocalcografia, rotocalcografia*, III ed., Milano, Il Progresso Fotografico, 1925, p. 83.

465 Cfr., ad esempio, le bandelle della prima edizione di G. Scheiwiller, *Hermann Haller*, "Arte Moderna Straniera", si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, 1931, con brani tratti dalle recensioni di C. Carrà, "L'Ambrosiano", 23 ottobre 1929; C. Zervos, "Cahiers d'Art", n. 3, 1927; M. Brion, "Les Nouvelles Littéraires", 22 settembre 1928; M. Sironi, "Il Popolo d'Italia", 13 marzo 1929; A. De Ridder, "Sélection", 15 gennaio 1927; M. Maccari, "Il Selvaggio", agosto 1928; s.a., "Times Literary Supplement", 24 ottobre 1929; B. Ternovetz, "Zapad i Vostok", n. 1-2, 1926. La citazione sopra riportata è di C. Zervos, *Arte Moderna Italiana*, "Cahiers d'Art", II (3), marzo 1927.

466 Cfr. *Guida di Milano e Provincia 1929*, Milano, Savallo, 1929, pp. 2029-2034; *Guida di Milano e Provincia 1942-1943*, Milano, Savallo-Fontana, 1943, pp. 2346-2354. Va precisato che la Guida

alle edizioni d'arte contemporanea nel corso del decennio risultano essere meno di venti⁴⁶⁷. Oltre a costituire una prova implicita della ristrettezza del mercato editoriale, questi dati testimoniano l'alta specializzazione richiesta dal lavoro di fotoreproduzione delle opere d'arte e contestualmente le strette connessioni che si creano tra editori e comparto grafico, dove si assiste a una significativa circolazione di stesse officine, nonché a sodalizi più o meno duraturi.

Tra le realtà protagoniste non mancano le imprese grafiche già presentate in relazione al loro impegno di editrici, ovvero Alfieri & Lacroix, Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Pizzi & Pizio⁴⁶⁸. Come accennato, non soltanto sono tra le poche aziende a detenere il controllo su tutte le fasi di lavorazione, ma possono vantare officine di fotoincisione interne altamente qualificate, che costituiscono il fulcro dell'intera filiera produttiva. Lo stesso può dirsi per una casa editrice come Rizzoli, non espressamente specializzata in arte ma in prodotti illustrati, la prima a introdurre in Italia il moderno sistema rotocalco-grafico per la stampa di periodici ad alta tiratura, adottato a partire dal 1924⁴⁶⁹. Le Officine Grafiche Rizzoli & C. sono attive anche nella lavorazione delle edizioni librarie e nell'orizzonte della mappatura ricorrono contestualmente alla responsabilità editoriale⁴⁷⁰.

Osservando invece la partecipazione delle *maison* specializzate, è Alfieri & Lacroix a risultare nettamente la più attiva, con una produzione numericamente elevata e sostanzialmente continuativa lungo tutto il decennio. Come già messo in luce, l'azienda vanta un primato nel più ampio panorama italiano della fotoincisione, sostenuto anche da una solida organizzazione commerciale attrezzata con cataloghi e aggiornati sistemi di distribuzione e di vendita. Specializzata in «riproduzioni fotomeccaniche (tratto, mezzatinta, tricromia da originali (quadri, disegni, ecc.), cromotipia, riproduzioni scientifiche di ogni genere, fotografie d'arte e industriali eseguite in laboratorio e sul posto)», oltre che in «tipografia-litografia» e nella realizzazione di «cataloghi – opuscoli illustrati – riviste – monografie d'arte – tavole scientifiche – manifesti – stampa in offset»⁴⁷¹, la ditta non assorbe l'intera produzione, ma lavora soprattutto per l'esterno

Savallo non permette di avere il quadro della totalità di aziende attive ma, più semplicemente, di quelle inserzionate.

467 Si rimanda alla tabella n. 2 in appendice. I dati offerti dalla mappatura possono ritenersi solo parzialmente completi. Va infatti ricordato che una parte delle edizioni mappate non dà conto della responsabilità grafica per la parte relativa alle incisioni fotomeccaniche, spesso impossibile da rintracciare in altre modalità.

468 Si rimanda, in questo stesso capitolo, a *Imprese grafiche editrici*.

469 Sullo sviluppo dell'impresa si veda M. Forni, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, cit. Cfr. l'inserzione pubblicitaria in "L'Industria della Stampa", VII (11-12), novembre-dicembre 1934, che recita «Rizzoli & C. | Milano - V Piazza Carlo Erba 6 | Edizioni e cataloghi d'arte».

470 Si rimanda agli elenchi e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

471 Come da annuncio pubblicitario, cfr., ad esempio, l'inserzione comparsa in "L'Industria della Stampa", VII (11-12), novembre-dicembre 1934.

attraverso un'intensa attività di distribuzione dei propri *cliché*, contraddistinti dalla tipica marca composta dalle due iniziali "AF" intrecciate. Nel contesto in esame, si forniscono di riproduzioni Alfieri & Lacroix gallerie d'arte quali la Galleria Milano, ma anche le Edizioni del Milione e di Corrente, nonché editori come Giani, Garzanti, Hoepli e soprattutto Giovanni Scheiwiller, che vi ricorre assiduamente per le sue iniziative editoriali⁴⁷². Forte di una produzione industrializzata su scala nazionale e dello storico rapporto con la Biennale di Venezia, l'Alfieri & Lacroix garantisce, infatti, un ricco catalogo di fotoriproduzioni di cui si serve all'occorrenza, affiancandolo a più costose campagne *ad hoc*, buona parte dell'industria editoriale illustrata del tempo.

Altra storica casa d'arte grafica italiana, colosso del settore con all'attivo illustri collaborazioni internazionali, è l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo che, viceversa, risulta operare prevalentemente per le proprie edizioni. Come Alfieri & Lacroix lavora anche per editori esterni, curando l'intero ciclo di lavorazione grafica del prodotto editoriale, ad esempio della celebre collana "L'Arte per tutti" pubblicata dall'Istituto Luce⁴⁷³, tuttavia, il settore della fotoincisione risulta interamente assorbito dalla stessa azienda, senza che si registri una circolazione indipendente dei *cliché*. Lo confermano le occorrenze riscontrate nella mappatura, tutte relative alle edizioni della stessa casa bergamasca⁴⁷⁴.

Anche le officine di Pizzi & Pizio non risultano particolarmente attive nel quadro in esame. Lavorano, come le precedenti ditte, alla realizzazione delle proprie edizioni e risultano occuparsi, inoltre, delle fotoincisioni per la A.E.A. Anonima Editrice Arte di Raffaello Giolli⁴⁷⁵. Accanto a Pizzi va tuttavia menzionata Grafitalia, ambiziosa iniziativa imprenditoriale avviata a fine decennio, con l'intento di controllare il mercato, che ha avuto un ruolo pionieristico e cruciale nella diffusione della riproduzione fotografica a colori del colore nell'editoria d'arte italiana del tempo. Nota come Grafitalia già Pizzi & Pizio, in quanto la storica azienda guidata da Pizzi vi confluisce dopo l'inaugurazione della filiale romana⁴⁷⁶, viene fondata nell'aprile 1939 come società anonima Grafitalia-Officine Grafiche Italiane, con capitale sociale di 10.000 lire, sede legale a Milano e sede operativa a Milano e a Roma⁴⁷⁷. Come indicato nei documenti rintracciati presso l'Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, lo scopo sociale corrisponde a «l'industria delle arti grafiche in genere, nonché gli inerenti commerci

472 Si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

473 Cfr. la segnalazione pubblicitaria della collana in "Emporium", vol. LXXII, (427), **luglio 1930**.

474 Si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

475 Si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

476 La filiale romana di Pizzi & Pizio, come accennato nel paragrafo precedente, viene aperta nel 1936. Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 70672.

477 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 277887, atto costitutivo del 4 aprile 1939. La S.A. Grafitalia risulta avere sede legale a Milano in via Boschetti 6 e sede operativa a Milano e a Roma.

ed affini sia nel campo editoriale sia in quello pubblicitario», mentre i soci azionisti si rivelano essere Ugo Dal Buono e Francesco Varisco. Alla costituenda società partecipa inoltre, accanto a Pizzi, l'influente Ezio Sangiovanni, già alla dirigenza dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo⁴⁷⁸, il quale, sempre con Amilcare Pizzi e Francesco Varisco, nel 1942 acquisisce anche la Società grafica Modiano⁴⁷⁹. Quella di Grafitalia incarna dunque una vicenda di speciale rilevanza nel contesto in esame, che, raccogliendo a sé alcune tra le maggiori personalità del settore, si pone come un pionieristico tentativo di creare una sorta di consorzio della stampa d'arte italiana tecnicamente all'avanguardia e contraddistinto da un'elevata qualità del prodotto. Come verrà più ampiamente discusso, la società grafica si specializza nel fotocolor e nella stampa a colore, diventando protagonista di un notevole *battage* pubblicitario testimoniato dalle *réclame* sulle maggiori riviste dell'epoca, dall'«Almanacco letterario Bompiani» a «Domus», a «L'Industria della Stampa»⁴⁸⁰. Anche Grafitalia segue l'intero ciclo di lavorazione del prodotto editoriale: la sua sede risulta infatti attrezzata con teatro di posa, laboratori fotografici, comparto di fotoincisione e reparti stampa che vantano «impianti e procedimenti grafici modernissimi»⁴⁸¹. I dati indicano, nello specifico, che la società si occupa delle riproduzioni e della stampa per Garzanti, curando le monografie dell'elegante collana promossa dalla rivista «Stile» «Maestri italiani contemporanei»⁴⁸².

Tra le officine di fotoincisione *tout court*, indipendenti ed esterne alle aziende, alle quali gli editori affidano espressamente la realizzazione delle matrici di stampa delle immagini, le maggiori occorrenze si riscontrano con le ditte La Zincografica e Valenti.

La prima, società anonima di Monzani & C., «dal 1910 [...] specializzata in lavori editoriali»⁴⁸³, anche «a carattere scientifico»⁴⁸⁴, lavora per alcuni dei maggiori editori d'arte contemporanea degli anni Trenta. Tra le sue collaborazioni si contano dapprima quella con GEA – Grandi Edizioni Artistiche, all'avvio del

478 Ezio Sangiovanni subentra al fondatore Gaffuri, prendendo la direzione dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo nel 1915. Sul suo contributo all'ampliamento della Grafitalia, si veda l'interessante articolo di P.M. Bardi, *Il fotocolor nell'arte della stampa*, «L'Industria della Stampa», XII (11-12), novembre-dicembre 1941, p. 423.

479 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 300.292. Della società di Guido Modiano si discuterà più avanti.

480 Si vedano, a esempio, gli annunci pubblicitari dell'azienda pubblicati in «Almanacco Letterario Bompiani», XVII, 1941; «Domus», (173), maggio 1942; «L'Industria della Stampa», XII (11-12), novembre-dicembre 1941.

481 Grafitalia, già Pizzi & Pizio, inserzione pubblicitaria, «Almanacco Letterario Bompiani», XVII, 1941.

482 Si rimanda all'elenco dei titoli della collana e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

483 La Zincografica, inserzione pubblicitaria, «L'Industria della Stampa», XII (3-4), marzo-aprile 1941.

484 La Zincografica, inserzione pubblicitaria, «L'Industria della Stampa», VIII (12), dicembre 1936.

decennio con l'editrice Cronache della Casa d'Arti Grafiche Giudici di Bergamo, quindi il lungo e assiduo sodalizio con Giovanni Scheiwiller e la Hoepli, oltre alla realizzazione dei *cliché* per alcune monografie delle Edizioni di Campo Grafico e delle Edizioni del Milione⁴⁸⁵.

La ditta C.A. Valenti «clisce [*sic*], tricromie, fotolito», si legge nelle *réclame* dell'epoca⁴⁸⁶, rappresenta un'altra eccellenza del settore. «Officina fondata dal titolare nel 1909 specializzata in riproduzioni d'arte, in nero ed a colori per tipografia e litografia»⁴⁸⁷, viene scelta dall'A.E.A. Anonima Editrice Arte di Raffaello Giolli e da Scheiwiller-Hoepli che, come visto, si appoggiano a diverse ditte. A partire dalla fine degli anni Trenta, Valenti stringe un importante sodalizio con le Edizioni del Milione, per le quali cura in esclusiva la realizzazione delle riproduzioni della collana «Pittori italiani contemporanei»⁴⁸⁸.

A quest'ultima fa seguito una ditta di più recente costituzione come A. De Pedrini, che vanta annunci pubblicitari con composizioni astratte di Veronesi⁴⁸⁹. L'officina si vede scelta da Giani per le sue prime edizioni con il marchio editoriale Stabilimento Grafico S.A., dalle Officine Grafiche Esperia, dall'Editoriale Domus e, in un caso, dalle Edizioni del Milione⁴⁹⁰.

Accanto a De Pedrini vanno menzionate le Officine Incisioni Cromografiche di Bianchi, Lovati, Tenconi, che al reparto fotoincisioni⁴⁹¹ affiancano uno «studio di disegnatori» per creazione bozzetti, ritocco di fotografie per la riproduzione di *cliché*, ritocchi sul *cliché*, *réclame*⁴⁹². Vi si appoggiano, tra gli altri, i giovani di Campo Grafico, ma per le riproduzioni della rivista e non delle edizioni, inoltre, in modo sporadico, Esperia, Editoriale Domus e, alternandole a Valenti, le Edizioni del Milione⁴⁹³. Con l'Editoriale Domus collabora, inoltre, la Cromotipia Ettore Sormani, «specialità in stampe artistiche a colori – riviste, cataloghi, lavori editoriali, commerciali e di lusso»⁴⁹⁴.

Nei primi anni Quaranta risultano attive anche Asti, stabilimento di fotoincisione specializzato in «accurate riproduzioni d'arte» in nero e a colori garantite

485 Si rimanda agli elenchi e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

486 C.A. Valenti, inserzione pubblicitaria, "L'Industria della Stampa", XII (3-4), marzo-aprile 1941.

487 Cfr. *Elenco degli espositori*, in *Mostra italiana di arte grafica*, cit., s.p.

488 Si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

489 Cfr. ad esempio gli annunci pubblicati in "Almanacco Anti-Letterario Bompiani", XIII, 1937.

490 Si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

491 «Clichés tipografici per riviste e per cataloghi, a tratto ed a mezzatinta. Riproduzioni di tricromie artistiche e commerciali. Clichés in nero da disegni a penna e da trasporti. Incisioni a reticolo da fotografie, acquarelli e stampe. Incisioni per cataloghi in genere». Cfr. Officine Incisioni Cromografiche, inserzione pubblicitaria, "Campo Grafico", I (1), gennaio 1933.

492 *Ibidem*.

493 Si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

494 Cromotipia Ettore Sormani, inserzione pubblicitaria, "Almanacco Letterario Bompiani", XVI, 1940.

dai «più perfetti processi per la fotoincisione»⁴⁹⁵, e Pasetti di Americo Pasetti, che si dedica invece alla «fabbricazione di tutti i clichés»⁴⁹⁶. Entrambe le officine lavorano per le Edizioni della Conchiglia di Giampiero Giani fornendo le riproduzioni della collana “Pittori e scultori italiani contemporanei”⁴⁹⁷.

Compaiono infine nella mappatura, anche se con una sola occorrenza, altre importanti aziende grafiche milanesi attive nel campo della fotoincisione: tra queste Brivio & C., che nel 1939 collabora con le Edizioni del Milione; La Cromografica, a cui si appoggia per zinchi e tricromie la Libreria artistica A. Salto; la Fusetti, «specializzata nella stampa calcografica e a rotocalco»⁴⁹⁸, che realizza le tavole calcografiche per un'edizione di lusso pubblicata da Esperia; e ancora la ditta Nicola Moneta, di proprietà dell'affermato industriale della stampa e bibliofilo omonimo, che inizialmente cura, oltre alla rivista, le Edizioni di Corrente⁴⁹⁹; sino all'Unione Zincografi Milano, «noto stabilimento zincografico milanese specializzato in riproduzioni artistiche, in e nero e a colori»⁵⁰⁰, che lavora per Ettore Bartolozzi Editore⁵⁰¹.

Da ultimo, va ricordato che la collana “Art Italien Moderne”, in coedizione Chroniques du Jour-Hoepli, è stampata a Parigi con *cliché* Vigier & Brunissen⁵⁰², tra i più prestigiosi *atelier* di riproduzioni d'arte della capitale francese.

Tipografi e stampatori

Più complesso e frammentato appare l'orizzonte dei tipografi e stampatori, ovvero di coloro che curano il processo di stampa delle pubblicazioni. Benché l'elevato grado di specializzazione possa talvolta essere meno stringente, come nel caso esemplare delle edizioni non illustrate, anche questo panorama risulta principalmente contraddistinto da officine specializzate in edizioni d'arte, e tuttavia improntato, al contempo, a una maggiore diversificazione, che non manca di includere anche ditte non milanesi. Sono quasi cinquanta le aziende grafiche che contribuiscono alla stampa delle edizioni mappate, un numero più

495 Cfr. Cliché A. Asti – Stabilimento di fotoincisioni, inserzione pubblicitaria, “L'Industria della Stampa”, XII (3-4), marzo-aprile 1941.

496 *Produttori e ausiliari dell'Industria grafica nazionale*, “L'Industria della Stampa”, IX (12), dicembre 1937, p. 61.

497 Si rimanda agli elenchi e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

498 Cfr. *Elenco degli espositori*, in *Mostra italiana di arte grafica*, cit., s.p.

499 La Nicola Moneta, già responsabile della rivista “Corrente”, stampa e cura le fotoincisioni per *Lucio Fontana. 20 disegni*, primo numero della serie “Corrente Arte”, poi stampata da Modiano senza che vi sia indicazione della realizzazione dei *cliché*. Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice. Su Moneta vd. *ad vocem*, in *Editori a Milano*, cit., p. 220.

500 Cfr. *Elenco degli espositori*, in *Mostra italiana di arte grafica*, cit., s.p.

501 Per i dati citati, risultato di controlli incrociati sulla mappatura, si rimanda agli elenchi e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

502 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

elevato degli stessi editori⁵⁰³. L'oggettiva eterogeneità di tale quadro rende difficile tracciarne un profilo sistematico, mentre è possibile mettere in luce vicende e relazioni più significative, in particolare i sodalizi tra stampatori, editori e fotoincisor, su uno sfondo mobile, contraddistinto da scambi e collaborazioni multidirezionali⁵⁰⁴.

Tra le esperienze più rilevanti va evidenziata anzitutto quella dell'Esperia di Giuseppe Acquati & C., già citata nelle vesti di casa editrice, azienda avviata nel 1927, che si impone da assoluta protagonista nel panorama poligrafico del decennio successivo. Prestigiosa officina di stampa d'arte, con «attrezzatura speciale per lavori in tricromia e edizioni di lusso»⁵⁰⁵, si occupa anzitutto di curare la stampa delle più celebri e longeve collane d'arte contemporanea del tempo, ovvero l'«Arte Moderna Italiana» e l'«Arte Moderna Straniera» di Giovanni Scheiwiller. L'editore vi si affida anche per il «Pesce d'Oro», ma solo per i volumetti illustrati, laddove gli altri vengono stampati da Pietro Vera. Allo stesso modo fanno Ceschina e, con poche eccezioni, Hoepli, che scelgono Esperia per le edizioni corredate da fotorigrazie e – significativamente – tipografi differenti per le altre pubblicazioni. A partire dal 1937, in concomitanza della decisiva accelerazione editoriale nell'attività della galleria⁵⁰⁶, anche Il Milione stringe un sodalizio con Esperia per la stampa di tutta la produzione editoriale, dalle collane alle singole monografie, alle tavole a colori della serie «Pittori Italiani Contemporanei», la cui pubblicazione è avviata nello stesso anno. Scelta dai migliori editori d'arte contemporanea per la sua eccellenza, l'officina Esperia risulta dunque avere un peso cruciale nella stampa d'arte a Milano e, anche da un punto di vista più prosaicamente quantitativo, assorbe più del 40% della produzione mappata.

Decisamente minore, ma non trascurabile, si dimostra l'apporto dell'altra celebre casa milanese specializzata in tipografia d'arte, la Lucini & C.⁵⁰⁷. Anch'essa avviata nel 1927 e già citata tra gli editori, la sua fortuna si salda, nel dopoguerra, a prestigiose collaborazioni d'artista⁵⁰⁸. Come risulta più puntualmente dall'indagine, negli anni Trenta la Lucini stampa, oltre che le proprie edizioni, per la GEA - Grandi Edizioni Artistiche, per la Anonima Editrice d'Arte di Giolli, per la Galleria Milano, di cui cura anche la rivista «Colonna», e altresì per l'Editoriale

503 Si rimanda alla tabella n. 3 in appendice.

504 Per un controllo incrociato di questi dati e per ulteriori approfondimenti, si vedano gli indici e le schede delle pubblicazioni in appendice.

505 Officine Grafiche Esperia, inserzione pubblicitaria, «L'Industria della Stampa», XII (3-4), marzo-aprile 1941.

506 Per le vicende editoriali del Milione si rimanda al paragrafo *Editori*.

507 «Perfetta stampa di illustrazioni in nero e a colori – tricromie – cartelli ed almanacchi artistici – progetti e compilazioni cataloghi – opuscoli illustrati d'ogni genere – riviste e monografie d'arte». Cfr. Officina Grafica Lucini, inserzione pubblicitaria, «L'Industria della Stampa», XII (3-4), marzo-aprile 1941.

508 Per le notizie storiche e societarie si rimanda nuovamente al paragrafo *Editori*.

Domus, le Edizioni di Via Letizia di Gio Ponti, la Libreria Salto, nonché, in un solo caso, per la Hoepli⁵⁰⁹.

Nel panorama delle eccellenze, con un ruolo d'avanguardia va ricordata l'esperienza di Modiano, che guida il rinnovamento della tipografia nell'Italia degli anni Trenta. È ampiamente riconosciuto il peso cruciale del suo operato, sia in veste di tipografo e progettista, sia come teorico, tra i più acuti interpreti della moderna cultura grafica, apertamente orientato – in dialogo con le più avanzate esperienze europee – alla reciproca influenza tra progetto grafico e architettura. Fondatore nel 1931 di “Tipografia”, rivista della Fonderia Reggiani che fa da battistrada nel dibattito sulla nuova tipografia⁵¹⁰, il 1940 lo vede ordinatore della sezione grafica della VII Triennale di Milano, decisivo compendio di «dieci anni di polemica modernista»⁵¹¹.

L'impresa viene fondata nel 1896 dal padre di Guido, Gustavo Modiano, con l'apertura di officine grafiche dotate di un reparto di legatoria e cartonaggi. «Specializzata nel genere artistico e di lusso», la produzione della ditta «si è posta fin dagli inizi tra le più significative e conosciute», come si legge nel catalogo della *Mostra italiana di arte grafica*, dove è ricordato in particolare il mercato delle cartoline illustrate in fototipia «che hanno reso la casa largamente nota anche fuori di Milano»⁵¹². Alla stessa mostra del 1929, Guido Modiano è presente non solo con la storica azienda del padre, di cui nel frattempo è diventato gerente-direttore, ma anche con la propria casa, «la cui produzione, sebbene limitata per ora, ha tuttavia raggiunto un inconsueto grado di eccellenza artistica e tecnica, onde è stata particolarmente segnalata nelle recenti esposizioni e nelle riviste tecniche dell'estero»⁵¹³. Seguendo gli svolgimenti societari, grazie ai documenti rintracciati presso l'Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, si evince che nel 1933, con la madre Bice, Modiano costituisce una nuova società, la Società Grafica G. Modiano. Diventato unico proprietario, nel 1941 cambia la denominazione della ditta in «Società Grafica G. Modiano, del dott. Guido Modiano»⁵¹⁴, l'anno seguente confluita nella società anonima Grafica Modiano, a

509 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

510 Cfr. E. Persico, *Tipografia 1932*, pubblicato originariamente in “La Casa Bella” ora in Id., *Tutte le opere (1923-1935)*, a c. di G. Veronesi, vol. 1, Milano, Edizioni di Comunità, 1964, pp. 285-286.

511 La citazione è il titolo di una serie di articoli di Modiano apparsi su “L'Industria della Stampa” tra il 1941 e il 1942. Per il suo ruolo alla Triennale del 1940 cfr. C. Vinti, *Modiano e la “Mostra grafica” alla VII Triennale*, “Progetto grafico” (4-5), febbraio 2005, pp. 50-63. Su Modiano si veda inoltre M. Chiabrando, *Guido Modiano e la nuova tipografia italiana in TDM5: Grafica italiana*, a c. di G. Camuffo, M. Piazza, C. Vinti (Milano, Triennale Design Museum, 14 aprile 2012-24 febbraio 2013), Milano/Mantova, Triennale Design Museum/Corraini, 2012, pp. 60-61; e il profilo *Gustavo Modiano, ad vocem*, in *Editori a Milano (1900-1945)*, cit., p. 215-216.

512 *Elenco degli espositori*, in *Mostra italiana di arte grafica*, cit.

513 *Ibidem*.

514 ACCM, iscrizione registro ditte n. 198.172. La Società grafica G. Modiano è costituita in data 6 gennaio 1933 con capitale iniziale di 6.000 lire. Ne sono soci in parti eguali Bice Modiano

cui partecipano Ezio Sangiovanni, Francesco Varisco, Amilcare e Adriano Pizzi. Come accennato in relazione alla vicenda di Grafitalia, dopo la tragica morte di Modiano, avvenuta nell'estate 1943, la società viene acquisita da Amilcare Pizzi, in quel momento attivo come collettore di agenzie tipografiche di rilievo⁵¹⁵.

Vicino ai giovani artisti e architetti e agli esponenti della cultura razionalista, negli anni Trenta Modiano è responsabile della fisionomia, tra le altre, delle riviste "Quadrante" e "Casabella" – quest'ultima con Edoardo Persico all'impaginazione – e sono suoi, come noto, alcuni dei risultati più alti della produzione editoriale del tempo, a cui è chiamato a contribuire, oltre che in veste di tipografo stampatore, anche in quella di progettista grafico⁵¹⁶. Nel quadro in esame, il suo operato risulta in realtà piuttosto limitato, benché non manchi di essere incisivo. Le sue collaborazioni sono significativamente circoscritte, nella prima metà del decennio, alle edizioni della Libreria del Milione, quindi alla collezione dei numeri speciali di "Domus" e infine, nei primi anni Quaranta, all'esperienza di Corrente, per cui Modiano stampa, subentrando a Moneta, le raffinate monografie di "Corrente Arte"⁵¹⁷.

Altra vicenda di precipuo interesse è quella dello Stabilimento Grafico S.A., ditta tipografica di famiglia dell'editore Giampiero Giani. Nel 1937, a soli venticinque anni ne diventa amministratore e dirotta l'originario indirizzo pubblicitario della azienda verso la stampa d'arte di alta qualità. Come accennato, in breve tempo questa esperienza porta Giani stesso a diventare editore, dapprima pubblicando a sua cura per i tipi Grafico S.A., quindi avviando le Edizioni della Conchiglia⁵¹⁸. La società grafica si distingue per la raffinatezza dei prodotti e le innovazioni tecnologiche, specialmente nella stampa colore e su carta prodotta a mano⁵¹⁹. Oltre che per i cantieri editoriali avviati dallo stesso Giani, nel quadro

Marchi e Guido Modiano. Il 6 agosto 1941 si registra una denuncia di modifica dovuta alla morte della vedova Modiano, la ditta viene portata avanti dal figlio Guido con la denominazione «Società Grafica G. Modiano, del dott. Guido Modiano», poi cessata il 2 febbraio 1942.

515 ASCCM, iscrizione registro ditte n. 300.292. La Grafica Modiano s.p.a. è costituita in data 1 gennaio 1942 con capitale iniziale di 16.000 lire. Proprietario e titolare unico risulta essere Guido Modiano, partecipano alle quote Ezio Sangiovanni e Francesco Varisco; dal 2 febbraio dello stesso anno si aggiungono Amilcare Pizzi e Adriano Pizzi. Il 28 aprile 1944 Amilcare Pizzi diventa titolare della società subentrando a Guido Modiano, morto tragicamente nell'estate 1943, mentre Ezio Sangiovanni ne prende la presidenza. Il 2 maggio 1946, con l'uscita di Sangiovanni, Pizzi viene nominato presidente e consigliere. La società si scioglie nel 1951.

516 Un sintetico profilo dell'attività di Modiano è in M. Chiabrando, *Guido Modiano e la nuova tipografia italiana* in *TDM5: Grafica italiana*, a c. di Giorgio Camuffo, Mario Piazza, Carlo Vinti, (Milano, Triennale Design Museum, 14 aprile 2012-24 febbraio 2013), Milano/Mantova, Triennale Design Museum/Corraini, 2012, pp. 60-61.

517 Si rimanda agli elenchi e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

518 Su Giani e la sua attività editoriale si rimanda al paragrafo *Editori*.

519 Cfr. *Colloquio con Giani editore*, cit., p. 38.

censito, la Grafico S.A. cura la stampa delle Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux⁵²⁰ e di parte della collana dei numeri speciali di "Domus"⁵²¹.

Tra le officine specializzate si segnalano, inoltre, La Tipocromo, che si occupa di stampare i "Quaderni del disegno contemporaneo" di Corrente e l'unica edizione dei "Quaderni Rossi" di Treccani; le Industrie Grafiche Italiane Stucchi, scelta da Hoepli per le sue edizioni illustrate della fine degli anni Trenta non affidate a Esperia; l'Istituto Grafico Vanzetti e Vanoletti, che stampa la rivista "Campo Grafico" e le sue monografie, uscite nella collezione dedicata a "Pittori, scultori e architetti nuovi"; e ancora la Grafa, che collabora anch'essa con le Edizioni di Campo Grafico, ma per le successive uscite editoriali. Non vanno poi trascurate la Bertieri dell'illustre Raffaello Bertieri⁵²², che stampa per Sperling & Kupfer; la già citata Cromotipia Sormani, attiva anche come officina di fotoincisioni e responsabile della stampa del *Manzù* dell'Editoriale Domus; e infine Pietro Vera, specializzata in «esecuzioni di lusso ed artistiche»⁵²³, scelta essenzialmente da Scheiwiller per i volumetti non illustrati del "Pesce d'Oro"⁵²⁴. Più marginali, si ricordano, inoltre, le ditte Bonfiglio & Nai, a cui Bardi affida le edizioni Belvedere; la Tipografia Cardinal Ferrari, che nel 1930 collabora ai primi libri-catalogo del Milione; l'Eclettica, che cura le edizioni fuori commercio di Giovanni Scheiwiller; la Sacchi, scelta dalla Galleria Pesaro per la collana "L'odierna arte del bianco e nero"; e infine le già citate SAME e SATE, di cui la prima stampa edizioni uscite per i propri tipi, mentre la seconda lavora per le *plquette* fuori serie di Scheiwiller, tra cui l'*omaggio a Modigliani*⁵²⁵.

Con un peso differente a seconda delle uscite editoriali, non mancano quindi nel panorama produttivo della stampa le citate aziende grafiche editrici che curano l'intero ciclo di lavorazione, da Alfieri & Lacroix, a Bertarelli, dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo a Pizzi & Pizio, sino alle Arti Grafiche Giudici di Bergamo⁵²⁶, nonché Grafitalia, sebbene essa non sia anche editrice⁵²⁷, o ancora i grandi colossi dell'industria editoriale con officine interne ai propri reparti, come Garzanti, Mondadori, Rizzoli, Treves, Vallardi⁵²⁸.

Va inoltre rilevato come nella mappatura siano presenti officine non milanesi scelte da editori con sede a Milano. È il caso di Frazier-Soye, Parigi e

520 A questo proposito va ricordato che Giani si avvicina al *milieu* artistico grazie al precoce apprendistato presso Barbaroux, come ricorda lui stesso nell'articolo, pubblicato su "Stile", *Casa d'un editore*, cit., p. 25.

521 Si rimanda agli elenchi e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

522 Per più circostanziate notizie sulla società grafica si veda *Bertieri, ad vocem*, in *Editori a Milano (1900-1945)*, cit., p. 70.

523 *Elenco degli espositori*, in *Mostra italiana di arte grafica*, cit.

524 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

525 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

526 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

527 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

528 Cfr. gli elenchi e le schede delle pubblicazioni in appendice.

Arti Grafiche Sansaini, Roma, che stampano l'elegante collana in coedizione *Chroniques du Jour-Hoepli "Art Italien Moderne"*; della Tipografia La Grafica di Lecco, dello Stabilimento Grafico Commerciale e degli Stabilimenti Grafici Vallecchi di Firenze, delle Industrie Grafiche Amedeo Nicola & C. di Varese o della Tipografia VAL di Genova, che in modo saltuario collaborano, rispettivamente, con gli editori Ettore Bartolozzi, Il Milione, Galleria Gian Ferrari, L'Esame e Galleria Nova; o ancora dello Stabilimento Tipografico Littorio di Varese, scelto per le edizioni non illustrate di Ceschina e del Risorgimento artistico italiano⁵²⁹.

Per la quasi totalità responsabili della stampa di monografie prive di illustrazioni compaiono, infine, con una sola occorrenza nella mappatura, la Tipografia U. Allegretti di Campi; l'Ambrosiana S.A. per l'Industria Grafica; la Tipografia Aracne; le Officine Grafiche della Federazione Italiana Biblioteche Popolari di Milano; la Tipografia La Grafica Sociale; G.P. Lavori Grafici; Industrie Tipografiche Matarelli; Arti Grafiche Milli; Industrie Grafiche Nicola Moneta; Grafiche SETI; la Tipografia Società Editrice Libreria; l'Unione Tipografica⁵³⁰.

Nota sulle librerie

Rimane sostanzialmente aperto, più difficile da definire, il problema della distribuzione e circolazione dei libri. Si tratta di un aspetto di precipuo interesse, legato a doppio filo al sistema delle arti e alla pratica artistica, una cui specifica indagine, tuttavia, si dimostrerebbe scarsamente accessibile, a causa dell'inadeguatezza di strumenti e di fonti. Anche ai fini di una maggiore comprensione della fortuna e delle dinamiche di ricezione della letteratura in esame, sarebbe infatti rilevante l'analisi delle diverse forme di distribuzione, del computo delle vendite e di altri dati d'archivio significativi, ad oggi purtroppo mancanti.

Consci della parzialità di queste note, appare nondimeno utile provare a tracciare un sintetico profilo delle presenze più incisive nel panorama delle librerie milanesi il cui catalogo comprende edizioni d'arte contemporanea⁵³¹. In mancanza di altri elementi d'indagine, si è lavorato in particolare sugli archivi di due autorevoli biblioteche di settore, conducendo la ricerca attraverso lo spoglio di materiali come i registri di carico, i protocolli, le fatture, la corrispondenza con i librai. Si è scelto, nello specifico, di prendere in esame il patrimonio della più importante istituzione specializzata nel territorio nazionale, l'ASAC-Archivio storico delle Arti contemporanee, eloquentemente preposto dal segretario della

529 Cfr. gli indici e le schede delle pubblicazioni in appendice.

530 Cfr. gli indici e le schede delle pubblicazioni in appendice.

531 Una mappatura delle librerie milanesi è in *Elenco ufficiale dei librai e cartolibrari*, in *Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari e dei venditori ambulanti e giornalieri che vendono libri* cit., disponibile per le annate 1936-1942. Sulla situazione numerica e geografica delle librerie in Italia si veda P. Cremonese, *Le librerie in Italia. Relazione*, Roma, Federazione Nazionale Fascista Commercianti del Libro, 1937.

Biennale Antonio Maraini alla conservazione dei materiali relativi agli artisti, anzitutto libri, riviste e cataloghi⁵³², e di un prestigioso ente milanese di ricerca e di studio quale la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco. Negli anni della direzione di Giorgio Nicodemi, a partire dal 1928, gli acquisti di quest'ultima vanno esemplarmente di pari passo con quelli della grafica d'arte e di riproduzione⁵³³, a ribadire il filo ideale che, come messo in luce, unisce la produzione editoriale e quella grafica nel solco del più ampio problema della diffusione della cultura figurativa contemporanea, nonché lo stretto legame del prodotto librario con l'intera filiera poligrafica.

Per tradizione città di «botteghe di editoria»⁵³⁴, non va dimenticato, a monte, il ruolo che negli anni Venti a Milano ebbero, anzitutto come librerie e uffici bibliografici, ovvero luogo di scambio e circolazione di libri d'arte in edizioni più o meno rare, diverse realtà specifiche quali il Convegno, «libreria moderna [...] in tutto e per tutto nuova»⁵³⁵, avviata nel 1921 da Enzo Ferrieri; Bottega di Poesia, particolarmente attiva anche nel settore «antiquariato bibliofilo»; o ancora L'Esame di Enrico Somaré⁵³⁶. Accanto ad esse occorre nominare, su tutte, la Libreria d'Arte Bestetti & Tumminelli e la Libreria Sammarco, oltre a un'istituzione quale la più volte ricordata Galleria Pesaro, con la sua autorevole sezione libraria. Al circuito delle librerie specializzate si aggiunge quello degli editori-librai, dove un peso di speciale rilevanza è giocato dalla libreria più importante di Milano, la Hoepli, a vocazione universale ed enciclopedica, peraltro spinta, anche commercialmente, dall'influente sezione antiquaria⁵³⁷. Grazie in particolare a Giovanni Scheiwiller e alla sua raffinata cultura internazionale, nella sua sede si trovano le più aggiornate edizioni d'arte italiane e straniere. Per Hoepli, Scheiwiller è tra l'altro compilatore delle citate guide bibliografiche *Dall'Età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni* (1927) e *Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche* (1933)⁵³⁸, quest'ultima segnalata come un'imperdibile «pubblicazione utile» da “Le Arti Plastiche”⁵³⁹. Si tratta di cataloghi tematici di straordinaria completezza, che raccolgono con acribia quanto di significativo è stato pubblicato sull'arte contemporanea, oltre che antica, dove

532 Sull'ente, inaugurato nel 1928 come Istituto d'Arte Contemporanea, si rimanda nuovamente a V. Pajusco, *Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)*, cit.

533 Gli acquisti di grafica delle Civiche Raccolte d'Arte sotto la direzione di Nicodemi sono stati oggetto di indagine della tesi di laurea di Elena Vilardi, le cui ricerche sono in parte confluite in *Note sulla grafica a Milano fra le due guerre*, cit.

534 *Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, cit.

535 *Ivi*, p. 11

536 *Ivi*, p. 18.

537 *Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, cit.

538 *Dall'Età della pietra al Novecento*, cit.; *Arte italiana dall'origine al Novecento*, cit.

539 *Una pubblicazione utile*, “Le Arti Plastiche”, X (7-8), 16 aprile 1933, p. 3.

ai titoli si accompagnano specifiche bibliografiche e prezzi di ciascuna edizione, acquistabile o ordinabile presso la libreria. Oggi fonti insostituibili per la ricerca e lo studio, questi repertori testimoniano l'aggiornamento e la potenziale circolazione, all'epoca, di qualsiasi prodotto librario di settore disponibile sul mercato internazionale.

Come risulta dalle carte del Fondo storico dell'ASAC, lo stesso Domenico Varagnolo non manca di servirsene per l'acquisto di volumi e collane per la Biblioteca d'arte contemporanea. Le minute delle lettere d'ordine indirizzate alla Hoepli presentano infatti, in allegato, elenchi di titoli librari con riferimento al numero di catalogo indicato in *Arte italiana dall'origine al Novecento*⁵⁴⁰. Più diffusamente, una prima ricognizione sulla corrispondenza in entrata e in uscita pertinente alla formazione e implementazione del patrimonio bibliografico dell'istituto veneziano permette di avere un'idea di quali fossero, negli anni Trenta, gli interlocutori più assidui nell'acquisto dei volumi.

Ne emerge una prassi, confermata anche dallo spoglio dei registri di carico della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, che vede protagoniste le librerie. Non tanto, dunque, benché non manchino gli esempi, le case editrici, potenziali interlocutrici dirette della compravendita⁵⁴¹, né le agenzie di distribuzione, più attive, all'epoca, nel panorama dell'editoria periodica, come risulta dagli archivi di redazione di riviste coeve⁵⁴². A questo proposito, va subito messo in luce come un'ampia fetta di mercato continui ad essere coperta dalle librerie antiquarie, per tradizione luogo privilegiato d'acquisto del libro d'arte, le quali operano, contestualmente, anche nel settore della vendita e della distribuzione di prodotti editoriali di nuova pubblicazione dedicati alla cultura figurativa contemporanea, sia italiani sia stranieri. Sono molteplici al riguardo le occorrenze rintracciate nella corrispondenza di Varagnolo, a conferma della sostanziale natura anfibia di questo sistema di commercio, dove non di rado si riscontra una compresenza tra pezzi per bibliofili, libri antichi e moderni, nuove edizioni, stampe e prodotti paraeditoriali.

Tra i fornitori dell'Archivio storico d'arte contemporanea nel decennio 1930 si incontrano librerie, specializzate e non, delle maggiori città italiane. Va detto che questa rete capillare è frutto di un'operazione sistematica condotta da

540 Venezia, ASAC Archivio Storico delle Arti Contemporanee, Fondo storico, ASAC 1 (d'ora in poi ASAC), Corrispondenza 1927-1929, b. 5, II allegato [minuta].

541 È il caso, su tutti, della casa editrice Ceschina, cfr. ASAC, Corrispondenza 1927-1949, b. 4, Corrispondenza con librai, Ceschina.

542 Esemplare in questo senso è il caso di "Quadrante", le cui carte sono conservate, come accennato, presso l'Archivio Bottoni al Politecnico di Milano. "Quadrante", come "Casabella", si appoggiava a una società di distribuzione, la A.&G. Marco, che si curava dell'esposizione e dell'offerta al pubblico della rivista in Italia e all'estero secondo una prassi condivisa tra le testate periodiche, come si evince dalle stesse discussioni interne alla redazione. Cfr. Polimi/AB, A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante, serie Corrispondenza in arrivo 1932-1933.

Varagnolo nel periodo di costituzione della biblioteca, il quale si premura di inviare a tappeto, agli esercenti del settore, una lettera di invito a trasmettere proposte di vendita di libri e «cataloghi illustrati d'arte moderna italiana o straniera» corredata da un apposito modulo, anch'esso rintracciato tra le carte del fondo storico in occasione della ricerca⁵⁴³. Accanto a storiche librerie di Venezia, Napoli, Torino e Firenze⁵⁴⁴, ma altresì straniere, specialmente parigine, sono numerosi i librai e librai-editori milanesi ad avere rapporti commerciali con la biblioteca dell'ente. Su tutti, Hoepli, tra i maggiori fornitori dell'istituto, ma si segnalano, inoltre, la Libreria internazionale Fratelli Treves; la Galleria Pesaro – sezione libraria; la Libreria antiquaria Finzi; la Libreria della Meridiana, libri antichi, esauriti, rari e d'occasione; Il Polifilo. Libri antichi e moderni; la Libreria Ambrosiana di G. Castelli. Libri d'occasione antichi e moderni, esauriti, curiosi e rari, edizioni d'arte e di lusso; la Libreria antiquaria Francesco Perrella & C.; la casa Bestetti & Tumminelli; il Poligono AEA; la Libreria Lombarda. Libri d'occasione antichi e moderni; L'Emporio Librario; e infine la società «La Bibliofilia». Libri antichi, rari, edizioni moderne esaurite, ossia la libreria della «Fiera Letteraria»⁵⁴⁵. Un panorama, nell'insieme, estremamente frammentato e costituito da occorrenze più o meno sporadiche, come riscontrabile dal controllo incrociato di corrispondenza e documenti contabili.

Più compatto, e a questo proposito verosimilmente più indicativo, appare il quadro delle librerie milanesi attive nella distribuzione di titoli d'arte contemporanea tracciabile attraverso il vaglio dei registri di carico della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco. Non mancano, anche in questo caso, occorrenze episodiche o collaborazioni circoscritte con un ampio numero di librai, sostanzialmente sovrapponibili con i nomi già riscontrati all'ASAC di Venezia, ai quali devono essere aggiunti, su tutti, la Libreria dell'Esame; la Maison Rustique Tallone; L'Esedra; la Casa Ariel di Dardo Battaglini; la Libreria Manzoni; la Libreria Aldo Manuzio; la Mondadori; la Vallardi; le Messaggerie Italiane; la Sperling & Kupfer⁵⁴⁶. Allo stesso tempo, tuttavia, da una visione di sintesi dei dati emerge distintamente una mappa dei luoghi dell'aggiornamento alla cultura artistica contemporanea a Milano, significativamente scandita sull'arco del decennio.

543 ASAC, Corrispondenza 1927-1949, b. 4, Corrispondenza con librai.

544 Si segnalano, tra le più assidue, la Libreria del Campanile, la Libreria San Marco e la Sormani di Venezia; la Libreria Galileo Galilei e la Libreria Daniele di Napoli; la Pregliasco di Torino; la Libreria antica e moderna Ferrante Gonnelli di Firenze. Cfr. ASAC, Corrispondenza 1927-1949, b. 4; b. 5.

545 Cfr. ASAC, Corrispondenza 1927-1949, b. 4; b. 5.

546 Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco (d'ora in poi Biblioteca d'Arte), Registro di carico I (gennaio 1929-dicembre 1932), II (gennaio 1933-marzo 1936), III (marzo 1936-marzo 1940), n. gen. d'inventario 3445- 17695.

In tale orizzonte, Hoepli rimane uno dei maggiori fornitori, sia di edizioni italiane, sia straniere, soprattutto a partire dal 1935-1936⁵⁴⁷, ma il modello forte è incarnato dalla galleria-libreria-editrice, espressione della moderna tradizione delle avanguardie, dove la predilezione per il panorama parigino si riscontra non solo nella prassi operativa, ma in relazione ai riferimenti nel campo della letteratura artistica.

Tra il 1929 e i primi anni Trenta è la Galleria Pesaro⁵⁴⁸ la protagonista indiscussa del sistema, da cui vengono acquistati i più importanti titoli italiani coevi, nonché la più aggiornata produzione editoriale di area francese come le celebri collane Crès “Artistes d’hier et d’aujourd’hui” e “Les artistes nouveaux”⁵⁴⁹. A partire dal 1932, le subentra con decisione la Libreria del Milione⁵⁵⁰, con un’incisiva opera di aggiornamento ai canoni modernisti internazionali, che allarga altresì lo spettro all’architettura, a conferma del ruolo di arte guida assunto in quella precisa congiuntura storica. Alle numerose pubblicazioni d’arte parigine, tra cui quelle di Cahiers d’Art o di Chroniques du Jour, si alternano i volumi della collezione “Sélection” di Anversa, della berlinese “Junge Kunst”, o ancora le edizioni Phaidon di Vienna e i cataloghi del MoMA, sino all’intera serie dei libri di Le Corbusier e degli album Éditions Morancé dedicati alla decorazione e al progetto⁵⁵¹.

Intorno al 1937 si registra l’avvio di una progressiva e rilevante presenza della Libreria artistico industriale A. Salto⁵⁵², particolarmente attiva sul piano commerciale anche nel settore delle edizioni d’arte antica o dei libri e manuali tecnici, che si impone con scelte sofisticate e sperimentali, testimonianza del suo ruolo d’eccezione nell’apertura ai nuovi orientamenti estetici del tempo. È dal Salto che vengono acquisiti, nei secondi anni Trenta, non solo molti dei titoli rilevati nella mappatura ma notevoli collezioni quali i “Quaderni della Triennale”, parte del catalogo dell’Editoriale Domus, i numeri speciali di “The Studio” sulla pubblicità, sulle arti decorative e industriali, sulla tipografia, così come numerose edizioni francesi, inglesi, svizzere e tedesche dedicate alla nuova fotografia e all’architettura funzionalista tra cui i volumi della casa Hoffmann di Stoccarda e Springer di Berlino, o ancora le sontuose edizioni d’arte Skira e Hyperion di

547 Cfr. Biblioteca d’Arte, Registro di carico II (gennaio 1933-marzo 1936), III (marzo 1936-marzo 1940), n. gen. d’inventario 7037- 17695.

548 Sulla Galleria Pesaro e la sua influente sezione libraria si rimanda ai paragrafi precedenti.

549 Cfr. Biblioteca d’Arte, Registro di carico I (gennaio 1929-dicembre 1932), n. gen. d’inventario 3445- 4265.

550 Sulla Galleria Libreria del Milione, anche editrice, si rimanda ai paragrafi precedenti.

551 Cfr. Biblioteca d’Arte, Registro di carico I (gennaio 1929-dicembre 1932), II (gennaio 1933-marzo 1936), n. gen. d’inventario 4935- 13822.

552 La Libreria Salto è anche editrice, come discusso, in questo capitolo, presentando gli *Editori specializzati*.

Parigi⁵⁵³. A questo proposito, nelle sue memorie Giuseppe Salto ricorda come sul finire del decennio e durante la guerra il padre Alfonso, alla guida della libreria, importasse le pubblicazioni soprattutto attraverso la Svizzera⁵⁵⁴.

Accanto al Salto va ricordata, anche se meno incisiva sul piano della distribuzione, la Sperling Kupfer, anch'essa libreria editrice – a cui i documenti d'archivio riconducono una sala espositiva annessa, orientata alla produzione grafico-editoriale modernista⁵⁵⁵ – attraverso la quale giungono a Milano, tra l'altro, i leggendari Bauhausbücher⁵⁵⁶.

Come in parte accennato relativamente al loro operato di editrici, queste librerie rappresentano anche e soprattutto dei luoghi di incontro e di scambio nell'ambiente artistico e intellettuale della Milano dell'epoca. Attente alle nuove tendenze e ai movimenti d'avanguardia, benché per «un limitato numero di clienti, fruitori quasi furtivi» – li definisce Giuseppe Salto – importano edizioni «da tutto il mondo»⁵⁵⁷, garantendo attraverso libri e riviste, in un momento storico complesso, un inconsueto aggiornamento alla cultura internazionale.

553 Cfr. Biblioteca d'Arte, Registro di carico III (marzo 1936-marzo 1940), n. gen. d'inventario 13890-18169.

554 G. Salto, *Ci siamo molto divertiti, comunque*, in *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, a c. di L. Berni Canani, G. Di Genova, Roma, Associazione per la storia del M.A.C., 1996, pp. 5-9.

555 La documentazione, relativa nello specifico al progetto di una mostra sulla produzione editoriale internazionale dedicata all'architettura moderna, è stata rintracciata nell'Archivio Bottoni: Polimi/AB, A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante, serie Corrispondenza in arrivo 1932-1933, Sperling & Kupfer, 19 gennaio 1934.

556 Cfr. Biblioteca d'Arte, Registro di carico III (marzo 1936-marzo 1940), n. gen. d'inventario 13923-13928.

557 G. Salto, *Ci siamo molto divertiti, comunque*, cit., p. 7.

2. Le forme della divulgazione

“Arte Moderna Italiana”: inchieste e questionari

La nascita di un'editoria dedicata all'arte contemporanea, ovvero di un sistema organico di pubblicazioni, oltre l'estemporanea o isolata iniziativa editoriale, appare intimamente intrecciata a un problema di identità e definizione del moderno. Lo sviluppo a fine anni Venti di una specifica coscienza editoriale, al contempo sintomo rivelatore di inedita consapevolezza verso le espressioni della nuova cultura figurativa, risulta nodale nelle dinamiche di affermazione, di prima sistemazione e storicizzazione del panorama artistico contemporaneo, anche nel grave ritardo della situazione italiana. Pur nel suo statuto sperimentale, rappresentativo di un momento aurorale quale quello considerato, la produzione libraria – per definizione a carattere permanente – si rivela tesa al riconoscimento e alla trasmissione di valori figurativi durevoli, alla creazione di un canone. Ne scaturisce un composito processo di elaborazione fatto di tentativi, scarti e accelerazioni, sostanzialmente estraneo a consonanti logiche di rispecchiamento, che giunge a connotare il decennio in esame come un vitale laboratorio per l'inquadramento storico-critico delle vicende figurative contemporanee e dei suoi protagonisti, ponendo le basi della sua più compiuta maturazione in seno al lavoro storiografico che va a scandire gli anni del secondo dopoguerra.

In apertura alla sua guida alle *Arti figurative (1921-1935)*, la prima iniziativa bibliografica che fa il punto sulla coeva situazione delle pubblicazioni d'arte italiane, dando ampio spazio, a una data precoce quale il 1935, alla produzione figurativa contemporanea e alla sua letteratura, Alberto Neppi può sottolineare il sicuro «rinnovamento dei criteri esegetici nella stessa divulgazione delle tendenze d'arte contemporanea»¹. Si tratta di un rinnovamento, come egli stesso afferma, trainato dall'editoria periodica, da giornali quotidiani e riviste di cultura e da nuove figure di critici, scrittori d'arte e divulgatori.

Si è già accennato al mutamento, allo scadere degli anni Venti, del panorama della divulgazione artistica in Italia con nuovi e significativi spazi nelle riviste dedicate alle arti contemporanee, dalle più tradizionali, quali il “Giornale dell'Arte” e il “Giornale degli Artisti”, al notiziario “Le Arti Plastiche”, da “Problemi di Arte attuale”, poi “Poligono”, sino al modello della rivista-bollettino di galleria incarnato da “Belvedere”, senza trascurare il ruolo di storiche testate di settore come “Emporium”. Esteso e incisivo, secondo un orientamento inedito, appare inoltre l'impegno di fogli letterari quali “Il Frontespizio” o “L'Italia Letteraria”,

1 A. Neppi, *Introduzione*, in *Arti figurative*, cit., p. 5.

entrambi di recente costituzione, e soprattutto di un giovane quotidiano illustrato, “L'Ambrosiano”, che con la sua pagina settimanale dedicata alle belle arti è di grande spinta alla promozione dell'arte e dell'architettura moderna. Un panorama, dunque, di notevole dinamismo, a cui non mancano di contribuire, con logiche differenti, le riviste illustrate e i primi rotocalchi².

Occorre tuttavia ribadire che il clima in cui sorge questa inedita sensibilità per la cultura artistica contemporanea e prende avvio la nuova produzione editoriale appare segnato, sullo sfondo di un annoso ritardo istituzionale, critico e di mercato, da una massiccia e incisiva fortuna dell'Ottocento. Una situazione complessa, di tangibile infatuazione, in cui si intrecciano – come ha efficacemente riassunto Sileno Salvagnini – istanze «generazionali, affettive, mercantili, eminentemente teoriche», idealmente inaugurata dalle manifestazioni del cinquantenario dell'Unità e alimentata, sino ad anni Trenta inoltrati, dal «profluvio di esposizioni, mostre retrospettive, vendite all'asta e pubblicazioni»³. Si è, del resto, accennato al contestuale consenso riscontrato in ambito editoriale dall'arte del XIX secolo, presente in modo diffuso non solo nei cataloghi dei maggiori editori d'arte, ma anche tra le iniziative di due colossi come Rizzoli e Mondadori⁴, al contrario di quanto accade, parallelamente, ai valori della cultura figurativa contemporanea, come discusso nel precedente capitolo.

Intorno al 1925, quando Scheiwiller dà avvio alla collana “Arte Moderna Italiana” con l'obiettivo di colmare un primo vuoto editoriale, sono gli artisti e la produzione figurativa del secolo trascorso a essere saldamente al centro dell'attenzione critica. Tali predilezioni, fatalmente annodate a questioni nazionalistiche e mercantili, si impongono al contempo come sensibilmente «autentiche»⁵: l'Ottocento, come noto, viene letto in continuità con il presente e la sua arte non manca di essere considerata arte moderna *tout court*. Diffusamente indagata da parte della storiografia⁶, la fortuna dell'arte ottocentesca negli anni del fascismo rappresenta, nondimeno, un orizzonte mobile e stratificato, che

2 Sulle riviste di critica, si rimanda a quanto discusso nel capitolo 1, *Il ruolo delle riviste*, e alla relativa bibliografia indicata in nota. Sulla divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste illustrate si veda, su tutti, *Arte moltiplicata*, cit., in particolare *Anni tra le due guerre*, pp. 1-100.

3 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 135.

4 Si rimanda al capitolo 1, *Altri editori*.

5 Come scrive Salvagnini, in *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 54.

6 A partire da *Artisti e cultura visiva del Novecento*, (Pistoia, Officine San Giorgio, giugno-agosto 1980), a c. di B. Cinelli, F. Mazzocca, M.C. Tonelli, Pistoia, s.n., 1980, in particolare i capitoli *Ambiguità e fortuna di Spadini* e *Ottocento e Novecento*, e dagli studi di Flavio Fergonzi su Emilio Cecchi tra cui si segnala il contributo *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, “Bollettino d'Arte”, LXXVIII (78), maggio-giugno 1993, pp. 1-26, e inoltre, sempre di Fergonzi, *Barbantini e la modernità dell'Ottocento*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), a c. di S. Salvagnini e N. Stringa, Treviso, Canova, 1995, pp. 47-60, sino al più recente S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., in particolare *Ottocento, Novecento e via dicendo*, pp. 47-86 e *L'Ottocento e le aste*, pp. 129-172. Si veda, inoltre, il fondamentale P. Barocchi, *Storia*

vede procedere, tra gli altri, artisti-critici come Soffici, Oppo, Carrà, accanto a critici di estrazione letteraria, da Ogetti a Cecchi, a Somaré, con sensibilità e posizioni anche molto distanti tra loro.

A questo proposito, è stato ampiamente messo in luce come per Soffici, figura chiave della polemica contemporanea, nell'immediato dopoguerra l'asse Cézanne-Renoir-Fattori funga da baluardo a quelle che in *Scoperte e massacri* vengono definite «arbitrarie ricerche pseudo-avanguardistiche»⁷, dove la «modernità» del pittore macchiaiolo è ravvisata in un'astratta tradizione la cui influenza agisce sul presente⁸. Non meno paradigmatico di una ideale continuità tra arte contemporanea e maestri del passato appare lo storico intervento che, nel 1922, Carlo Carrà dedica allo stesso Soffici sulle pagine di "Valori Plastici", nel quale le fonti della sua pittura sono individuate non in un'atemporale «toscanità» ma in quel «glorioso realismo toscano» che ritrova in lui – «dopo la morte di Giovanni Fattori – il suo più vero interprete, il suo maggior cantore»⁹.

Se per questi autori l'arte ottocentesca giunge dunque a legittimare le ricerche figurative contemporanee, sino ad essere considerata, per certi versi, sullo stesso piano di quella attuale, per molti critici quella del XIX secolo rappresenta, piuttosto, «l'arte moderna *par excellences*»¹⁰.

Nel solco di una tensione nazionalistica in decisa chiave antimpressionista, Ugo Ogetti finisce per individuare nella moralità, nell'impegno per la patria degli artisti italiani ottocenteschi non solo il loro più alto magistero, ma la loro profonda attualità¹¹. Ripubblicando i suoi *Ritratti di artisti italiani*, nel 1923, il critico rimane sostanzialmente fermo ai maestri dell'Ottocento per aprire solo timidamente ad autori coevi¹², di una contemporaneità, tuttavia, eminentemente anagrafica, come Andreotti, Carena o Spadini, icona, quest'ultimo, di una felice continuità con la tradizione¹³. Si tratta di artisti il cui linguaggio più di altri si

moderna dell'arte in Italia. III.1. Manifesti polemiche documenti, Dal novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1952, Torino, Einaudi, 1990.

7 A. Soffici, *Scoperte e massacri*, Firenze, Vallecchi, 1919, p. 140.

8 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 129-130.

9 C. Carrà, *Ardengo Soffici*, "Valori Plastici", III (V), [1922], p. 111. Sulla complessa questione si rimanda al contributo di B. Cinelli in *Artisti e cultura visiva del Novecento*, cit., pp. 42-43.

10 La definizione è di Salvagnini, in *Ivi*, p. 134.

11 Su Ugo Ogetti si vedano gli studi di Giovanna De Lorenzi, tra i cui numerosi e storici contributi si segnala la monografia *Ugo Ogetti critico d'arte: dal Marzocco a Dedalo*, Firenze, Le Lettere, 2004.

12 U. Ogetti, *Ritratti d'artisti italiani*, II ed., vol. 2, Milano, Treves, 1923.

13 Consacrata l'anno successivo alla XIV Biennale di Venezia, dove le viene dedicata una mostra personale accompagnata da una vasta eco sulla stampa, l'arte di Spadini conosce sino ai primi anni Trenta una crescente fortuna critica. Dopo l'apparizione, nel 1920, della prima monografia sull'artista, a firma dello stesso Ugo Ogetti (Roma, La Voce), è infatti a partire dal 1924 che escono, con particolare intensità fino al 1930, una serie di studi monografici, tra cui quelli di Antonio Baldini, Emilio Cecchi e Cipriano Efisio Oppo (Roma, "La terza pagina", 1924), di Arduino Colasanti (Milano-Roma, Società editrice d'arte illustrata, 1925), di Ardengo Soffici

avvicina alla prediletta arte ottocentesca, compiutamente celebrata allo snodo del decennio in *La Pittura italiana dell'Ottocento*¹⁴ e, in seguito, ad anni Trenta inoltrati, con la raccolta *Ottocento, Novecento e via dicendo*¹⁵.

Al recupero della cultura artistica del secolo passato contribuisce contestualmente, in modo non meno incisivo, uno scrittore d'arte di tutt'altra ascendenza e natura quale Enrico Somaré, già ricordato autore della monumentale *Storia dei Pittori Italiani dell'Ottocento* uscita in due volumi nel 1928¹⁶, un tributo appassionato alla pittura che ha accompagnato il Risorgimento definito da Croce «vero *monumentum amoris*»¹⁷. «Sufficientemente partigiano della modernità» per non prendere le distanze da quei «critici pedanti che, in nome di un apprendimento della cultura figurativa ottocentesca di tipo accademico, inautentico, non simpatico come il suo, finivano per rifiutare in toto l'arte del tempo loro»¹⁸ – ha scritto Salvagnini –, Somaré si dimostra puntualmente attento anche alle espressioni figurative attuali, guardando tuttavia, in modo particolare, a quegli artisti che all'Ottocento si ispirano cogliendone il valore di modernità¹⁹. Su posizioni in

(Roma, Valori Plastici, 1925 in francese e 1926 in italiano), di Mario Tinti (Milano, Giovanni Scheiwiller, 1928), sino al primo catalogo dei dipinti a cura di Emilio Cecchi, con uno studio di Adolfo Venturi (Milano, Mondadori, 1927), e all'omaggio pubblicato nel 1930 in occasione dell'ampia retrospettiva sull'artista, scomparso cinque anni prima, con cui la Galleria di Roma inaugura la propria attività (Roma, s.n., 1930). Il lavoro di Spadini viene in quegli anni letto da buona parte della critica italiana come l'anello di congiunzione tra la pittura contemporanea e la tradizione; una tradizione che se per Cipriano Efisio Oppo «va dal nostro Rinascimento, a Tiepolo, a Goya e agli Impressionisti», per altri, come Ojetti, è da intendersi, al contrario, in chiave espressamente nazionalistica. Su questi problemi, molto discussi nel dibattito coevo, si segnalano in particolare F. Fergonzi, *Adolfo Venturi e la "questione" Spadini*, in *Incontri venturiani*, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 22 gennaio, 11 giugno 1991), a c. di G. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 171 sgg. e *Armando Spadini (1883-1925), tra Ottocento e avanguardia*, (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 16 settembre-31 ottobre 1995), a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Milano, Electa, 1995.

14 U. Ojetti, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano; Roma, Bestetti & Tumminelli, 1929.

15 Id., *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano, Mondadori, 1936.

16 E. Somaré, *Storia dei Pittori Italiani dell'Ottocento*, Milano, L'Esame, 1928. Per un profilo di Somaré e delle sue predilezioni critiche si rimanda a F.P. Rusconi, *Enrico Somaré critico d'arte*, in *Botteghe di editoria tra Montnapoleone e Borgospesso*, cit., pp. 47-56.

17 B. Croce, *La pittura italiana dell'Ottocento* [recensione], in Id., *La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*, Bari, Laterza, 1934, p. 198.

18 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 192.

19 Si pensi, a questo proposito, alla vicenda della mostra inaugurale della Galleria Milano, *Sette pittori moderni*, ordinata a cura dello stesso Somaré, dal quale Barbaroux e Gussoni, proprietari della galleria, avevano rilevato lo spazio espositivo, già Galleria dell'Esame. Con opere di Bernasconi, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi e Tosi, la mostra presentava, in linea con gli orientamenti di Barbaroux, un cospicuo nucleo di novecentisti, evitando espressamente, tuttavia, di designarli come tali, e non a caso il numero maggiore di tele apparteneva a un artista non novecentista come Ugo Bernasconi, cfr. *Sette pittori moderni: Bernasconi, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi*, (Milano, Galleria Milano, 1928), a c. di E. Somaré, Milano, Galleria Milano, 1928. «Si poteva chiedere a Somaré di comprendere le ragioni dei novecentisti, non di farle sue: era il massimo che fosse disposto a concedere», ha scritto al riguardo

parte analoghe appare Raffaello Giolli, paladino del moderno, la cui sensibilità e il cui tenace interesse critico nei confronti dell'Ottocento, votato soprattutto alla scuola lombarda, cui «ha molto contribuito [...] paragonando, per primo, l'impressionismo lombardo con quello francese»²⁰, si accompagna al rifiuto di qualsivoglia retorica, sia tradizionalista sia di segno marcatamente opposto.

A monte delle vicende tracciate, occorre ricordare la decisiva figura di Emilio Cecchi²¹. È infatti lo studioso fiorentino che, a partire dalla predilezione per Cézanne, dà avvio a una delle più consapevoli riletture critiche dell'Ottocento sfociata, nel 1926, nella *Pittura italiana dell'Ottocento*²², un'opera che, pur nelle sue ambiguità critiche, non manca di essere nodale per i successivi lavori di Somaré e, soprattutto, di Ojetti²³. A conclusione del libro, Cecchi pone il capitolo sui Macchiaioli, il movimento che – scrive – ha dato alla pittura italiana ottocentesca «gli artisti più puri», sottolineando che essi rimasero nell'anarchia della macchia, ovvero «macchiaioli nel senso stretto della parola, durante un periodo assai breve, per diventare subito pittori interi e senza bisogno d'altri attributi»²⁴, approdando alla sicura tradizione della scuola toscana.

Due anni dopo l'uscita di *Pittura italiana dell'Ottocento*, viene inaugurata la prima Biennale veneziana diretta da Antonio Maraini, la cui grande mostra dedicata all'arte italiana del XIX secolo, a cura di Ojetti, ne sancisce il definitivo recupero critico²⁵. Si tratta, come messo in luce da Massimo De Sabbata, di una delle tappe risolutive, accanto ai citati volumi di Cecchi, di Somaré e dello stesso Ojetti, di quel processo di valorizzazione avviato a inizio decennio a cui va ampiamente contribuendo il mercato, dalla proposta di artisti attenti alla tradizione del naturalismo ottocentesco, a retrospettive di affermati autori del XIX secolo, al famigerato sistema delle aste, alimentato – complice la

Salvagnini. Come noto, la tiepida accoglienza riservata da Somaré a Novecento non era consona agli obiettivi della nuova galleria di Barbaroux, che l'anno successivo avrebbe presentato Sette artisti moderni, con Bernasconi significativamente sostituito da Wildt e un'introduzione al catalogo di Giorgio Nicodemi, cfr. *Sette artisti moderni: Wildt, Carrà, Funi, Marussig, Sabietti, Sironi, Tosi* (Milano, Galleria Milano, aprile 1929), Milano, Galleria Milano, 1929.

20 Cfr. *Giolli Raffaello, ad vocem*, in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, cit., pp. 176.

21 Imprescindibili a una lettura dell'attività critica di Emilio Cecchi sono le ricerche di Flavio Fergonzi, in particolare *Emilio Cecchi, i quadri francesi e la fortuna dell'impressionismo*, cit.

22 E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano-Roma, Società editrice d'arte illustrata, 1926.

23 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 143-147.

24 E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 71.

25 «Commissione organizzatrice: Ugo Ojetti. Presidente: Nino Barbantini, Emilio Cecchi, Ezekiele Guardascione, Antonio Maraini, Cipriano Efisio Oppo, Margherita Sarfatti», cfr. U. Ojetti, *Mostra della Pittura Italiana dell'Ottocento*, in *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Venezia, s.n. (Ferrari), 1928, pp. 27-53. Sul ruolo della Biennale di Venezia sotto la gestione di Maraini si veda M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Udine, Forum, 2006.

crisi economica internazionale – dalla dispersione di vaste e importanti raccolte collezionistiche²⁶.

È sullo sfondo di questa complessa e stratificata congiuntura che prende avvio la prima fioritura di iniziative editoriali espressamente dedicate ad autori contemporanei, dove a fare da battistrada, come ampiamente ricordato, è Giovanni Scheiwiller con la collana “Arte Moderna Italiana”. Benché non esente da notevoli oscillazioni nelle prime scelte, essenzialmente corrispondenti ai titoli usciti nella seconda metà degli anni Venti²⁷, essa rappresenta un progetto pionieristico e seminale nel panorama editoriale italiano e un modello indiscusso per quanto realizzato a venire. È indicativo che Pietro Maria Bardi, nel 1929, citi il suo esempio nella programmatica introduzione alla prima monografia-catalogo pubblicata da Belvedere²⁸, esperimento editoriale che mira a essere un invito polemico a creare non solo un gusto, ma un tessuto editoriale per l'arte contemporanea:

Vige da noi un curioso e pressoché unico sistema di valutazione degli artisti: il provino della morte. Se un pittore od uno scultore – ci riferiamo agli artisti veri e non alle celebrità nel senso cecioniano della parola – non è scomparso dalla scena della terra, il pubblico non lo prenderà in considerazione; e ciò per poche ma assodate ragioni: un po' per malinteso gusto antiquario, un po' per pigrizia mentale, ed anche per spirito di gretto interesse. [...] Ne deriva che la scelta del nostro soggetto cadrà, di primo achito [*sic*], sulle opere di un artista scomparso: ecco assicurata la fortuna degli antichi, ed anche dei moderni dell' '800. I giovani di oggi dovranno dunque attendere il loro turno.

Noi non aderiamo a questo sistema di ragionare: nessuno vuol mettersi a discutere il gusto antiquario a somiglianza del manifesto futurista, tanto più se gusto dell'antico vuol dire amore per il patrimonio morale dell'umanità: le opere dei grandi artisti; pensiamo, però, che ogni epoca debba avere la sua espressione attuale [...]. E per tutte queste ragioni riteniamo che il cosiddetto pubblico colto e facoltoso abbia, in gran parte, l'imperdonabile torto, per quel che riguarda la sua posizione nei riguardi dell'arte, – riassumiamo sia pure bruscamente – di lasciar morire gli artisti veri.

[...] A proposito di pubblicazioni d'arte che sono poi il riflesso delle situazioni, è venuta dunque l'ora di parlare un po' anche dei vivi: in Italia gli editori si dedicano ai libri d'arte trapassata dagli scavi a Segantini – e poco, del resto, anche qui – e all'arte moderna non è dedicata che una sola collana di sceltissime monografie dovuta alla fatica e alla fede di Giovanni Scheiwiller. Non sarà dunque male, se a mano a mano che si presenteranno i giovani artisti alla ribalta delle esposizioni, anche il nostro giornale consacrerà a qualcuno di loro un suo fascicolo²⁹.

26 M. De Sabbata, *Mostre d'arte a Milano negli anni Venti*, cit, p. 58.

27 Si rimanda all'elenco dei titoli della collana in appendice. Sull'“Arte Moderna Italiana” si rimanda, in questo stesso capitolo, alla sezione *Collane di monografie d'artista*.

28 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, Milano, Belvedere, 1929.

29 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, cit., s.p.

Il brano testimonia esemplarmente la situazione in divenire che connota lo snodo del decennio, dove contestualmente allo slancio registrato nella cronaca giornalistica e nella divulgazione promossa dalle nuove riviste d'arte, tra cui la stessa "Belvedere", nel panorama dell'editoria libraria si assiste a una inedita tensione al rinnovamento dei canoni della letteratura artistica. Non senza suggestioni, tale tendenza in atto può essere più genericamente interpretata alla stregua di un'evoluzione del dibattito che segna quello scarto dalla cronaca, vale a dire la polemica, il pensiero in azione della rivista, alla storia, ovvero il tentativo di sistemazione critica del libro, dove gli anni Trenta, come ricordato, registrano internazionalmente la prima storicizzazione della modernità, dall'Europa agli Stati Uniti³⁰.

Questa tensione investe anzitutto la ricerca di generi e modelli, nonché di un nuovo linguaggio, in un panorama internazionale di riferimenti nel quale la Francia, che a partire dagli anni Dieci si trova a scalzare i Paesi di lingua tedesca, rappresenta il paradigma indiscusso.

Il problema della traducibilità dei linguaggi figurativi moderni nelle forme editoriali, oltre che nella parola, e la necessità di sostenere e diffondere l'arte del presente trovano, parallelamente, nuove figure di divulgatori. Come si chiarirà in seguito analizzando la produzione libraria, nel quadro degli autori, dei prefatori o curatori dei volumi – che spesso si fanno editori e viceversa, in una significativa circolazione di ruoli e strategie operative – emerge distintamente una nuova tipologia di scrittore d'arte, sostanzialmente inedita nel panorama italiano del tempo. La sua fisionomia si discosta da quelle più consuete del critico di estrazione letteraria o dello storico dell'arte, e coincide invece con quella del "cultore d'arte"³¹, divulgatore e organizzatore culturale. È il caso, tra gli altri, dei citati Giovanni Scheiwiller e Pietro Maria Bardi, di Raffaello Giolli, Edoardo Persico, o ancora di Raffaele Carrieri, uno dei «più giovani e bizzarri scrittori d'Italia»³². Questi ultimi incarnano il modello degli intellettuali atipici, moderni nel senso bontempelliano³³, ovvero «uomini di tipografia» non estranei a una sensibile

30 Si pensi all'esemplare operato del Museum of Modern Art di New York, avviato alla fine del 1929. Come noto, il suo primo direttore, Alfred H. Barr Jr., lavora a una definizione per avanguardie dell'arte contemporanea (a partire dall'impressionismo e postimpressionismo) promossa e divulgata attraverso un'eccezionale sequenza di mostre realizzate, in particolare, tra il 1934 e il 1936, da *Machine Art* a *Van Gogh*, da *Cubism and abstract art* a *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, nel solco di una storicizzazione "a caldo" delle tendenze artistiche internazionali coeve o appena compiute. Sulla storia e l'attività del MoMA si veda H.S. Bee, M. Elligott, *Art in our time. A history of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2004.

31 Cfr. P. Rusconi, *Artisti e cultori d'arte: percorsi generazionali e modelli formativi, inchieste e questionari negli anni Venti e Trenta*, in *La Nazione allo specchio*, a c. di A. Ragusa, Manduria; Bari; Roma, Piero Lacaita Editore, 2012, p. 46.

32 *I romanzi di Novella*, trafiletto pubblicitario, "Il Secolo XX", XXXII (40), 7 ottobre 1933, p. 14.

33 Si veda al riguardo l'esemplare definizione che di Bardi dà Salvagnini: «Un intellettuale atipico che ricordava da vicino l'«eccellente uomo di mestiere» invocato da Bontempelli, colui che per costruirsi una nuova figura professionale doveva passare per le redazioni dei giornali ed

vocazione giornalistica, al linguaggio della cronaca e della comunicazione visiva attraverso il montaggio e la manipolazione delle immagini.

Il processo di rinnovamento cui essi contribuiscono da protagonisti rimane orientato, a monte, a individuare con speciale urgenza dei valori da promuovere, trovandosi a declinare in questo stesso frangente il nuovo modo di affrontare in senso *engagé* il dibattito storico critico che investe forme e linguaggi.

La fine degli anni Venti e l'avvio del decennio successivo costituiscono, da questo punto di vista, una sorta di convulso cantiere, dove il primo tentativo di definizione di un sistema di valori della modernità – lungi dal farsi consacrazione, come nell'ultima fase della cronologia considerata – implica uno scarto, una discontinuità necessaria che si traduce in una reazione al passato e, nello specifico, all'Ottocento e al suo canone. Si tratta di una reazione spesso polemica, di scelte e di registro, nel cui incedere non sono esenti squilibri e indugi, ma che si pone, anzitutto, come un problema di moralità, il medesimo che innerva la ricerca da parte dei giovani di «un'arte italiana nuova»³⁴. Lo suggerisce apertamente Bardi in apertura al suo *Carrà e Soffici*, libro nodale nell'orizzonte qui tracciato, in cui si legge:

Non ci acosteremo a Carrà ed a Soffici con il provino dei critici di mestiere [...]. L'essenziale [...] è piuttosto che le parole ed i fatti rispondano ad un atteggiamento vivo dello spirito. Con questo volume non intendiamo, dunque, spacciare una prosa di circostanza [...] ma notare dei fatti storici, trarne delle conseguenze, assegnare taluni anticipi: in una parola far anche polemica, che è sempre il modo di dare fervidamente una spinta alla ruota del tempo³⁵.

Questa fase, che potremmo definire militante, appare connotata dai tentativi, spesso scomposti, tesi alla designazione di orientamenti, inclinazioni e principi figurativi di un'arte attuale, a partire dal riconoscimento dei suoi protagonisti: gli «artisti viventi»³⁶. Il modello forte, in cui il discorso critico si innesta sulla vitale partecipazione alle vicende artistiche contemporanee, è certamente rappresentato da *L'Art Vivant* di André Salmon³⁷, libro con una decisiva influenza sull'ambiente artistico-letterario del tempo, di cui Edoardo Persico possedeva significativamente una copia, poi giunta – glossata – nella biblioteca di Renato Birolli, a testimonianza dell'intensa circolazione delle edizioni e del peso intellettuale di tale prassi³⁸. Sul terreno mobile dell'*engage* trova dunque fondamento

imparare il linguaggio semplice della cronaca onde rendersi comprensibile anche al pubblico meno dotto». Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 182.

34 P.M. Bardi, *Referenze su Carrà e Soffici*, in Id., *Carrà e Soffici*, Milano, Belvedere 1930, p. 46.

35 *Ivi*, p. 10.

36 Cfr. P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, cit., s.p.

37 A. Salmon, *L'Art Vivant*, Parigi, Crès, 1920.

38 Cfr. Renato Birolli, *Biblioteca*, cit., n. cat. 1142, p. 162. La copia presente nella biblioteca dell'artista è firmata «e. persico» sull'occhietto.

il complesso processo di estrazione del termine modernità che segna gli anni Trenta in modo trasversale, coprendo, accanto e in dialogo con il panorama delle arti figurative, diversi campi della cultura italiana, dalla letteratura all'architettura, considerata l'arte guida della medesima congiuntura storica³⁹.

Il dibattito in questione, in cui il ruolo del mercato risulta nodale, come ampiamente messo in luce⁴⁰, registra una sintomatica accelerazione in prossimità della Seconda mostra del Novecento Italiano, evento di grande risonanza mediatica, al quale prendono parte «tutti quegli artisti italiani – ancora alle prime armi o già maturi e provetti – la cui opera reca un'impronta di elevato e pensoso travaglio spirituale e di moderna italianità»⁴¹. Intorno al 1929, anno della rassegna e snodo emblematico nella periodizzazione individuata, tra gli addetti ai lavori prendono avvio, in parallelo, due importanti iniziative, tese a una sorta di mappatura del tessuto artistico italiano attraverso la raccolta di dati sugli artisti contemporanei, con l'obiettivo ultimo di avvicinare, non senza lungimiranza, un mondo di cui si conosce ancora molto poco. Esse sono significativamente promosse da due protagonisti di punta del sistema dell'editoria d'arte, i citati Pietro Maria Bardi e Giovanni Scheiwiller, tra i primi a supportare le istanze tracciate, che si servono a tale proposito di formulari, seguendo una prassi tradizionalmente condotta in vista della redazione di dizionari sulle arti, compilazioni a carattere biografico, antologie e inchieste artistiche. Il loro convergente operato riflette in realtà istanze, sensibilità ed esperienze pregresse tra loro molto differenti, profondamente connesse, da un lato alla realtà del mercato dell'arte, oltre che della polemica critica (Bardi), dall'altro alla cultura letteraria, ancor prima che editoriale, specialmente di ascendenza francese, la cui moderna tradizione consacra un fortunato culto agli ambienti dell'arte contemporanea, lavorando sui suoi interpreti a partire dalla loro biografia (Scheiwiller)⁴².

Proprietario dell'omonima galleria di via Brera, Bardi comincia nel 1928 a raccogliere materiali e notizie su un gruppo di artisti considerati moderni, tutti

39 Illuminante in una prospettiva di dialogo tra le arti rimane il seminale progetto confluito nel volume *Letteratura-Arte. Miti del '900*, a c. di Z. Birolli, Milano, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Editions, 1979.

40 Sul ruolo del mercato, anche in rapporto al sorgere di un'editoria votata all'arte contemporanea, si vedano le riflessioni presentate nel capitolo precedente.

41 M. Sarfatti, [*Presentazione*], in *Seconda mostra del Novecento Italiano*, (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Milano, s.n. (Gualdoni), 1929, pp. 13-14.

42 Se il modello più alto è rappresentato da Apollinaire, si pensi contestualmente al fortunato esempio di André Salmon e dei tanti letterati, da Warnod a Jacob a Cocteau, a Mac Orland, che nei medesimi anni consacrano i propri scritti all'arte contemporanea e ai suoi protagonisti; una tendenza che sfocia nel dilagante fenomeno della memorialistica che conta tra i suoi più celebri interpreti il Michel Georges-Michel di *Les Montparnos*, «roman nouveau de la Bohème cosmopolite» uscito nel 1923 e nel 1929 da Fasquelle in una nuova edizione illustrata. Un utile repertorio sulla produzione francese coeva è il citato C. Schvalberg, *La critique d'art à Paris 1890-1969*, cit. Sul sodalizio tra poeti e pittori si veda J. Gojard, *Au rendez-vous des poètes*, in *L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, cit., pp. 114-126.

nati tra il 1880 e il 1905. Il primo progetto di realizzare una serie di schede sulle voci più aggiornate del panorama figurativo italiano⁴³ sfocia, in seguito, come ha attentamente ricostruito Paolo Rusconi, nella messa a punto di un più elaborato questionario⁴⁴. Predisposto nel gennaio 1929, esso è pensato in vista di un *Dizionario degli artisti del '900*, «intendendo per '900 non il secolo XX, ma i partecipanti alla Seconda mostra del Novecento Italiano»⁴⁵. L'obiettivo di Bardi è infatti di curare un «piccolo “dizionario” biografico degli espositori», dove le schede/questionario inviate agli artisti, debitamente compilate e restituite, mirano a costituire un «contributo alla conoscenza dell'arte moderna»⁴⁶. L'iniziativa, che avrebbe arricchito in modo significativo l'articolata progettualità editoriale della Galleria Bardi, non trova una effettiva concretizzazione.

Durante lo stesso 1929, ai questionari di Bardi si affiancano i cosiddetti “notiziari” di Giovanni Scheiwiller, formulari inviati agli artisti per rintracciare dati biografici e interpretativi in occasione della redazione del libro *Art Italien Moderne*⁴⁷. Pubblicato nel 1930 per le Éditions Bonaparte di Parigi, il libro di Scheiwiller si presenta come un primo tentativo di fissare un canone dell'arte moderna italiana e di assicurare ai suoi interpreti una collocazione su scala europea prima ancora che nazionale, come prova l'uscita dell'album presso un editore parigino⁴⁸.

Gli studi intrapresi sull'archivio Scheiwiller hanno ora permesso di individuare il modello del notiziario in un illustre precedente, redatto dal direttore del Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca, Boris Ternovec, uomo di cultura europea inserito in una rete di collaborazioni internazionali, dalla Francia, alla Germania, all'Italia, che con Scheiwiller inaugura nel 1927 un

43 Presso il Fondo Bardi ASCM/FB, Cartella 5, fasc. Questionari per il Dizionario degli artisti del 900 sono attualmente conservate ottantatré schede relative al progetto.

44 La vicenda è ricostruita in P. Rusconi, *Artisti e cultori d'arte: percorsi generazionali e modelli formativi, inchieste e questionari negli anni Venti e Trenta*, cit.

45 *Ivi*, p. 38.

46 «Gentile pittore, in occasione della mostra del Novecento, pubblicherò un piccolo “Dizionario” biografico degli espositori. Giacché ella è fra gli invitati, mi permetto pregarla di rimandarmi l'unita scheda compilata in modo ch'io possa redigere la nota che la riguarda. Avrò cura in febbraio di farle pervenire una copia in omaggio del mio “Dizionario” che vuol essere un contributo alla conoscenza della moderna arte italiana. le mandiamo a parte, in omaggio il nostro “Bollettino d'Arte”», cfr. ASCM/FB, cart. 9, doc. n. 3393 P.M. Bardi, [bozza di lettera circolare], Milano, 23 gennaio 1929.

47 I documenti sono conservati ad Apice presso l'Archivio Scheiwiller, in una apposita busta del fondo Giovanni, cfr. Apice/AS, Questionari-Giovanni. Va precisato che parte dei notiziari viene raccolta nel 1929, parte nel 1932, a dimostrazione che il loro utilizzo per il volume *Art Italien Moderne* è predominante ma non esclusivo, così come risulta complessa la loro genesi.

48 G. Scheiwiller, *Art Italien Moderne*, Parigi, Éditions Bonaparte, 1930. Il volume sarà più diffusamente oggetto di discussione in seguito, nel paragrafo dedicato a generi e modelli della produzione editoriale.

importante sodalizio professionale⁴⁹. Inizialmente ideato nel 1928, in vista della realizzazione di un ambizioso *Panorama generale dell'arte italiana contemporanea*⁵⁰, il notiziario, utile non solo per raccogliere dati, informazioni e opinioni, ma per il reperimento delle immagini fotografiche delle opere ai fini delle riproduzioni⁵¹, viene poi più compiutamente messo a punto l'anno successivo e inviato agli artisti selezionati a seguito dell'esposizione milanese del 1929. Tra le domande, compare anche una richiesta di opinione "a caldo" su Novecento: «È bene che esista il Novecento Italiano o è male?»⁵².

Anche nel questionario Bardi, preparato, al contrario, in previsione della mostra, si chiede di rispondere fornendo non solo notizie anagrafiche e

49 Sul sodalizio tra Scheiwiller e Ternovec cfr. si veda V. Pozzoli, *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, "L'Uomo nero", X (10), dicembre 2013, pp. 73-90.

50 Si tratta di un progetto editoriale non realizzato di Scheiwiller e Ternovec, su cui si ritornerà in seguito. Rispondendo alla richiesta del critico russo di inviare agli artisti il suo questionario in vista della compilazione del *Panorama*, l'editore gli scrive: «Votre idée d'envoyer un nouveau questionnaire aux artistes de la liste est très bonne; il me sera plus facile aussi de recevoir les photographies; je les demanderai en envoyant ce questionnaire», cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, G. Scheiwiller a B. Ternovec, 9 marzo 1928. Scheiwiller parla di un "nouveau questionnaire" poiché già in occasione del soggiorno milanese del 1927 Ternovec utilizza la formula del questionario per porre agli artisti conosciuti domande riguardanti la loro formazione e attività, in previsione dei suoi studi sull'arte italiana contemporanea.

51 Come accade effettivamente per il volume *Art Italien Moderne*, la cui parte iconografica è realizzata con riproduzioni di opere tratte da fotografie richieste direttamente agli artisti in occasione della spedizione del questionario. Si veda, a titolo d'esempio, la lettera indirizzata ad Ardengo Soffici: «Egregio signore, [...] Le trasmetto l'unito notiziario, affinché ella abbia la cortesia di rendermelo completato, con aggiuntevi le fotografie di opere sue, che Lei crede opportuno di farmi conoscere; nel contempo prego indicare sul retro di ognuna: titolo dell'opera fotografata, anno di creazione e nome del possessore», cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Soffici, G. Scheiwiller a A. Soffici, 22 marzo 1929.

52 Questa, nello specifico, la struttura dei notiziari Scheiwiller, composta da diciannove quesiti: «1. Cognome e nome dell'artista; 2. Luogo di nascita; 3. Indirizzo; 4. Quali studi ha fatto? (Scuole elementari? Ginnasio? Università?); 5. Biografia. Origini della famiglia. Qualcuno dei suoi famigliari fu o è artista? Quando iniziò la sua carriera artistica? Quali professori ebbe? Frequentò l'Accademia o è autodidatta? Quali artisti antichi e moderni preferisce? Fece la guerra mondiale? È Ella critico d'arte? Nel caso affermativo indicare gli scritti più importanti. È lei insegnante d'arte? Dove?; 6. Arti Plastiche. Si dedica alla pittura, scultura, architettura, arte decorativa, scenografia, bianco e nero, decorazione del libro?; 7. Elenco delle principali opere in ordine cronologico. (Indicare l'anno di creazione, nome del possessore e dove si trovano); 8. Elenco delle mostre personali; 9. Elenco delle principali mostre alle quali ha partecipato; 10. Iconografia. Fece autoritratti? Altri artisti fecero il Suo ritratto? Sua caricatura?; 11. Studi sulla Sua evoluzione artistica (Indicare nel possibile la durata di questi studi); 12. Quali artisti antichi o moderni ebbero un'influenza sulla Sua arte?; 13. Quale è la tecnica che preferisce nel Suo lavoro?; 14. Quali i soggetti preferiti?; 15. Quale il procedimento creativo (Schizzo? Disegno? Lavoro dal Vero?); 16. Che intende Lei per arte moderna?; 17. È bene che esista il Novecento Italiano o è male?; 18. Può un artista essere critico d'arte imparziale?; 19. Bibliografia (Indicare i volumi, i cataloghi delle mostre personali, gli articoli più importanti che parlarono della Sua opera artistica)». Cfr. Apice/AS, Questionari-Giovanni.

professionali, ma una precisa valutazione: «Che cosa pensate del movimento stilistico del '900?»⁵³. Entrambe le serie di questionari uniscono dunque a una struttura tradizionale, più o meno minuziosa nella richiesta di dati biografici, uno specifico interrogativo sul movimento artistico patrocinato da Margherita Sarfatti, trasformando di fatto la natura del modulo informativo in un'inchiesta⁵⁴. Si tratta di un punto nodale, poiché permette di allargare l'eccezionale interesse documentario di queste testimonianze a una valutazione storica di più ampio respiro, benché parziale, sui cambiamenti in atto nello scenario artistico italiano.

Va ricordato che in campo giornalistico il genere dell'inchiesta trova le riviste pronte ad accoglierlo come «possibile strumento di discussione pubblica»⁵⁵ ottenendo, tra anni Venti e Trenta, un considerevole successo sia in Europa, segnatamente in Francia, sia in Italia. Se oltralpe si può ricordare, su tutte, l'indagine

53 Il questionario Bardi, meno articolato rispetto a quello approntato da Scheiwiler, risulta così composto: «1. In che anno siete nato? Dove?; 2. Dove, con chi avete studiato?; 3. Quale è stata la vostra prima affermazione?; 4. A quali mostre avete partecipato in Italia?; 5. A quali all'estero?; 6. Avete opere in gallerie? Quali?; 7. Insegnate in qualche scuola? Quale?; 8. Che cosa pensate del movimento stilistico del 900?; 9. Avete scritto d'arte su giornali? Quali?; 10. Avete fatto parte di gruppi, commissioni, ecc. 11. Trascriveteci, per cortesia, i principali giudizi critici dati sulla vostra arte, indicandoci i critici e i periodici, anche le date; 12. Aggiungete tutto quello che credete opportuno affinché la nota biografica che comparirà su nostro dizionario sia il più possibile completa». Cfr. ASCM/FB, cart. 9, doc. n. 3334, Dizionario degli artisti del '900. Le schede dei due modelli di questionario Bardi, l'uno precedente, l'altro contestuale all'esposizione di Novecento, sono complessivamente conservate, senza una rigorosa suddivisione, all'interno delle cartelle 1, 5, 8, 9 ASCM/FB.

54 Si trova così combinata la crescente fortuna del genere dell'inchiesta con il consueto modello del formulario. Si è detto che quello stilato da Ternovec costituisca il riferimento diretto del notiziario di Scheiwiler, che ne ricalca pedissequamente la struttura mantenendo i medesimi quesiti, con la sola, significativa aggiunta dei numeri 17 e 18 e la parziale modifica del numero 16, da «A quali correnti artistiche dell'arte moderna italiana appartiene?» a «Che intende Lei per Arte Moderna?» (cfr. la nota n. 44); Ternovec gli avrebbe scritto, in proposito: «J'ai remarqué avec beaucoup de satisfaction que vous avez utilisé mon ancien questionnaire en l'élargissant de quelques questions intéressantes» (Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, B. Ternovec a G. Scheiwiler, 1 aprile 1930). Va tuttavia rilevato come la tipologia del notiziario, convenzionalmente impiegata per la raccolta di dati in vista della compilazione dei dizionari artistici, non solo è diffusamente conosciuta nell'Italia dell'epoca ma annovera tra i suoi referenti gli stessi Scheiwiler, collaboratore del celebre Thieme Becker (se ne ha traccia nell'archivio, dove è conservato il modulo dell'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Lipsia, Seemann, cfr. Apice/AS, busta Questionari-Giovanni, Timo Bortolotti), e Pietro Maria Bardi, la cui galleria è corrispondente italiana di un analogo progetto dell'Istituto viennese per le arti contemporanee (cfr. *Le correnti dell'arte contemporanea*, "Belvedere", I (2), 1 giugno 1929, p. 4). Si veda in proposito P. Rusconi, *Artisti e cultori d'arte: percorsi generazionali e modelli formativi, inchieste e questionari negli anni Venti e Trenta*, cit., pp. 40-41.

55 *Ivi*, p. 40. Sulla centralità del genere del *questionnaire* nella storia dell'avanguardia si veda L. Cole, *Surveying the Avant-Garde. Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, University Park, Penn State University Press, 2018.

di “L’art vivant” sul progetto di un museo francese d’arte moderna⁵⁶, le più celebri inchieste italiane sono senz’altro quella sull’arte fascista promossa a partire dal 1926 dalla rivista di Bottai “Critica Fascista”⁵⁷ e il *Referendum sul quadro storico* pubblicato in “Le Arti Plastiche” tra la fine del 1929 e il febbraio 1930⁵⁸, senza dimenticare la più tarda *Dove va l’arte italiana*, uscita su “Domus” 1936-1937 a cura di Lamberto Vitali⁵⁹. Si tratta di iniziative dense di significato, la cui strategia non manca di ottenere interessanti ripercussioni sul dibattito coevo.

Anche Bardi se ne serve sul piano della polemica giornalistica antologizzando il quesito su Novecento proposto nella sua scheda/questionario e pubblicandolo come «inchiesta sul Novecento» in più puntate, tra il febbraio e il maggio 1929, sul “Bollettino d’Arte” della Galleria Bardi⁶⁰. Il risultato, come ha scritto Paolo Rusconi, è una «sorta di prima codificazione della babele novecentesca», oscillante tra «istanze di rinnovamento morale e politico sostenute dai giovani e rivendicazioni di aperti strappi con la tradizione ottocentesca»⁶¹. Non appaia scontato considerare come l’intensa discussione che vede protagonista Novecento faccia al contempo emergere il ruolo, ancorché controverso, che il termine, sorta di etichetta-ombrello che raggruppa buona parte degli artisti italiani viventi, sembra incarnare in quel momento quale possibile punto di partenza, ovvero di tramite, nella ricerca di una identità del moderno, complice il peso mediatico e istituzionale che cerca di ritagliarsi anche in ambito internazionale⁶².

56 Cfr. *Pour un musée français d’art moderne. Une enquête de “L’art vivant” en 1925 menée par Georges Charensol*, a c. di J.P. Morel, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1996.

57 Ampiamente celebrata in ambito storiografico, l’inchiesta si sviluppa tra il 1926 e il 1928 intorno ai dibattiti teorici su fascismo e arte e su arte e sindacalismo fascista. Si veda in particolare S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., in particolare *Le inchieste degli anni Venti su “Critica Fascista”*, pp. 344-354; A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 92-96.

58 Cfr. V. Costantini, *Nostro referendum sul ‘quadro storico’. Conclusione*, “Le Arti Plastiche”, VII (3), 1 febbraio 1930, p. 1.

59 *Dove va l’arte italiana*, inchiesta promossa da Lamberto Vitali, “Domus” (108), dicembre 1936- (110), febbraio 1937.

60 *Il Novecento nostra inchiesta fra gli invitati*, “Bollettino della Galleria Bardi”, II (4), 15 febbraio 1929; (5), 1 marzo 1929; (8), 15 aprile 1929; (9), 1 maggio 1929, parzialmente ripubblicata in *Il Novecento Italiano*, a c. di E. Pontiggia, cit., pp. 78-79, 153.

61 P. Rusconi, *Artisti e cultori d’arte*, cit., p. 44.

62 Va infatti ricordato come tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta la realizzazione di mostre all’estero di artisti italiani viventi, anello conclusivo del sistema gerarchico di promozione dell’arte nazionale, che dalle selezioni delle sindacali conduce sino alla Biennale di Venezia, gravita nell’orbita di Novecento, competendo di fatto istituzionalmente alla cura di Margherita Sarfatti. Solo in seguito al 1932, venuta meno la centralità della Sarfatti, l’organizzazione di tali eventi entra nel raggio d’azione di Antonio Maraini, Segretario Generale della Biennale e Commissario del Sindacato Nazionale Fascista Belle Arti, e più tardi, nel 1934, finisce sotto la guida del Ministero degli Affari Esteri e del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, poi mutato nel 1935 in Ministero per la Stampa e la Propaganda e, nel 1937, in Ministero della Cultura Popolare. Sullo specifico ruolo di Margherita Sarfatti e,

La tensione alla concretizzazione editoriale che si riscontra nella parabola dei questionari, sebbene rimasti, infine, strumenti operativi di progetti diversi senza mai trovare una pubblicazione autonoma, conferma come il problema del sorgere di una coscienza dell'arte contemporanea appaia intimamente connaturato a quello di una specifica cultura editoriale, dove l'editoria libraria rappresenta, per eccellenza, veicolo di valori permanenti. Al riguardo, è interessante verificare come i campioni dei citati formulari di Bardi e di Scheiwiller risultino manifestamente ristretti, con una netta coincidenza di nomi: sono infatti costituiti da un gruppo di artisti piuttosto vicini per età anagrafica e per scelte operative, tutti appartenenti alla generazione delle avanguardie storiche e del cosiddetto periodo del ritorno all'ordine⁶³. La selezione è altamente significativa, poiché comprende quella compagine di artisti che avrebbe maggiormente inciso, durante il decennio, sulle scelte politiche della promozione e del sostegno all'arte contemporanea in Italia. Essa riflette, in conclusione, le istanze generazionali di cambiamento del sistema delle arti raccolte sul piano legislativo dall'azione di Giuseppe Bottai a fine anni Trenta, con cui si apre una stagione di rinnovata attenzione critica, mercantile, collezionistica, nonché editoriale, per la cultura artistica contemporanea, in una fase ormai matura, e di affermazione dei suoi

più diffusamente, sul sistema delle esposizioni italiane all'estero si veda S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 75-85.

63 Attualmente, con un discreto grado di affidabilità in rapporto alla consistenza originaria, si possono rintracciare nell'Archivio Bardi ottantatré schede di artisti redatte nel 1928 e settantaquattro questionari del 1929; mentre nell'Archivio Scheiwiller sono conservati quarantasette notiziari compilati. Le schede sono relative a Bandinelli, Barrera, Bernardi, Bernardini, Betolazzi, Bogliardi, Boncinelli, Bonomi, Bossi, Bracchi, Bramanti, Campigli, Canegrati, Carpi, Carrà, Castagnino, Cecchi Pieraccini, Ceracchini, Chessa, Colacicchi, Consolo, Costetti, Dani, De Amicis, De Chirico, De Finetti, De Grada, De Pisis, De Rocchi, Del Bon, Fabiano, Farina, Ferroni, Fini, Francalancia, Galante, Galizzi, Ghiringhelli, Lega, Licini, Lilloni, Lodi, Longanesi, Lucarda, Maccari, Magri, Marini, Martinelli, Martini, Marussig, Menzio, Messina, Montanari, Monti, Morandi, Novati, Oppo, Paulucci, Ponti, Prampolini, Pratelli, Pucci, Rambaldi, Reggiani, Romanelli, Rosai, Santagata, Sbisà, Sinopico, Sobrero, Soli, Springolo, Terragni, Torresini, Tozzi, Trombadori, Severini, Tosi, Vellani Marchi, Viani, Vitali, Wildt, Zago. Le risposte ai questionari di Bardi sono di: Bacci, Bandinelli, Barbieri, Bernardi, Bertolazzi, Bonomi, Borra, Bossi, Bracchi, Bramanti, Caligiani, Campigli, Canegrati, Carena, Castagnino, Cecchi Pieraccini, Ceracchini, Chessa, Colacicchi, Colao, Consolo, Costetti, De Amicis, De Finetti, De Rocchi, Del Bon, Fabiano, Farina, Ferroni, Fini, Francalancia, Galante, Galizzi, Ghiringhelli, Lega, Licini, Lilloni, Lodi, Longanesi, Lucarda, Maccari, Magri, Maraini, Marini, Martinelli, Martini, Menzio, Messina, Montanari Dante, Montanari Giuseppe, Monti, Novati, Paresce, Paulucci, Ponti, Prampolini, Pratelli, Pucci, Rambaldi, Romanelli, Rosai, Saliotti, Santagata, Sbisà, Sinopico, Sobrero, Soli, Springolo, Torresini, Tosi, Trombadori, Vellani Marchi, Vitali, Zago. Infine, i questionari reperiti nel Fondo Scheiwiller sono compilati da Audibert, Bevilacqua, Bonomi, Borra, Campigli, Carena, Carrà, Casorati, Ceracchini, Dani, de Chirico, de Fiori, de Grada, de Rocchi, Depero, di Monte Ceconi, Donghi, Ferrazzi, Francalancia, Fontana, Funi, Garbari, Guidi, Lega, Licini, Manzù, Messina, Montanari, Monti, Morandi, Nathan, Oppo, Paulucci, Paresce, Pratelli, Pucci, Rizzo, Saliotti, Sbisà, Severini, Sobrero, Tosi, Tozzi, Trombadori, Vagnetti, Wildt, Zanini.

protagonisti, cruciale banco di prova per l'avvio di una compiuta storicizzazione delle vicende figurative della modernità. La contestuale urgenza di un concreto ingresso degli svolgimenti artistici del presente nel campo d'azione della storia dell'arte è sintomaticamente registrata nel 1941 da Giulio Carlo Argan in un documento di speciale autorevolezza, quale la citata guida bibliografica edita dall'IRCE *Archeologia, arti figurative, musica*, dove lo studioso sottolinea che sul problema di un'«affermazione della storicità dell'arte [...] si è concentrato lo sforzo di chiarificazione della parte migliore della più recente critica italiana contemporanea»⁶⁴.

La progettualità incarnata dal questionario costituisce dunque un ponte ideale con la stessa produzione libraria di cui sarà discussa, qui di seguito, la fortuna dei generi più frequentati e tracciata la loro specificità in relazione a modelli e forme editoriali, tra elementi originali, filiazioni e significativi cambi di passo.

Dizionario

In apertura alla rassegna sui generi emergenti nel panorama della letteratura d'arte contemporanea occorre menzionare i dizionari dedicati agli artisti moderni⁶⁵, per consuetudine legati in modo diretto alla prassi dei questionari. Si è discusso del progetto incompiuto di un *Dizionario degli artisti del '900*, promosso da Bardi e dalla sua galleria nel 1929 in occasione della mostra milanese di Novecento. Il piano editoriale, sorto nel contesto emergente del mercato dell'arte contemporanea, sembra coagulare istanze e suggestioni diversificate, accomunate dall'urgenza di una prima codificazione delle voci del rinnovamento della cultura artistica italiana.

Non si tratta, tuttavia, di un'esperienza isolata. Benché su una linea diversa, decisamente meno aggiornata e militante nella designazione della modernità artistica, nella seconda metà degli anni Venti non mancano di uscire pubblicazioni comparabili al genere del dizionario, mentre la fortunata apparizione sul mercato editoriale di testi come il *Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi* di Formiggini⁶⁶ sembra offrire un'ulteriore spinta a comporre repertori di artisti, nel duplice intento di favorire la conoscenza del composito panorama delle arti figurative

64 G.C. Argan, *Introduzione a Bibliografia della Storia dell'Arte in Italia*, in *Archeologia, arti figurative, musica*, a c. di Id., "Bibliografie del ventennio", Roma, IRCE, 1941, p. 83. Le pagine che seguono l'introduzione offrono una significativa ricognizione sulla produzione editoriale dedicata all'arte contemporanea, cfr. *Ivi*, in particolare *Arte contemporanea*, pp. 127-138 e *Artisti contemporanei*, pp. 172-184.

65 Benché i dizionari non risultino tra le edizioni mappate, perché pubblicati fuori cronologia o in altra città rispetto a Milano.

66 Sulla fortuna coeva del dizionario biografico Formiggini e la sua ricezione nell'ambito della critica d'arte si veda *Altro "chi è?"*, "Belvedere", I (7), 5 ottobre 1929, p. 4.

coevo e di dare avvio a una prima sistemazione storico-critica degli svolgimenti dell'arte otto e novecentesca⁶⁷.

Il primo di questi repertori, che esce nel 1925, in contemporanea alla monografia inaugurale della collezione "Arte Moderna Italiana", è infatti dedicato ai *Pittori italiani dall'800 ad oggi*⁶⁸. Con uno slancio divulgativo ancora incatenato a una vocazione di tipo enciclopedico, il suo compilatore, Guglielmo Gatti, presenta una serie di voci biografiche che a celebrità del secolo passato affiancano nomi di artisti italiani più giovani, aprendo, inoltre, alla pittura contemporanea straniera, pur limitando i riferimenti «al minimo indispensabile per lumeggiare gli svolgimenti dell'arte italiana». Destinata al «pubblico degli amatori d'arte», come spiegato nella nota al lettore, l'opera nasce dall'esigenza di «colmare una lacuna». «Chi desidera conoscere qualche cosa della storia della moderna pittura italiana – scrive Gatti – ha dovuto finora ricorrere alle opere straniere o ad elementi sporadici: monografie isolate od articoli di riviste d'arte. [...] L'operetta che presento ora non è che un riassunto di quanto di meglio è stato finora scritto su questo argomento, ed il risultato dei miei studi nelle Gallerie d'Italia, nelle Esposizioni, nelle principali Mostre»⁶⁹.

La mancata distinzione tra Ottocento e Novecento che informa il precoce repertorio di Gatti si ritrova, in parte, anche nel più tardo *Artisti contemporanei italiani e stranieri residenti in Italia* di Piero Scarpa, uscito nel 1928⁷⁰. Si tratta di un'interessante rassegna di medaglioni biografici di pittori, scultori, incisori e decoratori del tempo che, se ha il merito di restituire una panoramica sul tessuto della produzione artistica degli ultimi decenni, a dispetto del titolo, apre solo moderatamente all'attualità.

Di altro tenore doveva essere il piano, non realizzato, di un *Dizionario illustrato di pittori, scultori e incisori italiani moderni* da pubblicarsi per Hoepli, progetto direttamente scaturito dalla vicenda dei notiziari scheiwilleriani, che vede impegnato, accanto a Scheiwiller, Roberto Aloï a partire dalla metà degli anni Trenta⁷¹. Di

67 Non rappresentano una novità, invece, i dizionari artistici generali, su modelli illustri come il citato Thieme-Becker *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. È il caso, per la pittura, del *Dizionario dei pittori italiani* compilato da Antonietta Maria Bessone-Aurelj (con una lettera di Corrado Ricci), uscito nel 1915 e in seconda edizione nel 1928 per i tipi della Società editrice Dante Alighieri di Milano.

68 G. Gatti, *Pittori italiani dall'800 ad oggi*, Roma, Maglione & Strini, 1925.

69 Id., *Al lettore*, in *Ivi*, s.p.

70 P. Scarpa, prefazione di S. Kambo, *Artisti contemporanei italiani e stranieri residenti in Italia*, Milano, Amatrix, 1928.

71 I notiziari di Scheiwiller avrebbero infatti conosciuto un continuo aggiornamento conclusosi in un allargamento enciclopedico realizzato, a partire dalla metà degli anni Trenta, con Roberto Aloï in vista della pubblicazione, per Hoepli, di un *Dizionario illustrato di pittori, scultori e incisori italiani moderni*. Il relativo materiale è attualmente conservato nel Fondo Aloï presso la Biblioteca Centrale di Palazzo Sormani a Milano. A questo si aggiungono i documenti presenti nell'Archivio della Casa Editrice Hoepli, di recente giunto al Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano.

contro, va ricordato che a quelle stesse date, a confermare la fortuna di cui continua a godere la cultura artistica ottocentesca, viene dato alle stampe il celebre dizionario critico documentario Comanducci dedicato ai *Pittori italiani dell'Ottocento*⁷².

Libro-catalogo

La mappatura, e con essa gli anni Trenta, così come nella periodizzazione qui proposta, si apre non con un dizionario, ma con i volumi editi da Belvedere a cura di Pietro Maria Bardi *6 Pittori di Torino* e *Umberto Lilloni*, entrambi del 1929⁷³. È stata più volte citata la valenza programmatica del piano editoriale di “Belvedere”, la denuncia di un ritardo e di una lacuna ormai inaccettabili nel panorama dell’editoria d’arte italiano, dove l’unica iniziativa dedicata agli autori contemporanei risulta essere la «collana di sceltissime monografie dovuta alla fatica e alla fede di Giovanni Scheiwiller»⁷⁴. Nella sua polemica per un nuovo sistema di pubblicazioni d’arte, Bardi dichiara: «è ora di parlare dei vivi [...]». Non sarà dunque male, se a mano a mano che si presenteranno i giovani artisti alla ribalta delle esposizioni, anche il nostro giornale consacrerà a qualcuno di loro un suo fascicolo»⁷⁵.

Il precipuo interesse di questi “fascicoli” non corrisponde solamente alla loro tensione programmatica o al loro statuto sperimentale, ma anche al genere, di fatto ibrido, a cui danno corpo. Si tratta, infatti, di monografie-catalogo, date alle stampe in occasione di alcune – non tutte, significativamente – delle mostre promosse dalla galleria. Rientrano dunque in quella strategia editoriale diversificata, nel solco delle esperienze d’avanguardia, come discusso nel capitolo precedente, che è prerogativa degli addetti ai lavori più attenti del mercato dell’arte, riflesso «di una sveglia, originale, anticonvenzionale mentalità artistica moderna»⁷⁶.

Accanto ai consueti cataloghi, ai nuovi bollettini e alle riviste, si registra così la presenza di una produzione editoriale autonoma che, benché legata a eventi espositivi temporanei, non si configura come occasionale, ma mira ad avere caratteri di editoria permanente, a creare valori duraturi diversi dalla fruizione dell’ora propria di una mostra. Le monografie delle Edizioni Belvedere si inseriscono in questa linea, rispecchiandone le istanze e offrendo un modello per

72 A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, Artisti d'Italia, 1934.

73 P.M. Bardi, *6 Pittori di Torino*, cit.; Id. *Umberto Lilloni*, cit. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

74 Id., *Umberto Lilloni*, cit., s.p.

75 *Ibidem*.

76 Cfr. Bardi Pietro Maria, *ad vocem*, in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma, Tosi, 1946, pp. 41-42.

molte pubblicazioni a venire. A questo proposito, tempo dopo, Raffaello Giolli avrebbe parlato della tensione ad affrontare, nel passaggio dal momento espositivo al libro, «un tempo non futile, delle sole cose che hanno diritto d'alzarsi sin alle vetrine per rimanervi»⁷⁷.

Come ricordato, tra la fine del 1929 e il 1930 si registra uno scarto importante nell'operato della Galleria Bardi, che vede l'apertura a giovani forze, tra cui i Sei pittori di Torino e Lilloni, e l'organizzazione della cruciale mostra Carrà e Soffici. Tali spinte diventano motivo di un puntuale programma di polemico rinnovamento della cultura artistica nazionale, sostenuto, oltre che dal nuovo giornale "Belvedere", dalle stesse edizioni. Non mancano infatti di uscire, al contempo, cataloghi *tout court* – è il caso di Giannino Marchig, che espone in via Brera nel marzo 1930⁷⁸ – i quali, tuttavia, appaiono differenti dalle monografie-catalogo di Belvedere anzitutto nella struttura, nella veste grafica e nel marchio editoriale, che risulta essere in questo caso "Galleria Bardi". Si tratta di un'eloquente conferma di come i fascicoli di "Belvedere" siano frutto di una progettualità affatto diversa e corrispondano a delle scelte programmatiche intese a creare una prima mappa di riferimenti della modernità figurativa, nel solco della proposta polemica del giornale d'arte. A questo proposito, va ricordato come debba essere considerato il contributo di Edoardo Persico, non solo nelle scelte della galleria ma, più diffusamente, nella programmazione editoriale.

Si apre qui un'ulteriore considerazione relativa alla natura anfibia di queste pubblicazioni: libri usciti come cataloghi, in occasione di mostre, di cui tuttavia non è la galleria d'arte la diretta editrice, bensì la rivista da essa promossa e finanziata, ovvero "Belvedere". D'altra parte, quella delle collezioni di monografie pubblicate dai giornali d'arte è una fortunata tradizione del moderno. Basti pensare, in ambito italiano, alle esperienze precedentemente menzionate in questo lavoro⁷⁹, mentre, allargando l'obiettivo al panorama internazionale, vanno ricordate, tra le altre, le celebri edizioni di "Cahiers d'Art"⁸⁰ o, per le tangibili affinità con i fascicoli di "Belvedere", i *cabiers* monografici di "Sélection. Chronique de la vie artistique", rivista belga fondata da André De Ridder e Paul-Gustave Van Hecke, pubblicati dal 1928 al 1933 e dedicati ad autori dell'avanguardia quali Dufy, De Smet, Chagall, Marcoussis, De Chirico, Baumeister, Kandinsky⁸¹.

77 R. Giolli, *Documentario di una mostra*, "Casabella", (133), gennaio 1939, pp. 28-29, dove si discute dell'iniziativa editoriale dei "Quaderni della Triennale".

78 Cfr. *Giannino Marchig*, (Milano, Galleria Bardi, 17-26 marzo 1930), presentazione di R. Papini, Milano, Galleria Bardi, 1930.

79 A questo proposito si rimanda al capitolo 1, *Il ruolo delle riviste*.

80 Sulle edizioni parigine cfr. *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, a c. di C. Derouet, Parigi, Hazan 2006; *Christian Zervos et Cahiers d'Art. Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, a c. di Id, Parigi, Centre Georges Pompidou, 2011.

81 Sulla vicenda editoriale di "Sélection", inizialmente anche galleria d'arte, si veda P. Hadermann, *Les Métamorphoses de "Sélection" et la propagation de l'expressionnisme en Belgique*, in *Les avant-gardes*

Le edizioni “Belvedere”, che nel 1929 vedono uscire solo i titoli citati, *6 Pittori di Torino* e *Umberto Lilloni*, sono agili volumi illustrati, montati secondo una semplice struttura seriale indicata nel frontespizio: «25 tavole e nota di P.M. Bardi»⁸². Alle poche pagine introduttive della nota critica seguono le tavole fuori testo, stampate recto / verso in nero (il *Lilloni* presenta, in apertura, una tricromia) e impaginate ciascuna con in calce la didascalia relativa all’opera riprodotta. I brevi testi, benché a tratti non esenti da toni polemici, intendono essere «semplici presentazioni» di alcune esperienze esemplari di quel «vivo desiderio di rinnovamento che, dopo l’iniziativa polemica del Novecento, sta migliorando gli artisti italiani», nel solco di quanto dibattuto sulla rivista: «La situazione d’oggi, ad una diagnosi serena, è caratterizzata appunto dal nobile tentativo degli artisti più dotati e più giovani di risvegliare un senso di una nuova disciplina artistica e suscitare un gusto estetico tradizionale ed insieme moderno; tentativo che cozza naturalmente contro la caparbia e pretenziosa mediocrità artistica vissuta fino a pochi anni or sono nella peggiore indifferenza»⁸³.

Tale cambiamento in atto, commenta Bardi, «va notato oltre che da un punto di vista nazionale, dai vari punti di vista locali. Infatti non è senza significato che nelle varie città nostre si vadano formando gruppi di pittori a carattere, diremo, difensivo e propagandistico [...] necessità dei tempi artistici di transizione in cui viviamo»⁸⁴. Tra questi spicca la «pattuglia» dei 6 pittori di Torino, «non turbata da vanterie d’ordine campanilistico» grazie all’eterogeneità delle origini degli artisti che vi aderiscono, «stretti da un patto d’intesa su idee preminenti e indispensabili ad un azione comune di vista artistica, e realmente liberi però nelle singole azioni individuali»⁸⁵. «Il “6” – chiosa il mercante – hanno una funzione, intanto, propagandistica per l’arte moderna, leva giusta per scuotere i dormienti e per impensierire i neofiti, in modo che il dibattito delle idee non si esaurisca, e dunque non si affievolisca il progredire del gusto estetico»⁸⁶.

Un altro punto di vista “locale” è incarnato dal lombardo Lilloni, «dei pochi – si legge nella nota critica – che con libertà di pensiero e noncuranza di convenzionalismi, con chiarezza di meta e d’altra parte con volontà di riuscita, si vedono progredire senza zig zag nell’agone artistico della nostra regione»⁸⁷. Anche la sua pittura è definita «polemica» «perché esce fuori a spron battuto dalla gara

littéraires en Belgique, Bruxelles, Labor, “Archives du futur”, 1991, pp. 241-275; D. De Marneffe, *Antwerp Circles: Languages, Locality and Internationalism*, in *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines, Volume III, Europe 1880-1940, Part I*, a c. di P. Brooker, S. Bru, A. Thacker, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 313-314, in particolare *Sélection (1920-33)*.

82 Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

83 P.M. Bardi, *6 Pittori di Torino*, cit., p. 5.

84 *Ibidem*.

85 *Ivi.*, p. 6.

86 *Ibidem*.

87 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, cit., s.p.

delle smaffere accademiche e neoaccademiche»; «quella pittura – afferma il critico – vive di una “umanità anormale” [...] quando si vuol indicare la stravaganza più spinta si indica appunto lui»⁸⁸.

Più cospicuo dei due fascicoli citati, a partire dal profilo materiale, è il volume *Carrà e Soffici* dell'anno successivo⁸⁹, che, se conserva la medesima struttura e organizzazione, affine alla sintassi ricorrente dei libri d'arte illustrati degli anni Venti e in particolare delle monografie d'artista, non manca di introdurre alcune interessanti varianti e di arricchire notevolmente il numero delle pagine, sia del testo sia delle tavole. Il libro accompagna l'omonima mostra, evento cruciale negli svolgimenti del sistema delle arti coevo, con una vasta eco mediatica⁹⁰, e risulta pubblicato, secondo un'avveduta strategia commerciale, anche in edizione economica.

All'ambiziosa edizione stampata in quattrocentonovantanove copie con copertina rigida, testo introduttivo accompagnato da disegni al tratto e centodue tavole di riproduzioni divise per autore, di cui le prime due a colori, si affianca infatti un più esile quaderno di quaranta pagine con sei disegni, vale a dire la sola parte saggistica privata del costoso apparato di fotocopie fuori testo, destinato dunque a una differente – e più capillare – circolazione⁹¹. Se appare significativa la scelta di pubblicare disegni al tratto a piena pagina, a intervallare le pagine scritte, secondo un gusto e una consuetudine della cultura visiva delle avanguardie e, in particolare, del canone delle riviste moderniste, il peso programmatico del progetto editoriale, dedicato «A C.E. Oppo / Legislatore della Rivoluzione»⁹², è tangibile anzitutto nel lungo scritto introduttivo firmato da Bardi, che non manca, come messo in luce, di usare il libro come uno strumento di autopromozione della propria figura a guida del sistema dell'arte contemporanea italiana⁹³.

È essenziale rilevare che parte del testo si trova inizialmente pubblicato in “Belvedere”⁹⁴, secondo una prassi comune alla costruzione dei libri d'arte del tempo, che verrà più volte registrata in questa sede, all'insegna di un virtuoso scambio tra pagina della rivista e pagina del libro, che vede distillare dalla cronaca valori durevoli per la loro divulgazione. Tale sistema si identifica in particolare con le tendenze più militanti della letteratura artistica contemporanea

88 *Ibidem*.

89 P.M. Bardi, *Carrà e Soffici*, cit. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

90 Vd. P. Rusconi, “...Una Galleria sulla vetta!”, cit.

91 Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

92 Cfr. la dedica in apertura a P.M. Bardi, *Carrà e Soffici*, cit.

93 Non è un caso, come accennato, che in quella che può essere considerata la sua prima apparizione come personaggio pubblico Bardi compaia in fotografia, su “L'Illustrazione Fascista”, accanto a un'immagine del frontespizio del *Carrà e Soffici*, nello stesso marzo 1930 in cui Sandro Volta lo celebra nella tradizione dei grandi mercanti europei. Cfr. S. Volta, *Nascita di un mercante*, “L'Illustrazione Fascista”, 21 marzo 1930.

94 Cfr. P.M. Bardi, *La Voce e Lacerba*, “Belvedere”, II (2), febbraio 1930.

ed è precipuamente legato alla prima fase – “eroica” – degli anni Trenta. Se il luogo deputato della critica rimane, per moderna tradizione, la stampa periodica, ovvero i giornali e le riviste, anche la costruzione del libro procede spesso, in senso effettivo o ideale, a partire da un testo in forma di articolo, poi montato attraverso l’aggiunta di una selezione di fotocopie come fosse un prodotto editoriale indipendente. Ciò si riscontra anche nei volumi che si presentano come raccolte di contributi a stampa, il cui modello esemplare, in seno alla cultura del moderno, può essere individuato nel lavoro di Le Corbusier e nella sua strategia editoriale polemica inaugurata dalla storica collezione Crès “L’Esprit Nouveau” (dalla rivista eponima), i cui primi titoli pubblicati sono i cruciali *Vers une architecture* (1923), *L’art décoratif d’aujourd’hui* (1925), *La peinture moderne* (1925)⁹⁵.

Offrendo un ulteriore scarto di autorevolezza al dibattito promosso da “Belvedere” – un tentativo registrato anche dalle partecipate recensioni che al volume dedicano Lionello Venturi e Anna Maria Brizio⁹⁶ – la monografia su Carrà e Soffici intende, nelle parole di Bardi, «notare dei fatti storici, trarne delle conseguenze, assegnare taluni anticipi: in una parola far anche polemica, che è sempre il modo di dare fervidamente una spinta alla ruota del tempo»⁹⁷. Il testo, carico di molteplici riferimenti e suggestioni, alla cui elaborazione verosimilmente non risulta estraneo lo stesso Edoardo Persico⁹⁸, presenta i due artisti come coloro che «hanno preparato le carte d’una protesta dell’arte italiana moderna», ai quali i giovani – «cresciuti nel [loro] insegnamento» – sono accanto «più come compagni che come discepoli», per un «ordine nuovo di valori»⁹⁹. Viene così ribadito che, pur nelle «diverse sensibilità e conclusioni artistiche», le loro «personalità originali, viventi e operanti», il loro esempio di schietto antiprovincialismo «si trovano essenzialmente d’accordo nella polemica contro i tempi», in una dimensione di respiro segnatamente europeo.

Rivendicando la funzione innovativa e moderna svolta dalle riviste di cultura in Italia, Bardi si riallaccia qui in modo diretto all’eroica tradizione modernista di

95 Sull’attività editoriale di Le Corbusier e la sua architettura del libro si veda C. De Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en pages 1912-1965*, Baden, Lars Müller Publishers, 2007, in cui è tracciata anche la vicenda della celebre collana edita da Crès “L’Esprit Nouveau”. Sul rapporto di Le Corbusier con l’editoria vedi anche *Le Corbusier et le livre*, Barcelona, COAC, 2005.

96 L. Venturi, *Sintomi. Soffici e Carrà*, “L’Arte”, nuova serie, vol. I (2), marzo 1930, p. 211; A.M. Brizio, *Bibliografia dell’Arte Italiana*, in *Ivi*, p. 231.

97 P.M. Bardi, *Referenze su Carrà e Soffici*, in *Id.*, *Carrà e Soffici*, cit., p. 9.

98 Si considerino a questo proposito le posizioni opposte di Giulia Veronesi, che attribuisce di fatto a Persico la stesura del testo, «con qualche aggiunta» di Bardi (cfr. E. Persico, *Bardi, via Brera 21*, in *Edoardo Persico. Tutte le opere*, cit., p. 92, n.3) e di Francesco Tentori, il quale giunge ad asserire: «Se vi è infatti apporto di Persico, nella suddetta monografia, esso non supera qualche nota erudita e qualche erudita citazione in francese» (cfr. F. Tentori, *P.M. Bardi con le cronache artistiche de “L’Ambrosiano” 1930-1933*, cit., p. 38).

99 *Ivi*, pp. 9-10.

“La Voce”¹⁰⁰, oltretutto la prima realtà che, con un operato affatto pionieristico, consacra, come ricordato, una collezione di fascicoli monografici ai “Maestri Moderni” presentando, alla metà degli anni Dieci, profili di artisti stranieri cari all'avanguardia, da Cézanne a Rousseau, da Degas a Picasso¹⁰¹.

Il volume si chiude con una netta presa di posizione, consacrando il ruolo pilota del progetto in relazione ai coevi svolgimenti del sistema delle arti in Italia, in sede critico-editoriale ancor prima che di mercato: «Il problema di un'arte italiana nuova ritorna, così, ad essere un problema di moralità e di stile, problema di storia come fu dibattuto da *La Voce* contro i faticoni della coltura, da *Lacerba* contro i dannunziani, dal *Regno* contro i massoni. Con questi concetti, accanto a Carrà e a Soffici, riprendiamo, a un secolo dalla prima rivoluzione moderna, la polemica dei giovani per un'arte europea in Italia»¹⁰².

Una strategia editoriale in parte simile si trova traghettata al primo Milione, sotto la guida di Edoardo Persico. Si è già accennato al ruolo decisivo svolto dal critico napoletano nel processo di affermazione di una moderna cultura delle pubblicazioni d'arte, al quale non a caso vengono dedicati, dopo la morte, alcuni degli esperimenti editoriali più innovativi degli anni Trenta, dai numeri speciali di “Domus”¹⁰³, tra cui resta esemplare il suo *Arte romana*¹⁰⁴, alle monografie edite da Campo Grafico e da Corrente, espressioni di una compiuta maturità del libro d'arte contemporaneo.

È del resto ampiamente riconosciuto il contributo di Persico al rinnovamento della letteratura artistica coeva, un contributo svolto eminentemente attraverso le pagine della stampa periodica¹⁰⁵ dando corpo a un'illuminata opera di divulgazione su un piano europeo, tesa alla «possibilità di realizzare una concreta popolarità dell'arte moderna attraverso la critica»¹⁰⁶. Per intuizioni, autorità delle esegesi e dei contenuti, per lessico e toni, quella di Persico sembra infatti affermarsi come la produzione critica più influente degli anni Trenta italiani, battistrada di un sensibile cambio passo. Va detto, inoltre, che la forza dei suoi scritti emerge più nitidamente nel confronto con gli stampati, dove prendono corpo le originarie serie giornalistiche e la scansione delle parole, declinate in caratteri

100 Si rimanda al citato articolo *La Voce e Lacerba*, pubblicato su “Belvedere” nel febbraio 1930, in cui è rivendicato al giornale d'arte il diritto di continuare la polemica delle due storiche riviste fiorentine.

101 Cfr. *Le Edizioni della “Voce”. Catalogo*, a c. di C.M. Simonetti, Firenze, Giunta Regionale Toscana; *La Nuova Italia*, 1981.

102 P.M. Bardi, *Referenze su Carrà e Soffici*, cit., p. 46.

103 Sulla dedica a Persico vd. anche *Un'opera*, “Domus”, (144), dicembre 1939, allegato.

104 *Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, a c. di E. Persico, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, n. 3, Milano, Editoriale Domus, 1935.

105 Si veda la raccolta dei suoi scritti, nella storica edizione in due volumi pubblicata a cura di Giulia Veronesi dalle Edizioni di Comunità, *Tutte le opere (1923-1935)*, oggi ripresentata da Giuseppe Lupo in *Notizie dalla modernità*, Torino, Nino Aragno, 2016.

106 E. Persico, *Lucio Fontana*, “Collezione Scultori Nuovi”, Milano, Edizioni di Campo Grafico, s.d. [1936].

tipografici, segue grafica e impaginazione, espressioni di cui Persico stesso è stato, accanto a Guido Modiano, uno dei massimi interpreti del tempo¹⁰⁷.

Tale sensibilità si traduce più compiutamente in un'inedita attenzione per la questione editoriale *stricto sensu*, un filo rosso cui sembra annodata l'intera prassi persichiana e che giunge sino alla vicenda della condirezione di "Casabella"¹⁰⁸. Se a questo proposito vanno considerati anzitutto i controversi progetti d'esordio torinesi, dalla collaborazione con la nascente casa editrice Fratelli Ribet alla "Biblioteca Italiana di Edoardo Persico"¹⁰⁹, prima dell'approdo alla direzione del Milione Persico collabora con Bardi, come noto, sia alla Galleria sia a "Belvedere". Appare eloquente, al riguardo, un articolo pubblicato nel maggio-giugno 1930 sul giornale d'arte, in cui si legge: «Ci siamo trasferiti da un mese al numero 21 di via Brera: siamo, da un mese, "in faccia all'Accademia". Un amico ha detto, al caffè, che ormai con il nostro trasloco Péguy è tornato a stare di fronte alla Sorbona. Evidentemente, l'amico esagera; ma è vero che il nostro spirito e le nostre iniziative sono nello stile di quelle imprese temerarie che indussero in altri tempi l'editore dei *Cahiers* a metter su bottega di libraio»¹¹⁰. È negli stessi locali che sorge, poco dopo, la Galleria Libreria del Milione, del cui profilo *engagé* si è discusso sia in relazione alle pratiche di mercato, artistico e librario, sia a quelle della produzione editoriale. In questa sede basterà ricordare, su tutte, la vicenda delle "mostre del libro", un progetto di inconsueta originalità nel panorama culturale italiano, promosso dallo stesso Persico e dedicato ai più interessanti prodotti della moderna editoria, senza distinzioni di settore¹¹¹.

Nella sua prima fase di attività, precedente il lancio nel settembre 1932 del "Bollettino", primario strumento critico e promozionale, il Milione adotta una strategia editoriale versatile direttamente connessa agli eventi espositivi, che affianca a semplici cataloghi di mostre il genere della monografia-catalogo, già sperimentato dalla Galleria Bardi. È il caso delle pubblicazioni che accompagnano le tre emblematiche monografiche che nel 1930 Persico dedica a Ottone

107 A questo proposito, si veda l'omaggio tributatogli da "Campo Grafico": G. Modiano, A.M. Mazzucchelli, *Tipografie di Edoardo Persico*, "Campo Grafico", III (11-12), novembre-dicembre 1936, pp. 230-243. Per una prima panoramica sulla produzione grafica di Persico vd. anche F. Tentori, *Edoardo Persico. Grafico e architetto*, Napoli, Clean, 2006.

108 Lo rileva ad esempio Fossati, quando scrive che «da misura culturale e organizzativa di Persico si sarebbe vista meglio inserita [...] nell'attività editoriale e pubblicistica», cfr. P. Fossati, *L'immagine sospesa*, cit., p. 93.

109 Per questi problemi, sui quali la storiografia, a partire da Giulia Veronesi (*Torino. Il "Baretti", la Fiat, la Fratelli Ribet, la "Biblioteca Italiana Edoardo Persico"*), in *Edoardo Persico. Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 348-358), si è espressa in modo contraddittorio, si rimanda a A. D'Orsi, *Il cavaliere dalla triste figura. Edoardo Persico da Napoli a Torino*, in Id. *Intellettuali nel Novecento Italiano*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 146-253.

110 L'articolo, non firmato, è attribuito a Persico e ora pubblicato con il titolo *Bardi, via Brera 21* in *Edoardo Persico. Tutte le opere*, cit. vol. I, pp. 90-92.

111 Un elenco completo delle "Mostre del Libro" è pubblicato in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (16), 3 giugno-30 giugno 1933, s.p.

Rosai, al “candido” Francesco Di Terlizzi e a Ubaldo Oppi¹¹²: esili volumetti in ottavo, di poche pagine, sufficienti a fissare nel tempo una proposta critica di «discussione dell'arte italiana» che si presenti, oltre l'occorrenza, «non una cosa mercantile»¹¹³ ma una proposta di stile e di storia. Essi si distinguono dalla forma catalogo anzitutto per l'esplicita responsabilità editoriale: «pubblicati dalla Libreria del Milione», si legge nel *colophon*, dove si trova anche menzione della mostra in occasione della quale sono dati alle stampe. Quest'ultima risulta l'unica attestazione esplicita, all'interno dei fascicoli, di un legame con l'evento espositivo, in mancanza di elenchi di opere o di specifici dati in copertina e nel frontespizio, che appaiono al contrario come quelli di una normale monografia.

Del resto, questi volumi monografici, così come quelli di Bardi precedentemente citati, sono considerati libri anche dai repertori bibliografici coevi, ad esempio il *Catalogo dei cataloghi del libro italiano* 1930, che li inserisce non nella sezione «Esposizioni e vendite – Cataloghi», dove si rintracciano anche i cataloghi di mostre, ma nella sezione «Biografie d'artisti e riproduzioni di loro opere»¹¹⁴. Ciò apre una riflessione non priva di notevoli implicazioni sulla contestuale ricezione dei prodotti editoriali e sulle dinamiche in atto relative al riconoscimento di un'editoria consacrata alle tendenze figurative attuali.

Gli eleganti, ancorché modesti, opuscoli del primo Milione si compongono, secondo una tendenza consolidata, di poche pagine di testo, alle quali segue una ridotta selezione di riproduzioni in nero proposte in tavole fuori testo stampate su carta patinata e protette da velina. Se il volume su Di Terlizzi presenta due brevi testi critici di Carlo Belli e di Tullio Garbari, suoi divulgatori militanti, quello dedicato al primo Oppi (1913-1921) raccoglie una testimonianza dello stesso pittore e una nota di Persico. Più articolata la struttura saggistica del Rosai, stampato da Gustavo Modiano, che testimonia il contatto del critico napoletano, attraverso Garrone, con l'ambiente fiorentino. Il volume ospita un componimento di Agnoletti, una presentazione di Berto Ricci e una lettera indirizzata a quest'ultimo da Giuliotti, testi di Garrone, Cochetti, Montebugnoli, Contri e Palazzeschi «a carattere polemico ed esaltativo»¹¹⁵. La monografia risulta legata a doppio filo alla complessa vicenda editoriale dell'omonimo volume fiorentino, *Il Rosai*, uscito nel luglio dello stesso anno per i tipi dell'Economica¹¹⁶ che, nato come premessa per la costituzione di un gruppo intellettuale, un nuovo

112 *Ottone Rosai*, Milano, Libreria del Milione, 1930; *Francesco Di Terlizzi*, Milano, Libreria del Milione, 1930; *Ubaldo Oppi 1913-1921*, Milano, Libreria del Milione, 1930. Si rimanda alle schede delle pubblicazioni in appendice.

113 E. Persico a D. Garrone, 5 agosto 1930, in *Dino Garrone – Edoardo Persico. Epistolario*, a c. di M. Valsecchi, Forlì, Pattuglia, 1943, pp. 53-54.

114 Cfr. *Catalogo dei cataloghi del libro italiano*, Bologna, Società generale delle messaggerie italiane, 1930, pp. 198-199; 200.

115 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'Arte Italiana*, “L'Arte”, nuova serie, vol. II (1), gennaio 1931, p. 89.

116 *Il Rosai*, a c. di B. Ricci, B. Rosai, D. Garrone, G. Contri, E. Persico, Firenze, s.n. (L'Economica), 1930.

movimento di idee, nei suoi risultati finisce per rappresentare una delusione per Persico che a Garrone scrive: «non so darmi pace di questo aborto»¹¹⁷. Si tratta nondimeno di un episodio significativo per l'interessante tensione progettuale a cui dà origine e le sue molteplici implicazioni critiche e ideologiche, frutto del sodalizio problematico con Garrone e Ricci, già esemplarmente ricostruito da Luisa Mangoni nello storico *L'interventismo della cultura*¹¹⁸.

Sulla medesima linea *engagé* si colloca un progetto editoriale scaturito, verosimilmente, a partire dal clima della mostra dei *Mostra di sei giovani artisti: Birolli, Cortese, Grosso, Manzù, Sassu, Tomea*, aperta nelle sale del Milione il 5 febbraio 1932, in un momento di transizione tra l'addio alla direzione di Persico e la stagione inaugurata dal sodalizio dei proprietari della galleria con Carlo Belli. Si tratta di *Artisti* di Sandro Bini¹¹⁹, che, se non può essere considerato un libro-catalogo *tout court*, appare annodato alle medesime strategie operative e forme editoriali. In vendita al prezzo di dodici lire, come recita la segnalazione sul "Bollettino", l'edizione corrisponde a un agile volumetto in ottavo di «170 pagine in carta americana» e «50 riproduzioni»¹²⁰ in nero. In una prospettiva di avvicinamento del pubblico alle vicende dell'arte contemporanea, queste ultime, tavole fuori testo di piccolo formato, affiancano alle opere d'arte, in apertura, i ritratti fotografici degli «artisti» del titolo: Antonio Ruggero Giorgi, Luigi Grosso, Fiore Tomea, Lorenzo Lorenzetti, Aligi Sassu, Gian Paolo De Luigi, Giacomo Manzù. Aperto da una lettera di respiro programmatico a firma di Pietro Maria Bardi, «uomo di parte» che rivendica quale paradigma d'azione nel «quadrante del tempo» la «polemica furibonda anche contro le nuvole», vale a dire contro il corrente «ordinamento della vita artistica»¹²¹, il volume rappresenta uno degli esperimenti editoriali più innovativi dei primi anni Trenta.

Interpretabile in un'ottica generazionale, presenta una raccolta di testi critici del giovane Sandro Bini su alcuni artisti considerati esemplari nella prospettiva di avocare una collocazione critica e operativa in un panorama artistico-istituzionale mobile come quello dei primi anni Trenta. A prima vista, il progetto appare dunque conforme alla battaglia per «un'arte vivente» condotta da Bardi – da “Belvedere” a “L'Ambrosiano” – in aderenza alla nuova prospettiva di giovane unificazione sull'asse Milano-Roma, rispettivamente incarnato dal Milione e dalla Galleria d'Arte di Roma, in cui la realtà culturale fiorentina non manca

117 E. Persico a D. Garrone, 5 agosto 1930, in *Dino Garrone – Edoardo Persico. Epistolario*, cit, p. 53.

118 Per questa complessa vicenda si rimanda alle pagine dedicate a *Persico, Garrone e Ricci* nello storico volume di L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma; Bari, Laterza, 1974, pp. 206-218. Si veda anche R. Dimichino, *Ipotesi su Persico e i "fiorentini"*, in *Edoardo Persico*, a c. di C. De Seta, cit., pp. 57-72.

119 S. Bini, *Artisti*, con una lettera di P.M. Bardi, Milano, Libreria del Milione, 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

120 Cfr. *Segnalazioni librarie*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", I (2), 12-25 novembre 1932.

121 P.M. Bardi, *Lettera*, in S. Bini, *Artisti*, cit., pp. 10-11.

di ritagliarsi uno spazio significativo. Va infatti precisato che libro è scritto a Firenze – dove Bini approda, da Mantova, dopo Verona, a partire dal 1929, per stabilirvisi, senza contare le incursioni milanesi, durante i primi anni Trenta¹²² – ed è stampato presso lo Stabilimento Grafico Commerciale, nella stessa tipografia che si occupa della tiratura del giovane foglio artistico-letterario illustrato “Il Frontespizio”. L’ottica forzata della lettera-prefazione al volume non basta a spiegare senso e ruolo del libro, dove, scorrendo le pagine, non vi è spazio per strategie operative di aggregazione, piuttosto, gli artisti presi in esame da Bini appaiono il simbolo di una posizione poetica individuale, ovvero di un movimento inteso come rapporto di consapevolezza e di interessi comuni, mentre si legge in filigrana l’intesa fascinazione esercitata dalla figura di Persico¹²³.

Più che quella di Bardi, è una lettera di Renato Birolli, pubblicata sul “Bollettino” del novembre 1932, a riflettere sensibilità e istanze del progetto. Densa di molteplici suggestioni, in essa il pittore traccia l’urgenza morale di un clima, del quale si vede partecipe in prima persona, il cui evocato parallelismo con i militanti circoli artistico-letterari parigini – nel solco del binomio arte-letteratura, arte-vita – e la manifesta consapevolezza del nodale ruolo del libro nella cultura contemporanea contribuiscono a farne un documento di eccezionale interesse nella prospettiva discussa in questo lavoro di ricerca:

Caro Bini, è gran ventura per un giovane scrittore d’oggi impossessarsi di una fresca materia d’arte, profumata di pensiero giovanile ed elevata a dignità di una vera ricchezza di mezzi istintivi: quale Lei ci ha rivelata in un libro dedicato per lo più ad amici miei. E non ci può sfuggire un parallelo con quanto avvenne in questo primo trentennio in Francia, dove scrittori dello stampo di Apollinaire, Salmon, Jacob, Cocteau, Maritain si appropriarono dell’arte migliore del tempo (vale a dire della più interessante e attuale) creandosi un modo e un mondo intellettuale, spirituale e poetico, che non si sa più se sia stato primo degli artisti o dei letterati. Felice aderenza questa e che mi piacerebbe ritrovare tra noi, come un segno di universalizzazione d’idee e di interessi pratici e morali. [...] Crede Lei che tutti i movimenti europei avrebbero lasciato un qualche segno e avrebbero impartito una lezione, se i libri non li avessero poi divulgati, difesi, esaltati, spiegati o imperiosamente esposti? Dunque mi lasci parlare dell’arte come determinante di sensibilità nelle lettere, e di lettere come necessità di conoscenza dell’arte. Finché noi non avremo stabilito tali correnti di simpatia, non potremo sperare di vincere battaglie. [...] Chiudo la mia lettera rinnovandoLe l’elogio del libro, e raccomandandole di te-

122 Su questo momento della traiettoria umana e professionale del critico, in cui *Artisti* sembra rientrare in «quell’esercizio di orientamento che il giovane critico adottava nello spazio ancora scomposto delle dinamiche d’inquadramento della politica artistica del regime e nella rivelazione di un itinerario pittorico e poetico di purezza magica e assoluta, di solidarietà, di sorte condivisa», si veda P. Rusconi, *Religiosità “culturale” ed esperienza cristiana nel giovane Sandro Bini*, in *Arte a Mantova 1900-1950*, (Mantova, Palazzo Te, 26 settembre 1999-16 gennaio 2000), a c. di Z. Birolli, Milano, Electa, 1999, pp. 115-124.

123 Cfr. *Ibidem*.

nere nell'avvenire le fotoincisioni più ampie, e possibilmente in maggior numero. 'Artisti' è un libro che ne richiama altri. Promette?¹²⁴

Se in seguito il Milione insegue altre strategie editoriali e sperimenta nuovi generi¹²⁵, si riscontra nuovamente la scelta di pubblicare nelle sue edizioni una monografia-catalogo in occasione della personale del pittore autodidatta Bruno Furlotti, mostra esordiente dell'artista ordinata nelle sale della galleria nel marzo 1939¹²⁶. Ne consegue un volume molto tradizionale, composto secondo la consueta struttura che vede un testo introduttivo, in questo caso firmato dallo stesso pittore, e a seguire una selezione di trentatré tavole fuori testo, di cui due colori. La pubblicazione viene stampata in edizione italiana, francese e inglese, nella stessa tiratura di 400 esemplari numerati, verosimilmente in ragione delle frequentazioni cosmopolite di Furlotti, che non è da escludere sia altresì il diretto committente del progetto editoriale.

Il genere della monografia-catalogo connota anche la produzione editoriale della Galleria Milano e della Galleria Barbaroux, secondo una medesima strategia divulgativa, ma con declinazioni anche molto diverse, per forma e contenuti, rispetto alle esordienti pubblicazioni di Bardi e di Persico del biennio 1929-1930. A rappresentare un'eccezione è l'opuscolo, uscito nel marzo 1929, dedicato a Francesco Messina in occasione della sua personale¹²⁷, con un'eloquente prefazione firmata Carlo Carrà che sottolinea la paternità di "Novecento" sull'operato del giovane scultore¹²⁸. Composto da un testo introduttivo seguito da dieci tavole di riproduzioni fuori testo e, in apertura, un ritratto fotografico dell'artista, si presenta come un volume molto prossimo, anche nella fisionomia materiale, ai fascicoli di Belvedere.

Si discostano dal modello, invece, i libri-catalogo a cura di Alberto Savinio, *Tre opere di Arturo Martini e Vittorio Verga*, entrambi pubblicati nel 1934. Curiosamente dedicato a un artista oggi dimenticato, il giovane pittore Verga, protagonista l'anno precedente di una mostra personale presso la Galleria Bing di Parigi, quest'ultimo denuncia un'evidente somiglianza con i volumetti in sedicesimo dell'"Arte Moderna Italiana" di Scheiwiller, sia nel formato e nella grafica sia nella struttura, che al testo di presentazione e alle tavole vede l'aggiunta di un'accurata nota biografica e bibliografica¹²⁹. Come accennato, la monografia

124 R. Biròlli, *Lettera per un libro*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", I (4), 10-26 dicembre 1932, s.p.

125 Vd. il relativo passaggio in *Gli attori del sistema editoriale – Editori*.

126 *Bruno Furlotti*, Milano, Edizioni del Milione, 1939. Si rimanda alla scheda della pubblicazione in appendice.

127 *Francesco Messina scultore*, prefazione di Carlo Carrà, Milano, Galleria Milano, 1929. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

128 C. Carrà, *Prefazione*, in *Ivi*, pp. 5, 9.

129 A. Savinio, *Vittorio Verga*, Milano, Edizioni della Galleria Milano, 1934. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

esce sotto la sigla Edizioni della Galleria Milano, spia di possibili sviluppi di un rinnovato dinamismo in campo editoriale che contestualmente segna, tuttavia, una brusca battuta d'arresto.

Per la sua innovativa modalità di comunicazione dell'arte, appare di speciale interesse anche l'elegante opuscolo in carta vergata intitolato a *Tre opere di Arturo Martini*, che alla consueta monografia d'artista a carattere biografico sostituisce un *focus* sulle opere¹³⁰. Si tratta, nello specifico, di «tre esempi di arte cittadina», opere «di pubblica utilità», «tra le ultimissime che ha scolpito Arturo Martini»¹³¹: le sculture funerarie *Giovinetta morta*, *Un Benefattore* e la fontana *Tobiolo*. Riprodotte in nero da fotografie d'agenzia Crimella, sono presentate una di seguito all'altra, a piena pagina, affiancate ciascuna da una «lettura d'opera», un componimento di registro evocativo dello stesso Savinio, che contribuisce in modo incisivo al tono sperimentale della pubblicazione.

Il genere della monografia-catalogo viene scelto anche dalle Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux, marchio editoriale indipendente della galleria la quale, sotto la propria sigla, continua parallelamente a dare alle stampe i cataloghi. Accanto allo sperimentale *Quattro artisti*, raccolta di componimenti, disegni e riproduzioni d'opera che unisce letterati e pittori all'insegna dell'*ut pictura poesis*¹³², va ricordato, in particolare, l'esile volumetto *Birilli, Cantatore, Mucchi*, uscito in concomitanza della loro collettiva presso la galleria nel novembre 1939¹³³. La pubblicazione si compone di tre testi critici, uno per ogni artista del titolo, rispettivamente a firma di Bini, Gatto, Solmi, dove i singoli interventi sono accompagnati da tre riproduzioni in nero delle opere esposte e da un disegno al tratto applicato su una tavola in cartoncino inserita in allegato. L'edizione riflette un rinnovato gusto non solo per il problema del disegno, che contestualmente coinvolge da vicino gli stessi artisti, ma per il montaggio della forma libro risolto nell'accostamento di tecniche, materiali e supporti differenti in dialogo tra loro, nonché per la crescente smaterializzazione del prodotto editoriale in favore di fogli sciolti, tavole staccabili ed elementi «extralibrari», o ancora *ephemera*, i quali non mancano di acquisire uno statuto e una circolazione indipendenti nel quadro di una stagione di inedita fortuna per l'arte

130 *Tre opere di Arturo Martini*, con commento di A. Savinio, Milano, Galleria Milano, 1934. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

131 *Ini*, s.p.

132 Sono qui raccolti disegni e pagine di artisti e scrittori che crediamo stiano molto bene insieme.

Gli artisti sono stati scelti, se non c'inganna il troppo amore, con mano sicura. Le pagine scritte vogliono essere un commento segreto alle pagine dipinte. Sebbene con toni diversi, parole, colori e segni esprimono qualcosa che li rende amici», si legge nell'*Avvertenza*, in *Quattro artisti. Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea*, a c. di G. Gorgerino, con scritti di V. Cardarelli, C.E. Gadda, G. Gorgerino, L. Nicastro, L. Sinisgalli, Milano, Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1938. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

133 *Birilli, Cantatore, Mucchi*, testi di S. Bini, A. Gatto, S. Solmi, Milano, Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1939. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

contemporanea e la sua riproduzione quale la fine degli anni Trenta. Appare significativa, parallelamente, la proposta di un canone pittorico alternativo a quello in corso di cristallizzazione nel panorama del collezionismo e dell'editoria d'arte più ufficiale, nella misura in cui la produzione dei giovani artisti presentati dalla Colomba viene definita, nelle parole di Bini, paradigmatica di tendenze e inquietudini generazionali¹³⁴.

Nell'orizzonte indagato non mancano altre pubblicazioni appartenenti alla tipologia del volume-catalogo, talvolta isolate e meno programmatiche nella loro progettualità e tuttavia specchio di una consuetudine che, nel corso degli anni Trenta, sulla spinta delle prime esperienze citate, diventa diffusa nel panorama delle gallerie d'arte, a testimonianza della crescente coscienza del valore della concretizzazione editoriale nel settore¹³⁵. A questo proposito, una riflessione ad ampio raggio impone di ricordare, a monte, una vicenda largamente significativa che, seppur laterale rispetto allo scenario tracciato, per storia e autorevolezza rivendica, al contempo, una sorta di primogenitura sulle strategie di pubblicazione considerate. Si tratta della collezione di monografie illustrate che la Galleria Pesaro, di cui è stato evidenziato il ruolo di battistrada nel settore editoriale, dedica ai maestri contemporanei della grafica, le cui uscite sono scandite dal ritmo delle mostre ordinate nelle prestigiose sale di via Manzoni. Pubblicata sotto la sigla delle edizioni della galleria, "L'odierna arte del bianco e nero" è avviata nel 1923, parallelamente a un'altra collana, "L'Arte decorativa Moderna"¹³⁶. Se la paternità di entrambe è manifestamente riconducibile al magistero di Vittorio Pica, è soprattutto la prima – che mutua il titolo da una rubrica fissa tenuta in "Vita d'Arte"¹³⁷ – a essere "monopolizzata" dalla firma e dalla progettualità del

134 Come il critico scrive esemplarmente in relazione alla pittura di Birolli: «L'esperienza dialettica [...] di una generazione determina nella pittura di Renato Birolli le condizioni storiche necessarie per la ricerca della propria sintesi – di valore e di riferimento – nella coincidenza degli orientamenti individuali con gli interessi di una polemica. [...] Esistenza della generazione, dunque, come rapporto metafisico o come valore di contemporaneità riflesso dalla coscienza stessa dell'artista, capace di esprimere – per acquisizione spirituale di termini – i miti del tempo, della tradizione e della cultura determinando la necessità di rappresentarsi in una categoria dell'arte». Cfr. S. Bini, *Renato Birolli*, in *Ivi*, s.p. Non senza significato, il volume-catalogo accompagna quello, uscito l'anno precedente, dedicato a *Quattro artisti. Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea*, a c. di G. Gorggerino, Milano, Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1938. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

135 Si rimanda al capitolo 1, *Le gallerie e il mercato dell'arte*.

136 Cfr. *Ibidem*.

137 Studioso, collezionista e autorevole divulgatore del "bianco e nero", il cui tenace impegno critico e organizzativo è alla base di una serie di iniziative che avrebbero cambiato la percezione dell'arte grafica da parte del pubblico italiano, oltre che delle note serie di "Emporium", *Attraverso gli albi e le cartelle*, Pica è responsabile della rubrica *Gli odierni maestri del bianco e nero*, avviata nel 1915 sulle pagine di "Vita d'Arte", in parallelo a *L'odierna arte decorativa*. Agli appuntamenti della rivista senese ha fatto riferimento Davide Lacagnina, osservando come le due collane editoriali della Galleria Pesaro, «segnatamente dedicate a uno specifico ambito di produzione artistica», «sembrano concepite come un dittico la cui paternità [...] possa

critico¹³⁸, curatore, almeno sino al 1927, della quasi totalità degli appuntamenti espositivi con il “bianco e nero” e delle relative pubblicazioni. Uguali nel formato ai cataloghi della medesima galleria, le piccole monografie in sedicesimo di “L’odierna arte del bianco e nero”, in vendita al prezzo di cinque lire l’una, se ne distinguono programmaticamente per impaginato e caratteri di stampa, a veicolare, anzitutto attraverso la forma grafica, una proposta editoriale differente.

Nelle parole dello stesso Pica, «questa collezioncina» ha l’intento primario di formare il gusto del pubblico educandolo attraverso la conoscenza dei migliori interpreti del “bianco e nero”, a fronte dell’interesse sempre più vivo per le espressioni disegnative e incisive, testimonianza che la battaglia portata avanti da circa un ventennio «da un esiguo ma entusiasta manipolo di artisti, di critici, di collezionisti» non è stata vana¹³⁹. In una felice saldatura di strategie critico-divulgative e commerciali, le scelte – d’eccezione – si dimostrano oscillanti tra vecchie glorie, da Philip Zilcken al prediletto Edgar Chahine, e più giovani nomi della scena contemporanea, come André Maire, nell’insieme rispondenti a quell’«altra modernità» in cui «a tenere banco», come ha scritto Davide Lacagnina, «si conferma l’incondizionata adesione a un’internazionale modernista solidamente radicata nella tradizione tardonaturalista e simbolista di fine Ottocento»¹⁴⁰. La serie prosegue, dopo Pica, sino ai primi anni Trenta, sulla falsariga della stessa progettualità, ma avendo esaurito, di fatto, spinta storica e vocazione internazionale, per assestarsi su autori italiani coevi – ben lontani dalle punte più avanzate sostenute da Bardi, dal Milione o da Barbaroux – quali Augusto Calabi, Benvenuto Disertori, Marta Granchi, i cui titoli sono stati censiti dalla mappatura¹⁴¹.

Accanto alle esperienze più significative, non mancano altri usi e occorrenze del libro-catalogo lungo il decennio. È il caso sporadico della Galleria Dedalo e della Galleria Nova, i cui unici titoli, consacrati ad esponenti della cosiddetta “normalità artistica” corrente, appartengono al genere in esame: *Timo Bortolotti*,

essere attribuita a una precisa indicazione del critico napoletano, sulla falsariga di alcune sue precedenti fortunate rubriche». Cfr. D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, in *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, Serie V (8/2), 2016, pp. 728-729. Su Pica e la grafica cfr. inoltre E. Vilaridi, *Note sulla grafica a Milano fra le due guerre*, cit.

138 D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, cit., p. 729.

139 V. Pica, [Presentazione], in *Edgar Chahine*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 3, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1923], p. 14.

140 D. Lacagnina, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, cit., p. 729.

141 A. Calabi, *Augusto Calabi*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 14, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1934; Id., *Benvenuto Disertori*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 15, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, [dopo il 1934]; R. Calzini, *Marta Granchi*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 16, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1935]. Cfr. le relative schede delle pubblicazioni e l’elenco completo dei titoli della collezione presenti in appendice.

1935 e *Emilio Libero pittore*, 1942¹⁴². Si tratta di agili opuscoli in ottavo, piuttosto poveri, con una breve introduzione d'occasione e, fuori testo, le tavole di fotoproduzioni che, coerentemente a quanto riscontrabile come una tendenza generale, costituiscono di fatto l'elemento portante nell'economia dei volumi, mostrandosi dotato di una propria autonomia. Va inoltre osservato che entrambe le pubblicazioni presentano l'elenco delle opere in mostra, stampato tuttavia su un pieghevole in allegato al testo, a tenere significativamente separati lo statuto provvisorio dell'evento da quello permanente del prodotto editoriale.

È invece la Galleria Gian Ferrari, tra anni Trenta e Quaranta, a fare della monografia-catalogo la propria cifra editoriale, con una produzione, tuttavia, poco incline alle sperimentazioni, sia nelle scelte artistiche sia nella forma delle pubblicazioni¹⁴³. Queste ultime si presentano del tutto simili a quelle in uso da parte di gallerie quali le sopra citate Dedalo e Nova, rendendo la sua esperienza rilevante essenzialmente in quanto esemplare di una ormai matura consapevolezza della sostanziale irrinunciabilità di un settore editoriale per le realtà di punta del mercato dell'arte.

Panorama

Tra i generi più significativi della divulgazione del contemporaneo vi è il “panorama”, che costituisce il più compiuto tentativo di mappatura *in fieri* dei nuovi valori figurativi. Prodotto editoriale moderno per eccellenza nell'orizzonte delle pubblicazioni d'arte, la fortuna del panorama, nelle sue diverse declinazioni tra cui l'antologia e il manuale, prende avvio in Italia allo snodo del 1930, a testimoniare la puntuale elaborazione di una prima opera di sistemazione della cultura artistica del presente. I modelli di questo genere contemporaneo risultano internazionali e in particolare francesi. Se anche in area tedesca la radicata cultura editoriale legata alle avanguardie non manca infatti di promuovere opere generali sull'arte del '900, tra cui si cita a esempio il celebre *Die Kunst des XX Jahrhunderts* di Carl Einstein, edito nel 1926¹⁴⁴, i prototipi del panorama sono da individuarsi soprattutto nell'orbita della letteratura artistica francese e più puntualmente in volumi come il *Panorama de la peinture française contemporaine* di

142 *Timo Bortolotti*, presentazione di A. Carpi, U. Foscanelli, s.l. [Milano], s.n. [Galleria Dedalo], 1935; E. Libero, *Emilio Libero pittore*, Milano, Galleria Nova, [1942]. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendici.

143 R. Carrieri, *Gregorio Sciltian*, Milano, Galleria Gian Ferrari, s.d. [1938]; P. Torriano, *Egle Pozzi Biginelli*, Milano, Galleria Gian Ferrari, 1939; M. Masciotta, *Quinto Martini*, Milano, Galleria Gian Ferrari, 1941. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice, anche per un profilo delle caratteristiche materiali delle singole edizioni.

144 C. Einstein, *Die Kunst des XX Jahrhunderts*, Berlino, Propyläen-Verlag, 1926, della serie “Die Propyläen Kunstgeschichte”. Si pensi a questo proposito anche alla serie degli “Jahrbuch der Jungern Kunst” di Biermann, pubblicati a Lipsia dal 1920, con un cospicuo numero di riproduzioni in alta qualità delle opere dell'avanguardia.

Pierre Courthion¹⁴⁵ e l'*Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours* di Maurice Raynal¹⁴⁶, entrambi del 1927, libri che, a partire dagli addetti ai lavori, conoscono una decisiva circolazione internazionale.

La mappatura del sistema editoriale milanese rivela, primo fra i panorami pubblicati nel periodo considerato, il volume di Vincenzo Costantini *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, edito da Hoepli nel 1934¹⁴⁷, che rappresenta anche il più maturo compendio della prima, eroica stagione degli anni Trenta. Una riflessione sul genere del panorama non può tuttavia non tenere conto anzitutto di due testi seminali, da considerarsi dei battistrada in relazione al problema della divulgazione della cultura artistica contemporanea italiana. Si tratta del già citato *Art Italien Moderne* di Giovanni Scheiwiller, il primo libro dedicato espressamente al tema, che, nonostante presenti le nuove tendenze dell'arte italiana, esce a Parigi, nel 1930¹⁴⁸, e di *Storia della Pittura Moderna* di Margherita Sarfatti, pubblicato il medesimo anno per l'influente editrice romana Cremonese¹⁴⁹.

Non appaia scontato ricordare il significato di queste iniziative in un momento poco favorevole per le nuove tendenze artistiche tra i confini nazionali quale si presenta l'avvio del decennio, non solo a causa della mancanza di un mercato e di un gusto aggiornato nel pubblico, ma per la diretta avversione di alcuni autorevoli membri del governo, come il Ministro della Pubblica Istruzione, Giuseppe Beluzzo, che giunge a stigmatizzare la moderna arte italiana al pari di «brutta mercanzia d'importazione»¹⁵⁰, favorendo le istanze più conservatrici e accademiche del panorama nazionale.

Dato alle stampe nella collana "Prisma", programmaticamente dedicata, sotto la direzione di Margherita Sarfatti, alle espressioni artistiche della modernità¹⁵¹, il libro *Storia della Pittura Moderna* si mostra legato a doppio filo al suo coevo ruolo di promotrice di Novecento e all'intensa attività di propaganda

145 P. Courthion, *Panorama de la peinture française contemporaine*, Paris, Kra, 1927.

146 M. Raynal, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Paris, Mouton, 1927.

147 V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

148 G. Scheiwiller, *Art Italien Moderne*, Parigi, Éditions Bonaparte, 1930.

149 M. Sarfatti, *Storia della Pittura Moderna*, "Prisma", Roma, Cremonese, 1930.

150 Il Ministro Belluzzo si pronuncia così sull'arte italiana moderna in un discorso riguardante l'andamento del proprio Ministero pronunciato l'8 giugno 1929 al Senato che non manca di causare strascichi polemici tra gli esponenti più attenti della critica e del mercato artistico, come dimostra una serie di articoli usciti su "Belvedere", a partire da *Postille a un discorso*, "Belvedere", I (3), 15 giugno 1929, p. 1. Su Giuseppe Belluzzo si veda M. Minesso, *Giuseppe Belluzzo. Tecnico e politico nella storia d'Italia, 1876-1952*, Milano, Franco Angeli, 2012.

151 La collezione "Prisma" vede inoltre la pubblicazione, nello stesso anno, di M. Piacentini, *Architettura d'oggi*, "Prisma", Roma, Cremonese, 1930 e di A. Panzini, *La penultima moda 1850-1930*, "Prisma", Roma, Cremonese, 1930. Prevedeva inoltre volumi sull'Arredamento moderno di Ponti, sugli Scultori d'oggi di Maraini e sugli Scenari moderni a cura della stessa Sarfatti. Cfr. il prospetto editoriale stampato in quarta di copertina di M. Sarfatti, *Storia della*

dell'arte italiana svolta all'estero. Il momento in cui la pubblicazione prende corpo coincide, infatti, con quello di maggiore consenso internazionale del movimento, consacrato a partire dal 1927 da una serrata *tournée* espositiva in Europa e in America che, coerentemente agli obiettivi di diffusione della produzione artistica nazionale, in quel momento sostanzialmente sconosciuta all'estero, si allarga sino a riunire una significativa compagine di artisti, tanto che Novecento finisce per diventare, di fatto, sinonimo di arte italiana moderna¹⁵².

Il libro, un volumetto in sedicesimo di oltre centocinquanta pagine, con «opportuni dati biografici»¹⁵³ e riproduzioni in nero di autori italiani e stranieri, traccia un panorama critico della pittura moderna dettato dalle speculazioni teoriche dell'autrice. Sarfatti vi presenta gli svolgimenti figurativi attuali nel solco di una contrapposizione tra la cultura artistica nordica e quella di tradizione latina del classicismo; portatrice, quest'ultima, dei solidi valori della composizione, che nella prospettiva indicata appartengono all'arte più autentica del Novecento. La lunga escursione attraverso la pittura europea, secondo un succedersi di divagazioni critiche e osservazioni personali, «assume per riflesso della seconda parte del libro una luce diversa da quella in cui era apparsa inizialmente al lettore: essa si risolve in una premessa al movimento novecentista lombardo», scrive Anna Maria Brizio, che sottolinea altresì come nel «tono di programma e di polemica [...] bisogna prender nota della limitazione ch'ella coraggiosamente pone alla grandezza decantata dell'arte italiana dell'ottocento»¹⁵⁴.

Va infatti evidenziato, della vicenda, il tentativo sarfattiano di creare un percorso di valori in «una materia così viva»¹⁵⁵ e di per sé asistemica quale la produzione artistica contemporanea allo snodo del 1930. «Il volumetto della Sarfatti – si legge su “La Casa Bella” – ci soddisfa per la sua chiarezza schematica, e quasi elementare. Come rapporto sulla situazione della pittura moderna, è un libro che legge con interesse, e che può riuscire utile per orientarsi nel labirinto del gusto come si va delineando oggi in Europa»¹⁵⁶.

Meno ideologico e oltremodo moderno appare il volume di Giovanni Scheiwiller *Art Italien Moderne*, allineato alle più innovative prove dell'editoria d'arte internazionale. Ugualmente teso in un puntuale sforzo di promozione e

Pittura Moderna, cit. (la copia è stata consultata presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano).

152 Come del resto nella ricordata mostra milanese del 1929, nelle rassegne all'estero non si riconosce una tendenza o una linea stilistica comune. L'obiettivo di queste manifestazioni appare sostanzialmente quello di far conoscere la produzione artistica nazionale, avversata in Italia e sconosciuta all'estero, nel tentativo di «renderla familiare soprattutto a mercanti e collezionisti». Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 76. Sulle vicende di Novecento si veda *Il Novecento italiano*, a c. di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003.

153 A. Neppi, *Arti figurative (1921-1935)*, cit., p. 56.

154 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, “L'Arte”, nuova serie, vol. I (3), maggio 1930, p. 317.

155 *Ibidem*.

156 *Tre libri della “Collezione Prisma”*, “La Casa Bella”, III (30), giugno 1930, p. 66.

diffusione dei valori figurativi dell'arte italiana contemporanea all'estero, benché estraneo alle complesse logiche di diplomazia culturale del programma sarfattiano, l'*Art Italien Moderne* rappresenta un esperimento editoriale di speciale rilevanza, che costituisce anche il primo e più imparziale tentativo di dare forma a un canone, ancora acerbo, dell'arte italiana del tempo.

Publicato nel 1930 per le Éditions Bonaparte di Parigi, il volume sarebbe dovuto apparire, inizialmente, in occasione dell'*Exposition d'art italien moderne* organizzata dal pittore Mario Tozzi, nell'omonima galleria, l'anno precedente. L'invito ad accompagnare la mostra con una pubblicazione atta a rappresentare il meglio della produzione artistica nazionale giunge direttamente dal gallerista-editore Léopold Van Oijen, che indica a modello un album, recentemente dato alle stampe, dedicato all'arte polacca contemporanea, *Art Polonais Moderne*¹⁵⁷. Il coinvolgimento dell'editore svizzero nell'iniziativa è mediato dallo stesso Tozzi e condiviso dall'intero ambiente degli Italiens de Paris, come testimoniano le lettere di Paresce e Campigli, che lo definiscono «l'unico idoneo a compilarlo con vedute "europee"»¹⁵⁸. Nel gennaio 1929, Tozzi illustra a Scheiwiller il progetto:

Il Signor Leopold Van Oijen editore 12 rue Bonaparte – ove ha pure aperto una bella galleria – ha intenzione di pubblicare, in una pubblicazione unica, una raccolta di riproduzioni d'artisti italiani moderni, pittori e scultori, preceduta da un breve testo. Esso desidera che pure lo scrittore sia italiano. Persuaso che questo incarico non deve essere confidato ad un pittore-critico, persuaso pure che gli altri critici nostri più in vista, troppo spesso obbediscono a criteri che esulano dall'arte, ho pensato che solo una persona retta, indipendente, e francamente appassionata dell'arte come Lei saprebbe perfettamente esaudire questo incarico ed ho proposto il suo nome. Ho pure il piacere di dirle che sia Paresce che Campigli hanno approvato la mia scelta. Fra qualche giorno riceverà certamente una lettera del Signor Van Oijen e di tutto cuore mi auguro che Ella voglia accogliere l'incarico¹⁵⁹.

Si è già discusso come l'editore svizzero, qui esemplarmente impegnato nel ruolo di divulgatore, utilizzi per la redazione del volume lo strumento del "notiziario": un questionario spedito a un campione di artisti selezionato su criteri di modernità dal quale trarre dati biografici, tecnici e interpretativi, la cui richiesta di compilazione viene accompagnata a quella dell'invio di fotografie delle opere d'arte per la loro riproduzione a stampa. Tale sistema di rilevamento permette a Scheiwiller di ottenere un aderente panorama della condizione dell'arte in Italia e di articolare un giudizio aggiornato su scuole, centri e tendenze. Il proposito della pubblicazione è indicato in apertura al testo dalle parole dello stesso autore:

157 C. Aronson, *Art Polonais Moderne*, Paris, Bonaparte, 1929.

158 APICE/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Campigli, M. Campigli a G. Scheiwiller, 3 gennaio 1929.

159 APICE/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Tozzi, M. Tozzi a G. Scheiwiller, 12 gennaio 1929.

En accédant à la courtoise invitation du fondateur des Editions Bonaparte, d'écrire quelques pages d'introduction à l'album que, le premier en Europe, il vient de consacrer au jeune art italien, je n'ai pas voulu profiter d'une occasion favorable pour exalter des formes de l'art qui me semblent indubitablement intéressantes et élevées, mais je me suis proposé de donner simplement quelque idée des mouvements et des développements qui ont conduit l'art moderne italien à son présent stade et, louant brièvement l'activité et le caractère des artistes dont la production est représentée dans cet album, j'ai voulu détruire la légende, très répandue à l'étranger, que l'art italien est toujours dominé par la peinture genre "Tito" ou par la sculpture genre "Cifariello" si chère au gros public¹⁶⁰.

Scheiwiller propone dunque un'emplare mappatura degli artisti più rappresentativi della nuova arte italiana, premettendo che, per ragioni di spazio, «les lecteurs trouveront seulement dans ce volume ceux dont l'oeuvre montre un esprit plutôt inquiet»¹⁶¹. Ne risulta una geografia artistica divisa essenzialmente per regioni, che individua in Parigi e Milano i maggiori centri di elaborazione del moderno, a cui sono affiancate altre realtà locali, da Roma, a Firenze, a Torino. Pur citando anzitutto «le genial» Modigliani e De Chirico, «peintre imagé»¹⁶², e aprendosi alle novità delle generazioni più giovani, lo sguardo di Scheiwiller rimane orientato in senso prettamente novecentista¹⁶³: «On m'a souvent demandé s'il existait en Italie un art moderne. Quoiqu'en disent les habitués amateurs de programmes défaitistes, il y a un mouvement rénovateur en Italie: le groupe du 'Novecento' si âprement discuté en est une preuve, ce groupe qui, à très peu d'exceptions près, comprend tous les jeunes dignes d'attention. [...] C'est au "Novecento" tant méprisé que l'art italien doit d'être devenu une valeur internationale»¹⁶⁴.

In un'acuta recensione apparsa su "La Casa Bella", Edoardo Persico non manca di rilevarlo e soprattutto di rimproverare a Scheiwiller un'ottica troppo inclusiva, considerata di fatto limitante il proposito stesso del testo, ovvero l'individuazione delle tendenze veramente moderne nel panorama artistico italiano:

Il volume di Giovanni Scheiwiller sull'Arte Italiana Moderna [...] è soprattutto una buona azione. Giudicarlo, perciò, con i criteri ed i metodi della critica, oppure idee ad idee, correggere qualche giudizio – per esempio, quello sull'importanza del movimento futurista in Italia – sarebbe sconveniente, e servirebbe a ricambiar male il servizio che l'autore ha reso con la sua fatica a tutti quelli – artisti o gente

160 G. Scheiwiller, *Art Italien Moderne*, cit., p. 7.

161 *Ivi*, p. 15.

162 *Ivi*, pp. 15-16.

163 Non va dimenticato che lo stesso Scheiwiller è stato direttamente coinvolto nella *tournee* espositiva di Novecento, in particolare della mostra *Italienische Maler* al Kunsthaus di Zurigo, organizzata nel 1927 dal direttore Wartmann con la collaborazione di Scheiwiller e l'appoggio di Arduino Colasanti e Margherita Sarfatti.

164 G. Scheiwiller, *Art Italien Moderne*, cit., p. 7.

addetta ai lavori – che s'interessano fra di noi delle cose artistiche. Questa premessa non lasci, tuttavia, supporre che riserveremmo al libro dello Scheiwiller una critica severa; si ritenga soltanto che gli umori del recensore avrebbero preferito un panorama più limitato, e che l'aggettivo 'moderno' l'avrebbe indotto ad una scelta anche più rigorosa di quella fatta dall'autore. Il volume è compilato secondo uno schema, ormai accettato dalla maggioranza, di un'arte italiana moderna promossa dal movimento futurista e realizzata dalla tendenza novecentista. Se questo schema ha il vantaggio di assicurare una facile comprensione dell'arte italiana ad un osservatore straniero, manca però di una vera giustificazione critica e si limita a riprodurre un panorama che ha molti aspetti arbitrari e che meriterebbe qualche rettifica, alla quale tuttavia concorre, anche non volendolo, lo stesso Scheiwiller. Il significato che egli attribuisce a talune manifestazioni come le mostre della Ca' Pesaro, o l'esposizione di de Chirico a Milano nel 1921, è già una correzione della tesi di questo libro, di cui bisogna lodare soprattutto lo spirito di imparzialità, e la cura che l'autore ha messo nel registrare taluni dati e taluni nomi, per noi i più importanti dell'arte italiana moderna, i quali sfuggono di solito alla superficialità degli altri critici¹⁶⁵.

Scheiwiller si occupa non solo del testo introduttivo ma, come di consueto, della stesura delle voci bibliografiche, a cui rimanda puntualmente i lettori per un approfondimento della figura e dell'opera degli artisti, nonché della selezione delle tavole di riproduzioni: «Il testo, la scelta degli artisti, la scelta delle opere da riprodursi spetta esclusivamente a Lei», si premura di informarlo al riguardo Mario Tozzi¹⁶⁶. Il libro, formato in quarto, interamente in carta patinata, è infatti concepito essenzialmente come un album di fotorigroduzioni, dove, su indicazione dello stesso Van Oijen¹⁶⁷, ogni doppia pagina è dedicata a un artista, con alcune significative eccezioni, tra cui si segnalano le due doppie pagine dedicate alle opere di Modigliani.

A questo proposito, va rilevato lo specifico interesse per i cliché che vengono offerti «a prezzo di convenienza» dall'editore parigino in vista di un'edizione

165 e. per. [E. Persico], *Arte Italiana Moderna*, "La Casa Bella", IV (44), agosto 1931, p. 52. Si ricorda che, parallelamente, Persico progetta di realizzare un panorama critico dal titolo *Sfera della Pittura Europea* da pubblicarsi nelle Edizioni Belvedere. «Questo volume non sarà dedicato alla sola pittura, ma tratterà del problema dell'arte in generale come si pone nel nostro tempo: un libro di "Stile" in cui la discussione estetica si svolgerà di pari passo con quella delle questioni morali più vive e attuali». Cfr. "Belvedere", II (2), febbraio 1930; vd. anche la nota di Giulia Veronesi a E. Persico, *Bardi, via Brera 21*, in *Edoardo Persico. Tutte le opere*, cit., n. 3, p. 92-93. Il progetto, non realizzato, appare di speciale interesse nella prospettiva di indagine, specialmente in relazione agli esperimenti editoriali lanciati pochi anni dopo dall'Editoriale Domus – annodati benché con altra retorica a un problema di "stile" – a cui non manca di partecipare lo stesso Persico con il celebre volume *Arte Romana*, 1935. Si rimanda, in questo capitolo, a *Opere, libri, propaganda*.

166 APICE/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Tozzi, M. Tozzi a G. Scheiwiller, 9 marzo 1929.

167 APICE/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Tozzi, M. Tozzi a G. Scheiwiller, 9 marzo 1929.

italiana¹⁶⁸. Sappiamo infatti che Scheiwiller, già dalla fine del 1927, ha in programma di pubblicare un ambizioso «panorama dell'arte italiana contemporanea», al quale chiama a collaborare il critico russo Boris Ternovec¹⁶⁹. Colto direttore del Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca, esperto di pittura e scultura italiane, già autore del volumetto su De Chirico nella collana «Arte Moderna Italiana»¹⁷⁰, l'editore intravede in lui la personalità più idonea ad affrontare l'impegno con competenza e obiettività: «Già da tempo sogno di pubblicare qualche cosa del genere» – si legge nella corrispondenza – «ma purtroppo non ho potuto trovare in Italia nessuno che potesse scriverla con imparzialità! La serietà con la quale Lei ha seguito l'evoluzione dell'opera di De Chirico, i Suoi contatti con le diverse correnti artistiche d'Europa e la conoscenza personale con i giovani artisti italiani certamente mi consigliano Lei»¹⁷¹. I due discutono sollecitamente del progetto ed è in questa circostanza che elaborano i primi questionari da inviarsi agli artisti, poi compiutamente utilizzati per la redazione del volume parigino¹⁷².

A proposito dell'impostazione da dare al «panorama», Ternovec propone: «le livre pourrait être aussi une étude de l'art moderne italien dans son évolution, pris dans ses grands courants [sic] (en commençant par l'impressionisme et divisionisme, passant aux tendances futuristes, “Valori plastici”; Néoclassicisme, “Novecento italiano” etc.)»¹⁷³. «Sono d'accordo con Lei – scrive Scheiwiller – che bisogna limitarsi alla pittura e alla scultura, forse anche la incisione. Non voglio fare un'edizione di lusso, ma un libro per l'informazione generale in formato 8°, nel quale ci sarà il suo articolo, 200 riproduzioni, biografia e bibliografia per

168 APICE/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Tozzi, M. Tozzi a G. Scheiwiller, 9 marzo 1929.

169 Il titolo viene scelto dallo stesso Ternovec individuando il modello del progetto nel citato *Panorama* di Courthion, ed è quindi approvato da Scheiwiller. Cfr. APICE/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, B. Ternovec a G. Scheiwiller, 22 dicembre 1927.

170 B. Ternovec, *Giorgio de Chirico*, (trad. it. di Giacomo Prampolini), «Arte Moderna Italiana», n. 10, Milano, si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, 1928. Su Ternovec si veda V. Pozzoli, *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, cit.

171 Cfr. le lettere di Scheiwiller pubblicate in *K istorii meždunarodnyh svjazej Gosudarstvennogo Muzeja Novogo Zapadnogo iskusstva (1922-1939)* [Contributo alla storia dei legami internazionali del Museo Statale della Nuova Arte Occidentale (1922-1939)], Mosca, Sovetskij khudožnik, 1978. Del saggio esiste una traduzione italiana manoscritta di Mia Scheiwiller, conservata presso l'archivio Scheiwiller: Apice/AS, b. Ternovec, trad. it. manoscritta di *K istorii meždunarodnyh svjazej Gosudarstvennogo Muzeja Novogo Zapadnogo iskusstva (1922-1939)*, G. Scheiwiller a B. Ternovec, Milano, 8 dicembre 1927.

172 «Votre idée d'envoyer un nouveau questionnaire aux artistes de la liste est très bonne; il me sera plus facile aussi de recevoir les photographies; je les demanderai en envoyant ce questionnaire». Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Giovanni Scheiwiller a Boris Ternovec, Milano, 9 marzo 1928. Si rimanda a quanto discusso in apertura al capitolo.

173 USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, B. Ternovec a G. Scheiwiller, 22 dicembre 1927.

ogni artista, indice, l'elenco nominativo degli artisti e l'elenco delle illustrazioni. Tiratura massima di 1000 esemplari»¹⁷⁴.

Se l'ambizioso progetto di Scheiwiller e Ternovec, a lungo procrastinato, non vedrà mai la luce, nel 1934 Hoepli dà alle stampe il citato *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, a cura di Vincenzo Costantini¹⁷⁵, l'«articolista brillante, informatore panoramico e settatore perspicace di ogni indirizzo artistico moderno» alla direzione del periodico della corporazione nazionale «Le Arti Plastiche»¹⁷⁶. Costruito su un censimento ampio e sistematico, si tratta di un libro importante che, tracciando su un piano generale gli svolgimenti della pittura contemporanea degli ultimi decenni, a partire dal tardo Ottocento, intende anche offrirne un pieno riconoscimento di *status*, oltre i dibattiti e le polemiche ancora in corso, ponendosi, malgrado le sensibili distorsioni, come il più compiuto panorama dei primi anni Trenta.

Il peso pionieristico dell'edizione e il suo esemplare valore divulgativo sono pubblicamente richiamati da Raffaele Calzini, che la segnala in chiusura a *Ventennio*, ambizioso titolo dell'Editoriale Domus che documenta la «vita italiana degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei»¹⁷⁷:

Per quanto male dicano della critica d'arte il pubblico gli artisti e i critici stessi, si deve a questi pionieri esploratori raddomanti scavatori della cultura artistica se l'arte nuova può trovare un clima non troppo ingrato per germinare e fiorire. Diamo un elenco dei principali scrittori d'arte moderna rimandando ai loro scritti e segnaliamo per la storia e la critica della pittura italiana contemporanea il recente volume di Vincenzo Costantini ampiamente documentato e illustrato. Esso si intitola *Pittura italiana contemporanea dalla fine dell'800 ad oggi* ed è edito da Hoepli¹⁷⁸.

Distribuito da Hoepli al prezzo di copertina di sessanta lire, lo studio di Costantini si presenta come un sobrio volume in broccata, in formato ottavo, con più di quattrocento pagine illustrate. La struttura della pubblicazione vede seguire una nota al lettore, un'introduzione, la cospicua parte saggistica,

174 G. Scheiwiller e B. Ternovec, Milano, 15 gennaio 1928, in *K istorii meždunarodnyh svyazej Gosudarstvennogo Muzeja Novogo Zapadnogo iskusstva (1922-1939)*, cit.

175 V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

176 Cfr. *Costantini Vincenzo, ad vocem*, in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, cit., p. 115. Si ricorda che tra il 1929 e il 1930 «Le Arti Plastiche» promuove il referendum sul quadro storico: V. Costantini, *Nostro referendum sul "quadro storico". Conclusione*, «Le Arti Plastiche», VII (3), 1 febbraio 1930, p. 1. Su quest'ultimo punto si rimanda all'apertura del capitolo.

177 R. Calzini, *1914-1934 Ventennio. La vita italiana degli ultimi Venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei*, «Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'», Milano, Editoriale Domus, 1933. Si rimanda, in questo stesso capitolo, alla parte dedicata a *Arte, libri, propaganda*.

178 R. Calzini, [Presentazione], in Id., *1914-1934 Ventennio*, cit., p. 7.

articolata in quattro sezioni e undici capitoli, e infine il *Dizionario degli artisti contemporanei citati*, l'indice delle illustrazioni e dei nomi. Con una rilevante eccezione rispetto a quanto correntemente riscontrato nella produzione in esame, le immagini delle opere, rigorosamente in nero, sono presentate non in tavole fuori testo, ma in forma di illustrazioni, talvolta a piena pagina, ad accompagnare la parte scritta, che risulta avere una netta supremazia nella gerarchia informativa.

Il ricco apparato iconografico, di più di duecentocinquanta riproduzioni, si serve delle fotografie delle maggiori agenzie italiane del settore, da Alinari, a Crimella, a Mari, sino alla parigina Vaux¹⁷⁹. Molte delle immagini provengono dalla fototeca dell'Istituto Storico d'Arte Contemporanea di Venezia, interpellato – come testimoniano i documenti – anche per il reperimento di dati biografici e bibliografici mancanti. È lo stesso Costantini a farne richiesta al direttore, Domenico Varagnolo, presentando così il progetto del volume: «Si tratta di una voluminosa storia dell'arte che continua (sempre editore Hoepli) quelle del Venturi. Un lavoro che resterà, se non altro, una documentazione»¹⁸⁰. Nella stessa lettera del 4 aprile 1933, l'autore sollecita Varagnolo a inviare fotografie e informazioni per la compilazione del «dizionario degli artisti contemporanei», poiché – scrive – «il lavoro mio è già concluso; la risoluzione quindi urgente. [...]», e ringraziandolo chiosa: «Ecco la mansione, l'utilità, la provvidenza dell'Istituto d'Arte Contemporanea [...]. Io prometto all'Istituto un formale, solenne, categorico entusiastico ringraziamento nella prefazione»¹⁸¹. La nota al lettore non manca infatti di riportare un ringraziamento pubblico «all'Archivio Storico d'Arte Contemporanea fondato da Antonio Maraini – del quale è attivo e competente segretario Domenico Varagnolo». A esso si affianca quello di Costantini a «Giovanni Scheiwiller – Direttore della collana “Arte Moderna Italiana” che mi è stata molto utile», il quale ha personalmente seguito l'edizione per Hoepli¹⁸².

Le ricerche svolte presso il Fondo storico dell'ASAC hanno permesso di chiarire che per la lavorazione del volume – che inizialmente doveva intitolarsi “Pittori italiani contemporanei” – anche Costantini, come Scheiwiller, invia

179 Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

180 Cfr. ASAC, Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, b. 01, V. Costantini a D. Varagnolo, 4 aprile 1933. Il riferimento è alla monumentale *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi, pubblicata da Hoepli in più volumi a partire dal 1901.

181 Cfr. ASAC, Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, b. 01, V. Costantini a D. Varagnolo, 4 aprile 1933. Come accennato, Costantini chiede fotografie e dati biografici e bibliografici di alcuni degli artisti trattati nel volume. Si vedano in proposito l'elenco di nomi allegato alla lettera e le seguenti missive datate 11 aprile e 20 aprile 1934. In quest'ultima si legge: «Caro Varagnolo - Ho ricevuto le fotografie. Entusiasta! Mandi la fattura all'editore Hoepli per il saldo».

182 Si veda anche la lettera di Scheiwiller a Varagnolo su carta intestata Hoepli relativa alla questione delle fotografie da pubblicarsi in volume: ASAC, Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, b. 01, G. Scheiwiller a D. Varagnolo, 15 aprile 1933

un apposito questionario agli artisti selezionati. Individuato tra le carte della corrispondenza con Varagnolo, lo snello modulo informativo, con dieci quesiti relativi alla biografia, al percorso e alla produzione pittorica degli autori¹⁸³, è accompagnato da una lettera di presentazione del progetto con la richiesta di compilazione dell'allegato e dell'invio di «tre fotografie delle opere più importanti e significative prodotte durante la carriera artistica»¹⁸⁴.

Secondo una prospettiva di sistemazione di valori affermati, lontana dalla militanza riscontrata in tante pubblicazioni dell'avvio del decennio, Costantini presenta così «cinquant'anni di storia nella quale abbiamo compresi quei pittori che, non esaminati nei vari saggi sull'800, cominciarono a operare verso l'80; quelli che, ormai noti, hanno già toccato la quarantina; ed infine quelli che, da tempo affermati, hanno oltrepassato la maturità». «Questo obbligato confine – specifica l'autore – non abbraccia le nuove generazioni che ancora non hanno avuto la possibilità, per ragioni di età, di far riconoscere a sufficienza lo sviluppo della propria personalità. Si è fatta qualche rara eccezione per quei giovani che hanno partecipato a movimenti storicamente quasi esauriti»¹⁸⁵.

La materia è organizzata in un complesso percorso critico che si avvia con la «Tradizione» degli autori attivi sul finire dell'Ottocento; passa per il «Surrealismo» degli Italiens de Paris, del Futurismo, della Metafisica, del Neoclassicismo; per il «Novecento»; e giunge infine al «Neorealismo» o «reazione Naturalista», in cui sono inclusi Soffici, Carrà, Oppo, Aloï.

Nella sua guida bibliografica, Alberto Neppi giudica il volume una «spiegazione storica persuasiva dei successivi periodi dell'arte in esame [...] non sempre attendibile nella parte propriamente valutativa, in cui si nota un certo benevolo ottimismo». «Utilissimo – sottolinea – il dizionarietto finale e biografico degli artisti più noti»¹⁸⁶. Più dura Anna Maria Brizio, che nella sua *Bibliografia dell'arte*

183 Cfr. ASAC, Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, b. 01, Modulo su carta intestata Hoepli «V. Costantini – Pittori Italiani Contemporanei | Questionario da riempire e da inviare al seguente indirizzo insieme alle fotografie delle opere: Vincenzo Costantini – Via Castelmorrone, 17 – Milano: 1. Cognome e nome dell'artista; 2. Luogo e data di nascita; Indirizzo; 4. Dove ha studiato arte; Biografia (Quando iniziò la sua carriera? – Quali maestri ebbe?); 6. Elenco delle principali opere in ordine cronologico (indicare l'anno di creazione, il nome del possessore, e dove si trovano); 7. Elenco delle mostre personali; 8. Elenco delle mostre Nazionali ed Internazionali; 9. Svolgimento stilistico della sua creazione (indicare le date dei cambiamenti evolutivi); Bibliografia (indicare i volumi, i cataloghi, gli articoli più importanti che parlano della sua opera)».

184 Cfr. ASAC, Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, b. 01, V. Costantini, Lettera accompagnatoria al Questionario per la compilazione del volume Pittori italiani contemporanei. Per le fotografie e le informazioni mancanti, dovute a risposte incomplete o non pervenute, o relative ad artisti scomparsi, viene chiesto appoggio all'istituto veneziano.

185 V.C. [Vincenzo Costantini], *Al Lettore*, in Id., *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, cit., p. VII.

186 A. Neppi, *Arti figurative (1921-1935)*, cit., p. 55.

italiana non risparmia perplessità sull'approccio critico di Costantini e sul suo valore:

La preoccupazione principale dell'A. in questo libro si direbbe quella di tentare dei raggruppamenti e tracciare delle grandi linee distintive fra tendenza e tendenza nell'intricata e diseguale materia ch'egli imprende a trattare. Senonché non risulta chiaro secondo quali criteri lo faccia. [...] Più omogenei sono i raggruppamenti, quando si tratta di movimenti che si sono nettamente definiti da se stessi, come il futurismo o la "pittura metafisica"; e finalmente verso la fine del libro, trattando del 900 italiano, l'A., abbandonato lo sforzo di raccogliere rapporti e interferenze, si mette a considerare i pittori singolarmente e il suo procedere si fa più naturale e spedito. Egli, questi pittori, li conosce ad uno ad uno, ha vissuto la loro vita, li ha seguiti esposizione per esposizione, e perciò il suo discorrerne è largamente informato. Ma, come finale, egli a parer nostro dà decisamente troppa importanza alla "reazione naturalistica" (così è intitolato l'ultimo capitolo): se come estensione questo moto ha realmente preso delle vaste proporzioni, non crediamo tuttavia che il suo valore espressivo e le sue possibilità d'avvenire creativo sino in proporzione. Me nella sua esaltazione l'A. s'accorda con certe direttive di maggioranza¹⁸⁷.

Si segnalano in particolare le ultime osservazioni della studiosa, che denunciano lucidamente un sostanziale problema di anacronismo nell'operazione "panoramica" di Costantini. Dando corpo a una cruciale riflessione sul valore dell'interpretazione della storia, esse contengono un'esplicita richiesta in senso di militanza:

Del resto troppo vasta sarebbe in questo libro la materia di discussioni teoriche, a cominciare dal modo di interpretare la storia: a parer nostro infatti, la preoccupazione dell'ordinamento e della completezza panoramica è ormai grave inciampo a raggiungere una storia organica e questa, in arte, non può che basarsi su una discriminazione rigorosa dei valori e dei non valori espressivi: sul giudizio infine e non sull'elenco amorfo dei fatti¹⁸⁸.

Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi vede una nuova edizione nel 1940 che, se amplia la trattazione alla scultura, non si apre ad aggiornamenti significativi e mantiene la medesima struttura editoriale, mancando tuttavia di riscontrare la fortuna della prima celebre pubblicazione¹⁸⁹.

187 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'Arte Italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. IV (5), luglio 1934, pp. 231-232.

188 *Ibidem*.

189 V. Costantini, *Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)*, Milano, Hoepli, 1940 (nuova edizione di *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, 1934). Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

Non va dimenticato che l'anno precedente, a cura della stessa Brizio, usciva a Torino, per la UTET, un libro capitale nella prospettiva tracciata: *Ottocento, Novecento*, parte della grande opera *Storia dell'arte classica e italiana*¹⁹⁰. Si tratta di un punto storiografico fermo, che segna uno scarto di inedita modernità rispetto alle precedenti vicende editoriali considerate, tra cui il discusso lavoro di Vincenzo Costantini. Aprendo allo scenario internazionale, *Ottocento, Novecento* traccia una compiuta sintesi storico-critica degli svolgimenti dell'arte contemporanea europea (pittura e scultura) a partire dal neoclassicismo, sostenuta dalle fonti e scandita da una rigorosa periodizzazione e da puntuali scelte di contesti, artisti, opere. Il sicuro taglio interpretativo, precocemente rivendicato dall'autrice quale atto necessario a una valida lettura della storia¹⁹¹, diventa elemento discriminante di un'opera matura, che pone le basi di un discorso critico e storiografico pienamente moderno.

Al momento della pubblicazione, è Toesca a presentare *Ottocento, Novecento* come «un volume che assolutamente mancava in libreria, e perciò desideratissimo», sottolineandone il merito di avere «affrontato con disciplina critica un argomento, pieno di pericoli, non prima tentato tra noi in modo così vasto»¹⁹².

Uscito sullo scorcio degli anni Trenta, il libro di Brizio è anche la prima opera pubblicata in Italia che concilia in una prospettiva storiografica i problemi dell'arte del XIX e del XX secolo, lavorando in un'emplare ottica di apertura europea, per ammissione della sua stessa autrice modulata sulla traiettoria dell'arte francese¹⁹³. La novità non manca di essere registrata dai giovani di "Corrente", che sulle pagine della rivista dedicano un denso e lungo scritto alla pubblicazione eleggendola a paradigma di una sensibilità e di un indirizzo rinnovati nella pratica *engagé* della letteratura artistica:

La difficoltà alla storia, di questo nostro tempo, dovrebbe cadere insieme su due ordini di considerazioni critiche e morali, contraddittorie in sé di definizione dialettica ma unitarie di risultato ideali: e si tratta di un'esigenza di metodo, che la visione panoramica dei fatti determinati coerentemente richiama a l'entità d'un contenuto rigore; e della necessità allo stile particolare, creativo nel senso stesso polemico della forma d'arte che le ragioni della cultura moderna non hanno esaurito, dilatandone ancora valori di proiezione [...]. L'eventualità polemica di questa storia dell'arte moderna, spostando il campo di revisione dei valori sul piano astratto delle nostre esigenze spirituali, di gusto e di cultura, invita la re-

190 A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, vol. VI di *Storia dell'arte classica e italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1939. Pubblicato a Torino, il libro non è incluso nella mappatura.

191 Ci si riferisce, nello specifico, alla citata recensione al panorama di Vincenzo Costantini: A.M. Brizio, *Bibliografia dell'Arte Italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. IV (5), luglio 1934, pp. 231-232.

192 P. Toesca, *Ottocento, Novecento*, annuncio pubblicitario, "Il Meridiano di Roma", 16 aprile 1939, p. XII.

193 Cfr. A.M. Brizio, *Prefazione*, in Id., *Ottocento, Novecento*, Torino, Tipografico-Editrice Torinese, 1962, p. IX.

sponsabilità dello storico alla condizione ignorata, in altri casi, di un allineamento progressivo e dell'interesse immediato a posizioni critiche di scoperta ideale: di valutazione dialettica infine, contemporanea al linguaggio stesso dell'arte, ad un'identica origine di stile¹⁹⁴.

Così conclude Bini: «Henri Matisse, Picasso, Modigliani e Carrà, e altri nomi e conclusioni delineate a caratteri di scuola sul diagramma consecutivo della tradizione moderna. A cui dobbiamo quella riconoscenza di idee che l'opera di Anna Maria Brizio doveva così precisare nel contenuto d'origine e rapporto di movimento alla cultura d'una nostra esigenza spirituale che le ragioni storiche di questo trentennio contemplanò come premessa al discorso d'una nuova generazione»¹⁹⁵.

Puntando lo sguardo sul prodotto editoriale, a partire dalla sua fisionomia materiale, va evidenziato che la cospicua edizione, un elegante volume in ottavo di quasi seicento pagine con legatura in tela, si distingue nel quadro delle pubblicazioni d'arte del tempo per la sua originalità tecnica: è infatti illustrata, come rivendica il frontespizio, da «400 incisioni in rotocalco»¹⁹⁶ in nero, con risultati di elevata qualità di riproduzione e di stampa¹⁹⁷. L'articolazione dei testi in capitoli e gli apparati di immagini, in forma di illustrazioni e di tavole, sono accompagnati, in chiusura, da una notevole bibliografia, in parte nutrita dal quasi decennale esercizio della monumentale *Bibliografia dell'Arte Italiana* curata per la venturiana «L'Arte»¹⁹⁸. *Ottocento, Novecento* conosce nel tempo un'autorevole diffusione, testimoniata da diverse edizioni e ristampe, sino al 1962¹⁹⁹.

Accanto al volume di Anna Maria Brizio, va ricordato *La pittura del Novecento* di Ugo Nebbia, pubblicato dalla Società Editrice Libreria di Milano nel 1941, anch'esso come volume di una grande opera, *Storia della pittura*²⁰⁰, a testimoniare il peso di inedita rilevanza che, dalla metà degli anni Trenta, l'arte contemporanea comincia ad assumere non solo nel dibattito, ma nella stessa industria culturale. Il progetto editoriale nasce, come scrive l'autore, «in piena intesa con Gino Fogolari, il chiaro ed indimenticabile amico nostro oggi scomparso, al

194 S. Bini, *Storia dell'arte moderna. Ottocento-Novecento di Anna Maria Brizio*, «Corrente», II (8), 30 aprile 1939, s.p.

195 *Ibidem*.

196 Cfr. Id., *Ottocento, Novecento*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1939.

197 Questi problemi saranno discussi nel prossimo capitolo.

198 La Bibliografia dell'arte italiana è pubblicata dal 1930 sulla rivista fondata da Adolfo Venturi e diretta insieme a Lionello «L'Arte», di cui Brizio è redattrice. Si ricorda che tra le sezioni della rassegna bibliografica vi è quella dedicata – con la stessa titolazione del volume – a «Ottocento, Novecento», che ha costituito un'indispensabile fonte per questo studio.

199 Su questo punto si veda M.G. Leonardi, «*Ottocento Novecento*» di Anna Maria Brizio. *Varianti critiche e redazionali (1939-1944-1962)*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie 5, vol. 3 (2), 2011, pp. 527-552.

200 U. Nebbia, *La pittura del Novecento*, vol. III di *Storia della pittura*, Milano, Società Editrice Libreria, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

quale dobbiamo la cura della prima edizione italiana della Storia della Pittura del Rooses e Bénédite», con l'intento di seguire l'argomento «fino ad affrontare quel più recente e piuttosto complicato periodo dell'arte moderna che reca il titolo quanto mai impegnativo di “Novecento”»²⁰¹.

Grande cronista delle Biennali veneziane e storico collaboratore di “Emporium”²⁰², Ugo Nebbia vi sintetizza in forma di manuale illustrato il proprio pensiero critico sulla cultura pittorica contemporanea, con esplicita intenzione «divulgativa» e «semplificatrice»²⁰³. Non esente da toni nazionalistici, la sua lettura, affatto lontana e diversa da quella di Brizio, individua nel Novecento Italiano i caratteri di un «nuovo periodo» rintracciati anche nell'arte straniera. La rassegna è infatti organizzata in tre grandi parti: *Verso il Novecento, Il Novecento Italiano, Il Novecento Straniero*, a cui segue semplicemente l'indice dei nomi, senza strumenti informativi o bibliografici. A uno sguardo d'insieme, l'edizione si presenta come un grande volume in quarto, rilegato, le cui trecento pagine in carta patinata sono riccamente illustrate, come in *Ottocento, Novecento*, con riproduzioni da fotografie d'agenzia. Il palinsesto di immagini è piuttosto articolato e mescola più di quattrocento figure impaginate nel testo, essenzialmente in nero ma altresì a colori, in questo caso applicate a *vignette collée*, e ventiquattro tavole in seppia e a colori, rimontate su cartoncino grigio a modo di inserto²⁰⁴.

La modalità grafica di presentazione delle opere sembra richiamare il *layout* di *La peinture française. Les contemporains*, a cura di René Huyghe e Germain Bazin, vale a dire il più celebre panorama della pittura francese dei secondi anni Trenta, edito nel 1939 nella collezione “Bibliothèque française des arts”²⁰⁵. Quest'ultimo fa seguito ai primi grandi lavori di sintesi pubblicati in Francia sulla storia dell'arte contemporanea, tra cui un altro influente volume curato dai due critici parigini, *Histoire de l'art contemporain*, opera che raccoglie i contributi redatti per “L'Amour de l'Art” uscita per i tipi Alcan nel 1934 con una prefazione di Jean Mistler e un'introduzione di Henri Focillon²⁰⁶, nonché l'omonimo *Histoire de l'art contemporain* di Christian Zervos, Éditions Cahiers d'Art, 1938²⁰⁷. Per la loro autorevolezza, tali pubblicazioni costituiscono, verosimilmente, dei modelli

201 U. Nebbia, *Alla Società Editrice Libreria*, in Id., *La pittura del Novecento*, cit., s.p. Nella *Storia della pittura* vede la pubblicazione anche lo storico studio su *La Pittura dell'Ottocento* a c. di L. Bénédite, G. Fogolari, G. Pischel.

202 Cfr. M. Patti, *Cronache e grandi rassegne. L'arte contemporanea su “Emporium” tra le due guerre*, in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, cit., pp. 491-519

203 *Ibidem*.

204 Per i dati dell'edizione cfr. la scheda in appendice.

205 R. Huyghe, *Les contemporains*, notices biographiques par Germain Bazin, vol. III di *La peinture française*, “Bibliothèque française des arts”, Parigi, Tisne, 1939. Il libro esce in contemporanea anche a New York per la French and European publications in traduzione inglese.

206 *Histoire de l'art contemporain. La peinture*, publiée sous la direction de René Huyghe, avec le concours de Germain Bazin; préface de Jean Mistler; introduction par Henri Focillon, Parigi, Alcan, 1935.

207 Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Parigi, Éditions Cahiers d'Art, 1938.

di peso nell'orizzonte di riferimento della letteratura artistica dei secondi anni Trenta italiani, oggetto di interesse e di riflessione da parte degli addetti ai lavori più consapevoli, a partire dall'esemplare aggiornamento alla cultura editoriale europea di cui è interprete Anna Maria Brizio.

Osservando le emergenze, al genere del panorama vanno infine ascritti gli ambiziosi progetti editoriali promossi da Giampiero Giani *Arte italiana contemporanea*, curato con Vittorio Emanuele Barbaroux e pubblicato nel 1940 per i tipi dello Stabilimento Grafico S.A., e *Pittori italiani contemporanei*, edito dalla Conchiglia nel 1942. Entrambi i volumi, sorta di antologie visive espressamente dedicate alla produzione artistica italiana, si pongono come tentativi di diffondere un canone contemporaneo essenzialmente fondato su una prospettiva di valori riconosciuti dal collezionismo, nel quadro della nuova fortuna vissuta dall'arte contemporanea nella congiuntura contraddistinta dall'operato del ministro Bottai. La prima pubblicazione, frutto del longevo sodalizio con il gallerista Barbaroux²⁰⁸, è infatti espressamente dedicata «a quella classe che da noi dà il nobile esempio di raccogliere opere di artisti contemporanei»²⁰⁹, ed entrambe presentano grandi riproduzioni a colori di opere provenienti dalle maggiori raccolte private italiane, da Valdameri a Della Ragione, da Marmont a Pallini, a Cardazzo, all'insegna di una significativa saldatura tra mercato artistico, editoriale e mondo del collezionismo²¹⁰.

*Arte Italiana contemporanea*²¹¹ si propone come una lussuosa cartella *portefeuille* di fotoriproduzioni che, nelle intenzioni dei curatori, intende «offrire finalmente al pubblico italiano un panorama se non completo, certo ricchissimo della pittura e della scultura italiana dei nostri giorni»²¹². Formato *in folio* (28 x 38 cm), è costituita da centocinquanta tavole sciolte in carta patinata con didascalie al verso, di cui novantasei in nero e cinquantaquattro a colori. Le riproduzioni sono introdotte da un breve testo di Massimo Bontempelli e da un innovativo repertorio delle firme e dei colori che compongono la tavolozza dei singoli artisti, poi presentati in immagini attraverso un'antologia di opere selezionate e infine richiamati nell'indice conclusivo, dove ai nomi si affiancano gli estremi biografici.

Benché appaia sostanzialmente come uno scritto d'occasione, la prefazione di Bontempelli mette lucidamente a fuoco il problema delle «avanguardie» e dei «ritorni», che ha polemicamente connotato gli svolgimenti dell'arte italiana nuova, chiudendo significativamente nella prospettiva unificante e contemporanea del mito: «Accettare il dopoguerra come tabula rasa. Invidiabile situazione di

208 Si rimanda al capitolo 1, *Editori*.

209 V.E. Barbaroux, G. Giani, *Chiarimento*, in *Arte italiana contemporanea*, cit., s.p

210 Si rimanda, in questo capitolo, al passaggio su *Collezionismo e documentazione*.

211 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani; prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

212 V.E. Barbaroux, G. Giani, *Chiarimento*, cit.

primordiali [...]. Spero che tale senso di nuovo primordio (ho spiegato più volte come “primordio” è tutt'altra cosa da “primitivo”) sia la nota migliore che possa trovarsi nella pittura di cui questo volume, scelto tra le raccolte private italiane di pittori e scultori nostri contemporanei, presenta il fiore»²¹³.

Le tavole sciolte riproducono, quasi a dare vita a una collezione ideale, una rassegna selezionata di opere appartenenti ai maggiori collezionisti italiani – tra i più importanti clienti delle gallerie milanesi – con in didascalia la puntuale indicazione della provenienza. Sono così presentati, in rigoroso ordine alfabetico, da Bartoli a Zanini Gigliotti, i pittori e scultori italiani prediletti dal nuovo collezionismo illuminato del tempo, essenzialmente i protagonisti della generazione di maestri nata intorno all'ultimo decennio dell'Ottocento, tra i quali Borra, Carrà, De Chirico, De Pisis, Funi, Marini, Martini, Marussig, Messina, Morandi, Rosai, Tosi, per citare i più riprodotti²¹⁴.

L'uscita del volume, tirato in settecento esemplari numerati in vendita al prezzo di ottanta lire, non manca di ricevere eloquenti segnalazioni e recensioni sulla stampa specializzata. Gio Ponti, promotore del discorso piano in favore dell'«attrezzatura bibliografica delle arti italiane»²¹⁵, ne fa «più viva propaganda», invitando gli italiani ad acquistare e a diffondere questa «singolare edizione di gran formato» che «arricchisce finalmente con un complesso di alta dignità grafica la bibliografia d'arte moderna italiana»²¹⁶. Ma è soprattutto Argan a evidenziarne la rilevanza «divulgativa», benché si rammarichi «di non veder situati sul piano di gusto che il volume, salvo qualche eccezione, realizza, artisti come Menzio, Paulucci, Birolli, Guttuso, Mirko, e altri ancora»²¹⁷, ovvero gli esponenti della giovane generazione. Nella sua recensione per “Le Arti”, lo storico dell'arte definisce così l'opera:

È certo utilissima, allo scopo pratico di una divulgazione della conoscenza dell'arte italiana, questa serie di riproduzioni perfette [...]: tanto più che molte di queste opere sono difficilmente visibili al pubblico. Tutte appartengono infatti alle collezioni private italiane; ed, anche in questo senso, il volume è utilissimo, poiché documenta concretamente del gusto rinato del collezionismo italiano. A quanti si affannano a convincersi e a convincere che l'arte moderna è inaccessibile al pubblico, questo volume dà un'opportuna risposta. È un altro argomento polemico, sia pure il più facile e il più inconsistente, che cade²¹⁸.

L'altro grande album a cura di Giampiero Giani è *Pittori italiani contemporanei*, pubblicato dalle sue Edizioni della Conchiglia nel 1942²¹⁹. Se il *concept* è

213 M. Bontempelli, *Prefazione*, in *Arte italiana contemporanea*, cit., s.p.

214 Cfr. Indice e dati biografici, in *Arte italiana contemporanea*, cit., s.p.

215 Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani*, cit.

216 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, cit.

217 G.C. Argan, *Rassegna bibliografica*, “Le Arti”, III (3), febbraio-marzo 1941, p. 210.

218 *Ibidem*.

219 *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

il medesimo – con una significativa esclusività della pittura, nel solco di una contestuale accelerazione del gusto, sia in relazione al problema pittorico, sia a quello della sua traduzione tipografica²²⁰ – va registrato un cambiamento nella forma dell’edizione. Si tratta di un volume rilegato di formato poco minore, in quarto, realizzato con materiali meno esclusivi, a partire dalla carta, benché programmaticamente attento alla qualità e al pregio della veste grafico-editoriale, con sovraccoperta e frontespizio disegnati da Ricas (Riccardo Castagneri)²²¹ e con tavole fotomeccaniche interamente a colori, in linea con i più aggiornati esperimenti editoriali internazionali. Ricorre invece la struttura, che vede una prefazione, il repertorio delle firme e dei colori della tavolozza – quasi una cifra della produzione editoriale di Giani – e la serie delle centocinquanta riproduzioni, questa volta anticipata dall’indice degli artisti. In chiusura si aggiunge, eloquentemente, una silloge della letteratura critica intitolata *Gli artisti prescelti in alcuni giudizi della critica*, a voler testimoniare un puntuale riconoscimento pubblico dei protagonisti della cultura figurativa rappresentata.

Molte delle tavole transitano senza soluzione di continuità dal precedente *Arte Italiana contemporanea* e la quasi totalità delle opere riprodotte proviene, anche in questo caso, dalle maggiori raccolte private italiane. Nella riproposizione dei nomi e delle scelte degli artisti è significativo rilevare la comparsa, accanto ai maestri, dei pittori della giovane generazione invocati da Argan che, parallelamente, trovano spazio in quegli anni nella galleria di Barbaroux e nelle sue edizioni, come Birolli, Cantatore, Guttuso, Tomea²²². Si tratta, pertanto, di un panorama divulgativo della pittura contemporanea, benché fazioso – come rilevano alcuni recensori, che non risparmiano dubbi sull’efficacia critica di tali «vedute panoramiche, che conducono ad assestare il cannocchiale a una misura media»²²³ – di speciale rilevanza per coevi svolgimenti dell’arte italiana, proposto da un libro che, con la sua tiratura di tremilaseicento esemplari²²⁴, si pone, come detto, a modello di un nuovo corso dell’editoria d’arte illustrata²²⁵.

220 Si rimanda al capitolo 3.

221 Unico accenno del volume alle tendenze astratte, grandi escluse dalla panoramica, come scrive Raffaello Giolli, *Libri italiani in vetrina*, “Domus”, (182), febbraio 1943, p. 82. Su Ricas si veda Riccardo Ricas. *Opere dal 1929 al 1994*, a c. di A. Bassi, Milano, Editoriale Domus, 1994.

222 Cfr. *Quattro artisti. Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea*, a c. di G. Gorgerino, Milano, Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1938; *Birolli, Cantatore, Mucchi*, testi di S. Bini, A. Gatto, S. Solmi, Milano, Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1939.

223 La citazione è di Raffaello Giolli, *Libri italiani in vetrina*, cit.

224 La tiratura del volume è di tremilaseicento esemplari numerati di cui cinquanta con dedica *ad personam* e cinquanta fuori commercio per il servizio stampa, a testimoniare la progettualità imprenditoriale di Giani e del suo modello di editoria d’arte. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

225 Si veda, nel capitolo precedente, *Verso un nuovo pubblico*.

Hommage

Osservando le emergenze della produzione editoriale, tra i generi di maggior prestigio si segnala quello dell'omaggio, che sulla scia della nobile tradizione letteraria dell'*hommage* offre un riconoscimento pubblico dell'alto valore di un artista e dell'importanza della sua opera, segnando in chiave moderna una forte continuità con la tradizione. È Giovanni Scheiwiller, in particolare, a farsi interprete di questa formula editoriale, a partire dal celebre *omaggio a Modigliani* pubblicato nel 1930²²⁶, a cui segue, nel 1932, quello a Wildt²²⁷. Si tratta, in entrambi i casi, di scritti d'occasione, edizioni fuori collana e fuori commercio, stampate in pochi esemplari numerati, caratterizzate per la rarità e il pregio del volume.

A Modigliani, come noto, Scheiwiller consacra una laica devozione²²⁸, un interesse che a partire dal 1925 si dispiega editorialmente in più direzioni, dalla monografia per l'"Arte Moderna Italiana" del 1927²²⁹, pubblicata l'anno seguente in francese per le Éditions Chroniques du Jour²³⁰, ai *Disegni di Modigliani* usciti, nel 1929, a cura di Lamberto Vitali²³¹, sino al volumetto, a firma di Zborowski, dato alle stampe nel 1945 nella collezione del "Pesce d'oro"²³². Pubblicato a proprie spese nel decimo anniversario della morte dell'artista, l'*omaggio a Modigliani* è una testimonianza d'eccezione di questo «culto assiduo e discreto»²³³, riflesso di un'opera sistematica di raccolta di documenti e materiali riguardanti il pittore di Livorno «con un intento di fondata focalizzazione bibliografica, storiografica e biografica»²³⁴, che pone Scheiwiller al centro di una prestigiosa rete di referenze europee.

La *plaquette*, stampata in duecento esemplari su carta vergata, si presenta come un'ampia e precoce silloge di testimonianze di chi aveva direttamente conosciuto Modigliani e insieme di considerazioni estetiche sull'uomo e sul lavoro dell'artista; «comme on rassemble des pierres dispersées pour construire un indestructible monument», avrebbe suggestivamente chiosato il

226 *omaggio a Modigliani, 1884-1920*, a c. di G. Scheiwiller, Milano, s.n. (Officine grafiche SATE), 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

227 *Omaggio a Wildt, 1868-1931*, a c. di G. Botta, G. Scheiwiller, Milano, s.n. (Tip. Cardinal Ferrari), 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

228 Sulla vicenda si veda P. Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*, cit.

229 G. Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, "Arte Moderna Italiana", n. 8, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1927. Si ricorda che la monografia viene ristampata nel 1932, 1935, 1942 e 1950, con modifiche nella scelta delle riproduzioni, al testo e integrazioni bibliografiche. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

230 G. Scheiwiller, *Modigliani*, "Messages d'esthétique", n. 1, Parigi, Chroniques du Jour, 1928.

231 L. Vitali, *Disegni di Modigliani*, "Arte Moderna Italiana", n. 15, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1929.

232 *Modigliani*, a c. di L. Zborowski, "All'Insegna del Pesce d'oro", Garotto, s.n. (Tip. Esperia), 1945.

233 E. Persico, *Modigliani*, "Belvedere", II (2), febbraio 1930, p. 10.

234 P. Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*, cit., p. 182.

collezionista Paul Alexandre, ringraziando Scheiwiller dell'invio²³⁵. Allo stesso tempo, Lionello Venturi su "L'Arte", in metaforica «risposta a Ugo Ojetti», può scrivere: «Giovanni Scheiwiller, ch'è un benemerito del riconoscimento italiano di Modigliani, ha pubblicato un libretto fuori commercio contenente alcune sennate considerazioni di Sergio Solmi – la lezione di Modigliani – e molti giudizi di scrittori e di artisti italiani e stranieri sull'arte dello scomparso. [...] v'è chi lavora a comprendere, e molti già sentono. Quale sintomo migliore, per ritrovare la fiducia nel gusto italiano?»²³⁶. L'esperimento editoriale declina dunque la più consueta formula delle raccolte di autografi nel genere dell'*hommage*, una tradizione che nel coevo panorama letterario francese conosce una moderna fortuna. Sono infatti del 1927 l'*Hommage à Marcel Proust*²³⁷ e l'*Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry*²³⁸, quest'ultimo, a tiratura limitata, contenente testimonianze, traduzioni e immagini, tra cui fotografie e un'incisione di Adolfo Wildt, suocero di Scheiwiller. Al di là del coinvolgimento di figure a lui vicine, l'editore deve aver conosciuto questo volume, pubblicato in occasione dell'ingresso del poeta all'Académie Française, per via delle sue peregrinazioni bibliografiche e bibliofile, anche di natura professionale, essendo a capo della sezione francese della Libreria Hoepli.

Sotto il profilo della fisionomia visiva, l'*omaggio a Modigliani* presenta una veste grafica di moderata sperimentazione che opta per una futuristica soppressione di tutte le maiuscole, ad eccezione dell'iniziale di Modigliani, coniugando strategie, forme editoriali e una sensibilità letteraria vicine alla cultura francese a un rigoroso razionalismo tipografico nella sobria severità dell'impaginato e della scelta dei caratteri. Lo stesso può dirsi per l'*Omaggio a Wildt*, la cui austerità grafica appare più apertamente debitrice delle esperienze tedesche, come denunciano le molteplici affinità, a partire dalle giustezze, dall'uso dei margini e dei filetti, con pubblicazioni d'arte monacensi e berlinesi coeve²³⁹.

235 Apice/AS, serie carteggio Giovanni, P. Alexandre a G. Scheiwiller, 13 febbraio 1930.

236 L. Venturi, *Sintomi. Amedeo Modigliani*, "L'Arte", nuova serie, vol. I (2), marzo 1930, p. 211; A.M. Brizio, *Bibliografia dell'Arte Italiana*, in *Ivi*, p. 212. La recensione è seguita, nella medesima pagina, da un trafiletto intitolato *Risposta a Ugo Ojetti*, dove Venturi polemizza apertamente con il critico, stigmatizzando la sua ambigua posizione nei confronti del pittore livornese, dalla ferma condanna espressa nel 1922 alla più recente apertura che ne mitiga il giudizio progressivo. Va ricordato che il 1930, decimo anniversario della morte, è anche l'anno della grande mostra, a cura di Venturi, che la Biennale di Venezia consacra all'artista, dopo la prima apparizione nel 1922, contribuendo in modo decisivo a un nuovo corso della sua fortuna critica. Su queste vicende si veda M. Margozzi, *Modigliani et l'Italie entre les années 1920 et 1930: de l'incompréhension à la consécration*, in *Modigliani. L'ange au visage grave*, (Parigi, Musée du Luxembourg, 23 ottobre 2002-2 marzo 2003), a c.di M. Restellini, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 81-90.

237 *Hommage à Marcel Proust*, Parigi, Gallimard, 1927

238 *Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry*, Maestricht, AAM Stols, 1927.

239 Si veda, a esempio, la veste grafica di C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlino, Propyläen-Verlag, 1926, della serie "Die Propyläen Kunstgeschichte".

Dato alle stampe nel primo anniversario della morte dello scultore, in seicento esemplari numerati a cura e spese del critico letterario Gustavo Botta e di Scheiwiller²⁴⁰, il volume sullo scultore si presenta, come l'*omaggio a Modigliani*, privo di immagini, ovvero con una sola figura nel contro frontespizio. La struttura, invece, appare più articolata, a voler riflettere una maggiore ufficialità di registro: «È una raccolta di brevi passi, in cui molti dei più noti artisti e giornalisti italiani [...] dedicano un giudizio all'uomo e all'artista, e ne compiono un'evocazione commemorativa», scrive Anna Maria Brizio su "L'Arte"²⁴¹. Le testimonianze sulla figura e l'opera di Wildt sono tuttavia precedute, in apertura, dalle *Parole in omaggio* di Botta, da brani scelti di *L'arte del marmo* e dal *Discorso a nome della Reale Accademia d'Italia* di Ettore Romagnoli.

In questa sede occorre ricordare che tra le pubblicazioni a carattere celebrativo rilevate nel censimento vi è anche la prolusione di Domenico Trentacoste tenuta l'anno successivo, 11 marzo 1933, in occasione della commemorazione di Wildt all'Accademia d'Italia²⁴². Si tratta di un piccolo opuscolo in sedicesimo, un'edizione fuori commercio stampata in trecento esemplari numerati, sempre a cura e spese di Giovanni Scheiwiller.

A questo proposito è interessante considerare che allo stesso Scheiwiller, promotore d'eccezione di questo genere editoriale, viene consacrato l'*omaggio Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*²⁴³, «tributo di affetto, di gratitudine, di ammirazione per l'uomo, l'amico, l'esempio» da parte del mondo artistico e intellettuale milanese, che nel 1937 si stringe attorno all'editore colpito dal lutto per la morte della moglie Artemia. Stampata «in 500 copie numerate a iniziativa e spese di Gio Ponti»²⁴⁴, la *plaquette* illustrata, a cura di Lamberto Vitali, è concepita all'insegna dell'intenso dialogo tra arte e letteratura che costituisce la cifra dell'attività dell'editore svizzero e consacra pubblicamente l'avvio di quella «Leggenda di Scheiwiller» su cui Raffaele Carrieri, citando Baudelaire, chiosa: «Nous savons que nous serons compris d'un petit nombre, mais cela nous suffit»²⁴⁵.

Allargando l'obiettivo al più ampio panorama coevo delle pubblicazioni d'arte italiane, vale la pena osservare come il genere dell'*omaggio*, con il suo portato di ritualità, non manchi di essere scelto anche in relazione all'ambito espositivo e

240 Come indicato nel *colophon*. Di Giovanni Scheiwiller, marito di Artemia Wildt, anche la dedica in apertura: «Nel primo anniversario della morte di Adolfo Wildt, a Francesco, Alma ed Artemia, figli del grande amico scomparso, dedico questo volume». Cfr. *Omaggio a Wildt, 1868-1931*, cit.

241 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'Arte Italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. III (4), luglio 1932, p. 350.

242 D. Trentacoste, *Adolfo Wildt commemorato all'Accademia d'Italia da Domenico Trentacoste Roma 11 marzo 1933-XI*, Milano, s.n. (Tip. L'Eclettica), 1933. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

243 *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*, a c. di L. Vitali, Milano, s.n. (Lucini & C.), 1937. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

244 Cfr. il *colophon*, in Ivi.

245 R. Carrieri, *Leggenda di Scheiwiller*, in Ivi, cit., p. 8.

di mercato. È il caso dell'*Omaggio a Spadini*²⁴⁶, volume che Pietro Maria Bardi, da sempre attento alle strategie editoriali, accompagna alla mostra inaugurale della Galleria di Roma, avviata sotto gli auspici del Sindacato Nazionale Belle Arti e direttamente sovvenzionata da Mussolini, evento significativamente consacrato a un artista la cui formula di moderata modernità conosce, in quegli anni, una straordinaria fortuna critica²⁴⁷.

Pamphlet

Se il modo della polemica critica, derivato dalle pratiche *engagé*, innerva diffusamente non solo molta pubblicistica, ma buona parte della produzione editoriale dedicata all'arte contemporanea nel corso del decennio, senza tuttavia dare corpo a una tradizione specifica, sotto l'eloquente titolo «Polemiche» viene rubricato, nel catalogo delle Edizioni del Milione, il libro forse più celebre degli anni Trenta italiani: *Kn* di Carlo Belli²⁴⁸. Uscito nel 1935, nel momento più intenso del dibattito sull'astrattismo che vede protagonista la galleria libreria dei Ghiringhelli e il suo *entourage*, la vicenda di *Kn* è stata tramandata da una ricca memorialistica che ha contribuito alla sua fortuna e risulta oggi ampiamente acquisita da parte della storiografia²⁴⁹.

246 *Omaggio a Spadini*, Roma, Galleria di Roma, 1930.

247 Sulla pittura di Armando Spadini come ponte tra Ottocento e Novecento e sulla coeva fortuna critica si rimanda a quanto discusso in apertura al capitolo.

248 C. Belli, *Kn*, Milano, Edizioni del Milione, 1935. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Nel catalogo del Milione di fine anni Cinquanta, *Kn* risulta – esaurito – nella collana “Polemiche. Problemi e correnti di estetica e di filosofia, movimenti artistici e spirituali, ecc.”. Cfr. Bel.1.173 Milione (Galleria del Milione): materiali a stampa, 1932-1969, Edizioni del Milione.

249 Si pensi al mito alimentato dall'autore stesso, e dagli artisti a lui sodali, facendone risalire la stesura manoscritta al 1929-1930, mentre il suo avvio è verosimilmente da datarsi tra il 1932 e il 1933. Cfr. N. Boschiero, *Carlo Belli: la vita*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, (Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991-1 marzo 1992; Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo-13 maggio 1992), a c. di G. Appella, G. Belli, M. Garberi, Milano, Electa, 1991, p. 199. Di Belli si vedano, su tutti, C. Belli, *La musa astratta*, “Notizie” (1-2), 1968, ripubblicato in *Anni creativi a Milione*, (Prato, Palazzo Novellucci, 7-20 giugno 1980), testi di Id., M. Cernuschi Ghiringhelli, N. Ponente, Milano, Silvana Editoriale, 1980; l'*Avviso* pubblicato a prefazione della riedizione del 1972 di *Kr*. Id., *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, p. 12; Id., *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, con una incisione di Fausto Melotti, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978; Id., *Giustificazione personale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1979. Tra i numerosi contributi intorno a Belli, il Milione e *Kn* si segnalano: P. Fossati, *L'immagine sospesa*, cit.; *Anni creativi a Milione*, cit.; *Il Milione e l'astrattismo. 1932 – 1938. La galleria, Licini, i suoi amici*, (Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988), a c. di E. Pontiggia, Milano, Electa, 1988; C. Belli, *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1988, con commenti di E. Torelli Landini; *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, cit.; S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 213-235. Per una più puntuale bibliografia sull'edizione si rimanda ad A. Sarti, *Bibliografia*, in C. Belli, *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, pp. 222-247.

Correntemente definito il «vangelo dell'arte astratta»²⁵⁰, nelle aspirazioni dell'autore (e dei suoi editori) il libro – non soltanto «una nuova estetica, ma un tentativo di nuova etica»²⁵¹ – avrebbe dovuto assurgere a riferimento teorico delle ricerche non figurative coagulatesi intorno al Milione nel corso dei primi anni Trenta e lanciare il fronte astratto sul piano nazionale in occasione della Quadriennale del 1935, anno della sua pubblicazione.

Se sulle influenze, le fonti e i contenuti del testo è stato scritto molto, lungi dall'intento di tracciarne la vicenda, merita qui di essere ricordato che *Kn* ha una genesi complessa e vede l'uscita in volume, con alcune modifiche rispetto al manoscritto²⁵², a seguito della pubblicazione di una silloge di brani su “Quadrante” di Bardi e Bontempelli nel 1933²⁵³. Si tratta di un dato sintomatico, che rimarca lo stretto rapporto di dialogo e scambio tra riviste e libri diffusamente riscontrato nel panorama editoriale, a sancire una ricorrente sovrapposizione di strategie e pratiche di scrittura. A questo proposito, appare significativo ricordare, a esempio, che nel libro Belli fa proprie le glosse di Bontempelli alle pagine apparse sul periodico nel giugno 1933 – «forse tatticamente», come messo in luce da Salvagnini²⁵⁴ – integrandole al testo²⁵⁵.

L'intera vicenda dello scritto di Belli è cronologicamente parallela ai «tre momenti astratti»²⁵⁶ della galleria, a partire dalla mostra di Soldati del 1933, cui segue l'accelerazione del 1934, con importanti rassegne come quella di Kandinsky e degli «artisti K.N.», il cui *Dichiarazioni degli espositori* (Bogliardi, Ghiringhelli, Reggiani) è comunemente ritenuto il manifesto degli astrattisti italiani²⁵⁷, sino al 1935, «anno di maggior rigoglio dell'astrattismo»²⁵⁸, durante il quale si susseguono collettive e personali, tra gli altri, di Albers, Seligmann, Licini, Baumeister²⁵⁹. Nel 1935 si apre inoltre la grande Quadriennale, «prima mostra pubblica che

250 È noto quanto scritto da Belli: «Nel 1937, trovandomi a Parigi, Kandinsky mi disse di aver riletto il libro “con un po' di vocabolario alla mano”, e che dopo tale esercizio Kn gli piaceva al punto di averlo indicato ai suoi amici come l'évangil de l'art dit abstrait». Cfr. C. Belli, *Due lettere inedite di Kandinsky su Kn*, in *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, pp. 15-19.

251 C. Belli, *Amiso*, in Id., *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, p. 12.

252 Cfr. C. Belli, *Kn*, con commenti di E. Torelli Landini, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro 1988; E. Torelli Landini, *Belli e Licini, tra intelletto e sentimento*, in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, cit., pp. 117-130.

253 A partire dal giugno 1933. Cfr. C. Belli, *Kappa Enne*, “Quadrante”, I (2), giugno 1933, pp. 14-16.

254 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 215.

255 C. Belli, *Kappa Enne*, cit.

256 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 213.

257 Cfr. O. Bogliardi, V. Ghiringhelli, M. Reggiani, *Dichiarazione degli espositori della prima collettiva di pittori astratti*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (32), 8-22 novembre 1934, ora pubblicato in P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia. III.1. Manifesti polemiche documenti, Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1952*, cit. pp. 316-320.

258 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 218.

259 Cfr. *Ivi*, pp. 213-222.

documenta la neonata tendenza astratta in Italia»²⁶⁰, dove con quattordici opere radunate nella sala IX sono presenti Bogliardi, Reggiani, De Amicis, Soldati e Ghiringhelli a rappresentare il gruppo del Milione²⁶¹.

È a fronte di questa congiuntura che si assiste a una decisiva svolta verso la concretizzazione editoriale del progetto *Kn*, il cui volume – come indica il *colophon* – è «finito di stampare in Milano», nelle officine La Grafica Sociale, «il 3 febbraio 1935»²⁶², ovvero in stretta concomitanza con l'apertura della manifestazione. «Uscire per la Quadriennale dovrebbe essere il nostro sforzo», scrive Ghiringhelli al sodale collezionista Pietro Feroldi: «A Roma Belli e noi ci metteremo d'accordo con Oppo perché il libro sia posto sul banco dell'atrio della mostra, e siccome avremo là delle opere sarà tutta una cosa e potremo sperare di ottenere così un successo per la critica e lanciare il libro proprio nel momento più favorevole alla discussione di queste idee»²⁶³. È noto come, malgrado le ambizioni, gli svolgimenti dell'astrattismo italiano, e del Milione, prenderanno a breve un altro corso²⁶⁴.

Oltre che per il valore nodale del libro e per il dibattito a cui dà corpo, testimoniato dalle molte recensioni²⁶⁵, nonché dal riconoscimento che nel 1938 porta Belli a La Sarraz insieme a Fausto Melotti²⁶⁶, la pubblicazione di *Kn* costituisce un episodio autorevole nel panorama tracciato poiché imprime un'importante svolta all'attività editoriale della galleria libreria. Il volume esce infatti con l'inedita sigla Edizioni del Milione, a dare avvio a una rinnovata stagione di impegno in veste di editrice che nel corso dei secondi anni Trenta vedrà sostenuto con inconsueto slancio il progressivo allargamento della divisione editoriale²⁶⁷.

Se è lo stesso Belli a ricordare che inizialmente lo scritto era stato proposto ad altri editori²⁶⁸, secondo un piano parzialmente confermato dagli scambi epistolari dei Ghiringhelli²⁶⁹, è plausibile ipotizzare, piuttosto, che quella di pubblicarlo per i propri tipi sia stata non la conseguenza di un rifiuto, ma

260 E. Pontiggia, *La grande Quadriennale*, in Id., C.F. Carli, *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Milano, Electa, 2006, p. 55.

261 Cfr. *Seconda Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935), Roma; Milano, Tumminelli, 1935, pp.16-17.

262 «Finito di stampare in Milano il 3 febbraio 1935 – XIII, per conto della “Galleria del Milione”, nelle officine de La Grafica Sociale S.A.». Cfr. C. Belli, *Kn*, cit. *colophon*.

263 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a P. Feroldi, 12 gennaio 1935.

264 Vd. *Il Milione e l'astrattismo 1932-1938*, cit.

265 Si rimanda nuovamente a A. Sarti, *Bibliografia*, cit.

266 Il volume riceve infatti il Premio internazionale La Sarraz. Sul soggiorno svizzero insieme a Melotti cfr. C. Belli, *I quaderni de La Sarraz*, Roma, Edizioni della Cometa, 1988.

267 Si rimanda a quanto discusso nel capitolo 1, *Le gallerie e il mercato dell'arte*.

268 Cfr. C. Belli, *Racconto degli anni difficili*, in *Anni creativi al Milione 1932-1939*, cit., p. 22.

269 Cfr. le lettere a Feroldi e allo stesso Belli, in particolare Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a P. Feroldi, 12 gennaio 1935; G. Ghiringhelli a C. Belli, 15 gennaio 1935; G. Ghiringhelli a C. Belli 19 gennaio 1935.

una scelta deliberata del Milione, riflesso di una precisa strategia progettuale. Un'operazione tesa, anzitutto, a sancire attraverso il *medium* librario un definitivo riconoscimento di ruolo guida nella promozione delle tendenze astratte su un piano nazionale ed europeo, in un contesto mobile che vede l'azione di diverse realtà, tra cui la stessa "Quadrante"²⁷⁰: «Il Milione quest'anno va acquisendo una grande notorietà in Italia e all'estero proprio per l'apertura delle idee di Kn – si legge nella corrispondenza con l'autore – [...]. Mai ebbimo tanta stampa e tanta corrispondenza di gente che ci dà viva attenzione e preghiera di inviare il ns bollettino. Ascoltatissimi e seguitissimi abbiamo una responsabilità di prestigio da mantenere. Ecco perché il libro Kn spetta proprio a noi»²⁷¹.

Parallelamente, le lettere consentono di mettere meglio a fuoco alcuni tasselli operativi della vicenda e della discussione concreta intorno all'edizione. Sappiamo infatti che ancora il 12 gennaio si dibatte a proposito della casa editrice con l'avvocato Feroldi, coinvolto sin dalla prima ora nel progetto, della cui celebre raccolta Belli è il regista²⁷². A fronte della proposta di Bompiani, Gino Ghiringhelli sottolinea come quest'ultimo, contrariamente a Laterza, non sia una garanzia nel mondo intellettuale: «Bompiani è l'editore tra il romanzo e la letteratura giornalistica documentaria. Non credo abbia seguito nel mondo degli studiosi. Non lo può avere. Io penso al titolo Kn con sotto Bompiani e lo crederei un libro sui gangster, tanto insolito sarebbe il tema per le sue collane»²⁷³.

La solerte decisione dei Ghiringhelli di intraprendere la pubblicazione – che non manca di assumere toni programmatici, come accennato – conosce una risoluzione quasi immediata, se il giorno 15 del mese possono scrivere a Belli: «eccoti la copia della lettera che sabato ho spedito a Feroldi [...]. Stamane egli è stato qui e abbiamo parlato e combinato tutto. Egli paga le spese di Campo Grafico; a nostro carico le spese di lancio. Il guadagno diviso in parti uguali tra te e noi. Va bene»²⁷⁴. È infatti noto come l'edizione veda il diretto coinvolgimento dei giovani di "Campo Grafico" – nuova autorevole rivista tecnica di punta, a

270 È nota la posizione tiepida, ambigua di "Quadrante" nei confronti delle tendenze astratte. Sulla rivista si veda il volume, essenzialmente dedicato alla politica architettonica, di D. Rifkind, *The battle for modernism. Quadrante and the politicization of architectural discourse in Fascist Italy*, Venezia, Marsilio, 2012.

271 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 gennaio 1935.

272 Sulla collezione e i rapporti dell'avvocato con Belli e i Ghiringhelli, che daranno corpo, tra l'altro, alla notevole vicenda del volume *La Raccolta Feroldi*, Edizioni del Milione, 1942, si rimanda, in questo stesso capitolo, alla sezione *Collezionismo e documentazione*.

273 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a P. Feroldi, 12 gennaio 1935.

274 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 15 gennaio 1935.

sua volta editrice²⁷⁵, come “Quadrante” gravitante intorno al Milione²⁷⁶ – i quali si occupano personalmente del lavoro di impaginazione e di grafica del volume, benché lo stampato non rechi alcuna esplicita indicazione di responsabilità al riguardo.

Gli accordi sono testimoniati dal preventivo di Campo Grafico, «che sale alla cifra di 3500 per 1000 copie consegnate sul tavolo del Milione», di cui 300 entro il 2 febbraio, data indicata da Ghiringhelli come condizione di rigore nel contratto²⁷⁷. Nella corrispondenza vengono inoltre forniti «altri dati tecnici del libro»²⁷⁸, tra cui il formato «rettangolare (abbiamo discusso a lungo questo particolare e riteniamo bene definirlo così) di 13x20»²⁷⁹; «la giustezza delle pagine (in centimetri) per la composizione di 9x15»; «la numerazione della pagina»; l'impaginazione di titoli e testo; nonché il carattere tipografico, per il quale, anche per ragioni di tempo, si arriva a scegliere «il corpo grande di Quadrante»²⁸⁰.

In vendita al prezzo di dieci lire, l'edizione si presenta, infine, come un elegante volume economico di più di duecento pagine, privo di illustrazioni, stampato su robusta carta uso mano²⁸¹ e aperto dalla celebre copertina di colore «rosso pieno» – «un pompeii un po' vermiglione» – in «cartoncino chiamato “900”»²⁸². Dedicato a Maria Cernuschi Ghiringhelli, il libro si apre con *Ommaggio alla natura*, in verità alla «natura dell'arte»²⁸³, a cui seguono i cinque capitoli *Protesta contro il pretesto*; *Il grande equivoco*; *Oltre la frontiera*; *Ordine di una rivoluzione*; *Obbedienza all'eresiarca*. I documenti rivelano come, inizialmente, l'intento di Belli fosse di avere una prefazione di Bardi, fermamente avversata dai Ghiringhelli, a ribadire il peso cruciale da essi avuto nella costruzione dell'intero progetto editoriale:

La prefazione proposta da te per il caro Bardi è una cosa sentimentale e ne ho discusso a lungo con Peppino e la troviamo sconveniente. Un libro serio, preciso e profondo come *Kn* non deve avere presentazione. Si presenta da sé. A noi

275 Cfr. Capitolo 1 *Il ruolo delle riviste*.

276 Su questa rete di rapporti si veda P. Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, cit.

277 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 gennaio 1935.

278 *Ibidem*.

279 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 15 gennaio 1935.

280 Belli si dimostra interessato al “Bodoni 14 chiaro”. Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 gennaio 1935. Sulla grafica di “Quadrante” e i rinnovati orientamenti tipografici si veda P. Rusconi, *Nella tipografia di “Quadrante”: le pagine, i caratteri di stampa e una copertina*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a c. di C. Patey, E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 193-213.

281 È lo stesso Ghiringhelli a volere «una carta robusta che faccia volume e dare bianco tra un capitolo e l'altro e fare margini spaziosi». Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 gennaio 1935.

282 Cfr. *Ibidem*.

283 Cfr. C. Belli, *Kn*, Milano, Edizioni del Milione, 1935, p. 9.

fa un'impressione di caratterizzarlo in un valore contingente di tempo, cioè di attualità giornalistica, mentre è in verità tutt'altra cosa. Kn – prosegue Gino – non è soltanto un'atmosfera del Milione e di Quadrante ma è un'affermazione di un'estetica precisata con un processo critico verso una liberazione spirituale della modernità in uno sviluppo di un sicuro divenire. Al Milione e a Quadrante spetta il compito divulgatore dell'idea Kn, ma non a Kn di propagare quelli²⁸⁴.

Tra le recensioni al volume, dove non mancano «qua e là [...] posizioni d'opposizione» e «polemiche» puntualmente segnalate sul “Bollettino”²⁸⁵, si impongono, su orientamenti diversi, quelle di Bontempelli, di Marchiori, di Anceschi²⁸⁶. Quest'ultimo, in particolare, ne sottolinea il fermo valore antinovacentista, ribadito anni dopo da Fossati che – come rileva Salvagnini – mette a fuoco il «carattere *rétro*» del testo, «non solo perché esso arrivava con alcuni decenni di ritardo rispetto all'astrattismo delle avanguardie europee, ma anche – e soprattutto – per il suo essere sostanzialmente un “*pamphlet* di secco ritorno all'ordine”»²⁸⁷.

Di ben altro segno rispetto al denso testo teorico di Carlo Belli intorno ai problemi dell'astrattismo sono i coevi *pamphlet* reazionari contro Novecento, firmati da Arturo Della Porta, segretario del Risorgimento Artistico Italiano. Critico di punta del “Giornale degli Artisti”, di “Il Regime Fascista” e direttore della rivista “Perseo”²⁸⁸, Della Porta è infatti presente nella mappatura con due volumi: *Polemica sul “900”*, pubblicato nel 1930 a seguito della Seconda Mostra del Novecento Italiano, e il più tardo *Inchiesta sul Novecentismo*, 1936²⁸⁹.

284 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 gennaio 1935.

285 Cfr. *Intorno a Kn*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (38), 7-22 marzo 1935, s.p.; *Polemiche su Kn*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (39), 19 aprile-1 maggio 1935, s.p. Vd. inoltre le *Recensioni a Kn* pubblicate sul “Bollettino” (40), 10-24 maggio 1935, s.p.; (42), 11-26 giugno 1935, s.p.

286 Si rimanda alla nota bibliografica A. Sarti, *Bibliografia*, cit.

287 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 213. Per la posizione di Fossati cfr. *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, cit.

288 Su “Perseo” e la polemica del Risorgimento Artistico Italiano si veda P. Rusconi, *Rubino al “Perseo”. Polemiche sulla pittura e la politica delle arti, in Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 novembre 2012-31 gennaio 2013), a c. di M. Negri, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 84-91; R. Bossaglia, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 43-45. Su Della Porta cfr. inoltre Gaia Salvatori, *Fermenti in corsivo: la rivista illustrata di belle arti “Cimento” fra il 1922 e il 1936*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006, a c. di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 369-390.

289 A.F. Della Porta, *Polemica sul “900”*, Milano, Edizione Risorgimento Artistico Italiano, 1930; Id., *Inchiesta sul Novecentismo*, Milano, La Prora, 1936.

Sorto nella primavera 1929 a Milano, nella sensibile congiuntura che vede l'apertura dell'esposizione curata da Margherita Sarfatti presso la Permanente²⁹⁰, il R.A.I. Risorgimento Artistico Italiano si presenta come un "movimento di reazione"²⁹¹ antimoderno e antisarfattiano; un coagulo di forze impegnate in una ruvida campagna nazionale che raccoglie tempestivamente «adesioni e telegrammi di alte personalità artistiche da Leonardo Bazzaro, Dall'Oca Bianca e fra gli uomini politici quella dell'On. Farinacci», come scrive Della Porta²⁹². In questa prospettiva, appare specialmente significativo che, nel momento di maggiore intensità della polemica, lo stesso movimento si faccia editore occasionale con l'obiettivo di dare visibilità e uno *status* permanente alle proprie posizioni: *Polemica sul "900"* esce infatti, nel 1930, sotto la sigla editoriale Risorgimento Artistico Italiano²⁹³.

Venduto al prezzo di sole tre lire, il libro è stampato su carta uso mano dallo Stabilimento tipografico Littorio di Varese e si presenta come un esile volumetto formato in sedicesimo in broccia, molto povero. Si tratta di una raccolta di sedici articoli usciti nei mesi del 1929, principalmente sul "Giornale degli Artisti" e "Il Regime Fascista", in cui è possibile ripercorrere a caldo i temi dello scontro, a testimoniare ancora una volta l'incisivo rapporto tra editoria periodica e permanente, su cui si innesta il sistema di pubblicazioni in esame. Dai toni spesso violenti, altamente retorici, i testi si aprono con la denuncia del «rachitico Novecento», definito «aborto di vita senza speranza di un domani», «anti-italiano perché è miserrimo plagio della sconcia cadaverica tendenza secessionista tedesca e della sadica mollezza francese [...] perché è negatore della santità del nostro patrimonio artistico»²⁹⁴, e si chiudono con la *Risposta al Gruppo Novecentista* «impadronitosi di tutti i poteri artistici», in un confronto diretto con Margherita Sarfatti²⁹⁵.

Meno radicale nel registro, ma altrettanto fermo nel denunciare «la menzogna "novecentista"»²⁹⁶, è il tardo *pamphlet* del 1936, uscito per l'editrice La Prora in un più elegante volume in ottavo, come il precedente, privo di

290 *Seconda mostra del Novecento Italiano*, (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Milano, s.n. (Gualdoni), 1929.

291 A.F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, cit., p. 41.

292 *Ibidem*. Come ricorda lo stesso Della Porta, la sua prima riunione, prevista il 23 aprile presso la sede della Famiglia Artistica, a seguito della «conferenza tenuta dalla signora Sarfatti sul 900», viene ostacolata dalle autorità. Il movimento si costituisce ufficialmente a Verona, nel giugno dello stesso anno, sotto la paternità di Dall'Oca Bianca, dichiarando di voler combattere «l'arte ufficiale di Stato» e ancora lo snobismo e decadentismo dell'«internazionale dell'arte che è in atto e imperversa». Cfr. *Ivi*, p. 18.

293 A.F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, Milano, Edizione Risorgimento Artistico Italiano, 1930.

294 *Che cosa è il Risorgimento artistico italiano*, in A.F. Della Porta, *Polemica sul "900"*, cit., pp. 5-6.

295 Cfr. *Risposta al Gruppo Novecentista*, in *Ivi*, pp. 121-128.

296 A.F. Della Porta, *Inchiesta sul Novecentismo*, Milano, La Prora, 1936, p. 5. Si veda la recensione di G.L. Luzzatto, *Recensioni, A.F. Della Porta, Inchiesta sul Novecentismo, Milano, La Prora, 1936, "Convivium"*, maggio-luglio 1937, pp. 348-349.

illustrazioni. Costruito su modelli giornalistici, secondo quanto suggerisce lo stesso titolo *Inchiesta sul Novecentismo*, si articola in capitoli costruiti intorno a motivi polemici legati all'«osservazione dei fatti», alla cronaca dell'ambiente artistico degli ultimi anni²⁹⁷, in un momento in cui – come lucidamente evidenziato da Guido Lodovico Luzzatto in una recensione su “Convivium” – «il fenomeno o la finzione del Novecento è svanito»²⁹⁸, a indicare l'ormai definitivo tramonto della parabola di Novecento Italiano.

In senso allargato, il termine di Novecento, inteso oltre il vocabolario sarfaticiano quale percorso o tramite della più ampia discussione intorno al problema del moderno, non manca di assumere uno speciale peso nel dibattito critico coevo e di diventare, su fronti anche molto diversi, motivo di specifico impegno editoriale nel corso del decennio. A questo proposito, è interessante osservare che tra i titoli della mappatura si incontrano *Novecento* di Francesco Casnati e *Lo spirito religioso e il Novecento* di Eva Tea, entrambi usciti, rispettivamente nel 1932 e nel 1936, nella collana “I quaderni del cattolicesimo contemporaneo”, pubblicata nelle Edizioni Vita e Pensiero²⁹⁹. In apertura al primo dei volumi citati, si legge sintomaticamente: «“Novecento”, “novecentismo” son vocaboli che tutti hanno in bocca in questi tempi. Né si dice solo di letterati, di artisti, di critici; ma la gente comune, che dell'arte e delle lettere non fa suo interesse immediato, li usa in ogni momento»³⁰⁰. Se, infatti, è noto come, nel panorama dell'editoria di cultura, quella cattolica rappresenti una realtà emergente sul piano nazionale già a partire dagli anni Venti³⁰¹, il suo dinamismo non si sottrae alla riflessione e alla polemica intorno alle vicende artistiche del tempo, anche le più attuali.

È anzitutto il caso di Casnati, il cui libretto, senza spingersi nel *pamphlet*, si presenta come un testo che mette in discussione certe declinazioni assodate di modernità. A proposito delle stesse definizioni di “Novecento” e “novecentismo”, l'autore scrive: «Non illuda la loro apparenza numerale. Un significato cronologico l'hanno di certo, ma, per necessità, molto circoscritto, ché il secolo, già in quel modo definito, è appena a un terzo del suo corso. [...] Se durerà così fino al duemila non sappiamo; sarebbe tuttavia grave se, pei posteri, il nuovo centennio compiuto s'intitolasse da quei poveri segni che, negli anni nostri, s'intitolano da esso con palese arroganza»³⁰². Compendioso *excursus* di vita let-

297 *Ivi*, p. 5.

298 Cfr. G.L. Luzzatto, *Recensioni, A.F. Della Porta, Inchiesta sul Novecentismo, Milano, La Prora, 1936*, “Convivium”, maggio-luglio 1937, pp. 348-349.

299 F. Casnati, *Novecento*, “I quaderni del cattolicesimo contemporaneo”, n. 7, Milano, Vita e Pensiero, 1932; E. Tea, *Lo spirito religioso e il Novecento*, “I quaderni del cattolicesimo contemporaneo”, n. 16, Milano, Vita e Pensiero, 1936. Si rimanda al capitolo 1 *Editori*.

300 F. Casnati, *Novecento*, cit., p. 7.

301 Sull'impulso dell'editoria cattolica e sulle differenti posizioni culturali delle sue componenti si veda F. Traniello, *L'editoria cattolica tra libri e riviste*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 299-319.

302 F. Casnati, *Novecento*, cit., pp. 7-8.

teraria e artistica italiana, il libro individua tra i suoi bersagli polemitici privilegiati Massimo Bontempelli, ritenendolo il più rappresentativo esponente dei «cammini estrosi» dell'«avventura novecentista», ovvero «un raffinatissimo, estremo prodotto di una lunga decadenza, un tardo germoglio indigeno di quell'irrazionalismo (estetizzante, cerebrale, neo-mistico e perverso) di cui langue la letteratura francese, e contro il quale si è tentato ultimamente di reagire (Moravia da noi non significa altro) con un ritorno al populismo, ossia al naturalismo»³⁰³. Non diversa la posizione sulla pittura che, «nelle sue tendenze nuove, merita particolare discorso, anche perché ritroveremo in essa quelle estreme manifestazioni del soggettivismo romantico di cui andiamo scoprendo le tracce nel Novecentismo letterario. Buona guida a questa ricerca – conclude Casnati – è il libro della sig.ra Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna* (Roma, 1930)»³⁰⁴.

Identico nel formato economico in sedicesimo e nella veste grafica priva di illustrazioni, ma assai più ridotto nelle sue cinquanta pagine, è il n. 16 della medesima collana, *Lo spirito religioso e il Novecento* di Eva Tea, uscito nel 1936 al prezzo di copertina di 1,5 lire³⁰⁵. La pubblicazione dà corpo a una personale lettura degli svolgimenti della cultura artistica moderna nel solco delle speculazioni dalla sua autrice. «Cattolica, tomista con un fondo di fervido apostolismo», scrive Samek Lodovici, «Eva Tea parte dall'unità morale dello spirito, e nella creazione artistica è portata a vedere un riflesso di Dio. Il suo misticismo è aperto però ad ogni forma d'arte» e «la conduce ad interessarsi di arte modernissima della quale rileva le contrastanti esigenze, seguendone però con simpatia la direzione antiverista, essenzializzatrice, sociale, e cercando, in pari tempo, di promuovere in certi strati cattolici una più equa considerazione di essa»³⁰⁶. Articolato nei tre capitoli, *Il cristiano e l'arte*, *L'architettura nuova* e *Le nuove arti figurative*, il libro si chiude con un'appassionata *Nota* dedicata ai movimenti più recenti, «alcuni dei quali rappresentano già una reazione al '900», e soprattutto all'«europeo del secolo XX» Carlo Belli e al suo illuminante *Kn*³⁰⁷.

In questo frangente non manca poi la presenza del Futurismo, a partire dall'influente figura di Marinetti, Accademico d'Italia, che negli anni tra le due guerre si impone come personaggio pubblico nella vita italiana conquistando crescente popolarità³⁰⁸. Nel 1930, per le Edizioni della Galleria Pesaro, in quel momento specialmente attiva nella promozione del movimento futurista, esce il

303 Cfr. *Ivi*, pp. 30; 37. Alla figura di *Bontempelli*, che ricorre diffusamente in tutto il libro, è dedicato, nello specifico, il IV capitolo, pp. 29-37.

304 *Ivi*, p. 61.

305 E. Tea, *Lo spirito religioso e il Novecento*, cit. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

306 Cfr. *Tea Eva, ad vocem*, in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, cit., pp. 349-350.

307 *Nota*, in *Ivi*, pp. 51-52.

308 Cfr. A. Negri, *Opere e artisti nella stampa periodica tra le due guerre*, in *Arte moltiplicata*, cit.

suo *Futurismo e Novecentismo*³⁰⁹. Si tratta di un opuscolo che raccoglie conferenze e contraddittorio tenuti presso la stessa galleria il 18 ottobre 1929, pubblicate con l'aggiunta di una prefazione dell'autore e, in appendice, una selezione della rassegna stampa, a tradurre in un progetto editoriale un evento in sé transitorio. Appassionata apologia del Futurismo improntata ai valori di avanguardia, di italianità e di militanza fascista, la polemica di Marinetti si orienta apertamente contro «Donna Margherita Sarfatti» e Novecento³¹⁰, per ripresentarsi in un serrato compendio nella nota introduttiva all'edizione, in cui si stigmatizza ogni tentativo «di accordare il concetto di rivoluzione col concetto di tradizione per spiegare il novecentismo», ovvero «di attribuire le origini dei novecentisti italiani ai cubisti francesi, dimenticando Boccioni e i futuristi italiani». «In una sua intervista al Mattino – incalza Marinetti – Margherita Sarfatti definiva “il pittore novecentista un futurista del proprio tempo”. I novecentisti sono quindi in ritardo come tutti i presentisti, ma, in cambio, sono artisti pratici molto presenti ai loro affari»³¹¹.

Due anni più tardi, per Sonzogno, vede invece la pubblicazione *Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, a cura di Fillia³¹². L'autore vi presenta dapprima la «Fondazione del Futurismo» e «Il Futurismo nella politica», quindi le sue diverse espressioni artistiche: «Poesia»; «Teatro e cinematografia»; «Pittura e scultura»; «Architettura e arte decorativa»; «Scenotecnica»; «Musica e arte dei rumori»; «Tattilismo»; «Fotografia»; alle quali segue la discussione intorno a «Il Futurismo nella vita»; «Ideologia del Futurismo e dei movimenti che ne derivano»; la figura di «Marinetti»; e a chiudere «Pubblicazione e giudizi sul Futurismo», in una prospettiva apertamente polemica. Uscito nella longeva collana “Biblioteca del Popolo”, benché si tratti di un piccolo libretto economico senza immagini, dal prezzo di copertina di 1,60 lire, rappresenta un episodio di speciale significato nel panorama tracciato, che se, da un lato testimonia la contestuale fortuna mediatica e di costume del movimento futurista, dall'altro sancisce l'ingresso della cultura artistica contemporanea in una collezione popolare di ampia diffusione.

Va inoltre ricordata la vicenda di *Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti* di Virgilio Guzzi³¹³, un libro di critica, che agli ammiccamenti panoramici sot-

309 F.T. Marinetti, *Futurismo e Novecentismo*, Edizioni della Galleria Pesaro, 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

310 *Ivi*, p. 23.

311 *Ivi*, p. 7.

312 Fillia, *Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, “Biblioteca del Popolo” voll. 391-392, Milano, Sonzogno, 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

313 V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, “Quaderni dell'Istituto fascista di cultura”, serie III, n. 3, Milano; Roma, Bestetti & Tumminelli, 1931. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

tende, in realtà, un fermo disegno di polemica modernista tutto giocato sulla dialettica Ottocento-Novecento. Ad aprire il libro una dichiarazione militante:

Di questa arte contemporanea, così discussa esaltata e vilipesa; così originale e aggressiva e per certi versi accademica; innovatrice e classicheggiante, rivoluzionaria e tranquilla, non mi pare si possa ancor oggi parlare e scrivere senza entrare nella polemica; la quale, se esiste, ci saranno pure le sue buone ragioni: e di queste non ultima, anzi primissima e determinante, l'essere, quest'arte nuova, essa stessa imbevuta di spirito polemico, impegnata com'è tutt'ora nella protesta contro l'ultimo Ottocento, e intesa a proporsi sempre nuovi problemi e soluzioni diverse; a rifarsi criticamente giorno per giorno con una assiduità malcontenta e faticosa, a riprendere una tradizione, a instaurare una estetica³¹⁴.

Uscito all'avvio del decennio, nel 1931, lo studio di Guzzi indaga il «faticoso travaglio di quest'arte, in cui persistono non obliabili conquiste ottocentesche», offrendo – scrive Alberto Neppi – un «panoramico disegno delle tendenze e dei risultati della pittura italiana del tempo nostro, condotto con solida preparazione concettuale e fervido stile»³¹⁵. È lo stesso autore a sottolineare che non sia possibile «intendere la necessità d'un movimento come l'attuale e valutarne a pieno l'importanza, né forse prevederne gli eventuali sviluppi, se non ci si richiami ai caratteri fondamentali dell'arte ottocentesca di cui l'odierna è pure, in certo modo, la continuazione, nello stesso tempo che vuole esserne ed è la negazione più violenta ed ostile, nei principii, nelle forme, nel sentimento, nel gusto»³¹⁶.

Aperta dalle figure di Modigliani e di Spadini, la rassegna critica di Guzzi, definito il Futurismo un «clamoroso equivoco»³¹⁷, si sofferma sui grandi nomi della pittura contemporanea, da Carrà e Soffici a Casorati, da Guidi, Funi, Tosi a Ferrazzi e Carena, senza dimenticare Scipione e Mafai, nella convinzione che «l'arte è per noi un movimento spirituale connesso alle correnti di pensiero d'un certo momento storico [...] un'espressione integrale di vita, nella quale, con i problemi estetici d'una civiltà leggiamo quelli morali, e col gusto una filosofia»³¹⁸. Nella sua recensione su «L'Arte», Anna Maria Brizio osserva: «L'A. imposta la sua trattazione come polemica, e a questa polemica, piuttosto che un carattere di dialettica critica, razionale, dà la foga di una mozione pratica. Da questo punto di vista si capisce perché egli qualche volta ingrandisca i suoi bersagli per scuotere l'interesse del lettore, conquistarlo e persuaderlo. Ma, a parte questo, nel giudizio egli si mostra in genere acuto, e ai vari artisti assegna

314 V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, cit., p. 1.

315 A. Neppi, *Arti figurative*, cit., pp. 55-56.

316 V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, cit., p. 1.

317 *Ivi*, p. 22.

318 *Ivi*, p. 5.

una posizione ch'è proporzionata al valore della loro arte e all'azione da loro avuta nella formazione del gusto moderno»³¹⁹.

Al pari delle altre pubblicazioni qui segnalate, *Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti* si presenta come un prodotto editoriale a basso costo e privo di illustrazioni: un volumetto in ottavo, di poco più di settanta pagine, stampato su carta uso mano dagli stabilimenti tipografici Treves. Il libro esce per Bestetti & Tumminelli nei "Quaderni" del gentiliano Istituto fascista di cultura, ente preposto alla «tutela, diffusione e sviluppo degli ideali e della dottrina del fascismo all'interno e all'estero, e della cultura italiana in generale»³²⁰.

Opere, libri, propaganda

Nella macchina dell'editoria libraria degli anni Trenta non mancano pubblicazioni esplicitamente connesse al rapporto tra arte e propaganda, in linea con la retorica celebrativa del regime. Esse danno conto della produzione artistica contemporanea, spesso intrecciandosi all'annosa questione su un'«arte fascista»³²¹, parte di un sistema di aggregazione, di conquista e di promozione del consenso intorno all'idea di modernità³²². Le loro vicende si inseriscono nella dialettica del sistema editoriale in esame, affiancando quelle delle numerose edizioni illustrate più o meno segnatamente tese a promuovere un primato dell'arte italiana, dai panorami, ai cataloghi di collezioni, alle collane di monografie d'artista³²³.

Se, da una parte, gli studi sull'industria editoriale durante il fascismo hanno sostanzialmente tralasciato il problema dell'editoria d'arte³²⁴, dall'altra, la co-

319 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, XXXVI, (4), luglio 1933, p. 326-327. Tra le recensioni del volume si segnala, inoltre, G. Nicco Fasola, *Pittura Italiana Contemporanea*, "L'Italia Letteraria", IX (5), 29 gennaio 1933.

320 Sull'Istituto fascista di cultura si veda A. Vittoria, *Totalitarismo e intellettuali: l'Istituto nazionale di cultura fascista dal 1925 al 1937*, "Studi storici", vol. 1, 1982.

321 A partire dalla celebre *Inchiesta sull'arte* promossa da Bottai su "Critica Fascista" nel 1926, che avanza programmaticamente l'interrogativo sull'esistenza, il significato e la definizione di un'arte fascista. Si rimanda a A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 92-96; 202-208.

322 La via alla "modernità" dello Stato fascista è affrontata, in una prospettiva di problematizzazione, da Roger Griffin in un lavoro presto impostosi per autorevolezza di pensiero e di scrittura come una pietra miliare degli studi: *Modernism and Fascism*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2007. Si ricordano inoltre gli studi italiani sul tema condotti, su tutti, da Emilio Gentile, tra cui *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a c. di E. Gentile, Roma, GLF editori Laterza, 2008.

323 Si rimanda alle rispettive sezioni di questo capitolo.

324 Nel quadro della cospicua bibliografia dedicata all'editoria durante il fascismo e al rapporto tra editoria e regime, di cui si è già dato conto nel capitolo 1, si vedano, tra i contributi di sintesi, le storie dell'editoria: G. Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, cit., in particolare G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, pp. 341-382 e N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit. È inoltre d'obbligo fare riferimento alle specifiche voci dei dizionari sul fascismo A. Scotto di Luzio, *Editoria*, in *Dizionario del fascismo*, a c. di V. de

spicua storiografia dedicata al rapporto arte-regime³²⁵ non ha mai affrontato in modo diretto e sistematico il problema della diffusione della produzione artistica di propaganda, e della sua riproduzione per immagini, attraverso le forme editoriali. Non sono in realtà mancate ricerche relative al panorama dell'editoria periodica, soprattutto alle riviste³²⁶, ma il versante dell'editoria libraria, al contrario, risulta ancora da esplorare. Del resto, è soprattutto la stampa illustrata, con il suo ritorno mediatico³²⁷, la vetrina privilegiata del regime per l'esibizione delle immagini, delle realizzazioni e dei riti del consenso nel campo delle arti: a partire dall'architettura e dai grandi cantieri di arte pubblica, a cui sono chiamati a partecipare protagonisti e comprimari del panorama artistico nazionale³²⁸, sino al sistema espositivo regolamentato e centralizzato dalla ferma azione avviata dallo Stato fascista a partire dal 1929³²⁹. Allo stesso tempo, il «fascismo di pietra»³³⁰ non manca di trovare le proprie traduzioni editoriali a carattere permanente in ambiziose realizzazioni librarie illustrate, come la *Casa Madre dei Mutilati in Roma*,

Grazia e S. Luzzatto, vol. I, Torino, Einaudi, 2002, pp. 455-458; M. Isneghi, *Stampa dell'Italia fascista*, in *Dizionario dei fascismi*, a c. di P. Milza, S. Berstein; N. Tranfaglia, B. Mantelli, Milano, Bompiani, 2002, pp. 684-687; I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, pp. 77-140.

325 Si pensi, tra i numerosi contributi degli ultimi vent'anni, alle letture di M. Affron, M. Antliff, *Fascist visions. Art and ideology in France and Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1997; M.S. Stone, *The patron state. Culture & politics in fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1998; E. Braun, *Mario Sironi. Arte e politica sotto il fascismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; M. Cioli, *Il fascismo e la sua "arte". Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Olschki, 2011; M. Dantini, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e repubblica*, Roma, Donzelli, 2018; A. White, *Italian Modern Art in the Age of Fascism*, New York; Londra, Routledge, 2020; Francesca Biliani, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*, Londra; New York, Bloomsbury Publishing, 2021. Si rimanda inoltre alla *Bibliografia* in S. Bignami, P. Rusconi, *Le Arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, "Art Dossier", Firenze, Giunti, 2012, p. 50.

326 Si segnalano in particolare *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit. e *Arte moltiplicata*, cit.

327 Anche su questi problemi esiste una vasta storiografia in seno alla quale va ricordato, anzitutto, lo storico studio di P. Cannistraro *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Bari, Laterza, 1975. Si vedano inoltre, tra gli altri, i più recenti D. Forgacs, S. Gundle *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007; P. Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Roma, GLF editori Laterza, 2008; B. Gaudenzi, *Fascismi in vetrina. Pubblicità e modelli di consumo nel Ventennio e nel Terzo Reich*, Roma, Viella, 2023.

328 Cfr. S. Bignami, "Monumentalità fascista", in *Arte moltiplicata*, cit., pp. 67-78. Tra gli studi che diffusamente trattano del rapporto immagine-potere si segnala S. Falasca Zamponi, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997 e il recente M. Carli, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2020.

329 Cfr. A. Negri, *Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre*, in *Arte moltiplicata*, cit., pp. 1-46. Sul sistema espositivo e la politica delle arti si rimanda a S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia*, cit.

330 Cfr. E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Roma, GLF editori Laterza, 2007.

uscito nel 1936 a cura di Ugo Nebbia³³¹, o *Il Foro Mussolini*, edito da Bompiani l'anno successivo³³², per fare solo alcuni esempi.

È ampiamente noto il sostegno agli organi di cultura da parte del fascismo, messo in luce anche da recenti studi sul sistema delle sovvenzioni, come il libro di Giovanni Sedita *Gli intellettuali di Mussolini*³³³, e così il ruolo svolto, nel panorama dell'industria editoriale, da figure direttamente connesse con il regime, tra cui Franco Ciarlantini, fondatore della casa editrice Augustea che, nel 1929, pubblica il libro di Adriano Lualdi su *Arte e Regime* con prefazione di Bottai, primo numero della collezione "Quaderni d'attualità"³³⁴. Per quest'ultima, tre anni più tardi esce *La funzione politica dell'arte*, a cura dello stesso Ciarlantini³³⁵, già autore di un altro saggio programmatico sui rapporti tra Stato fascista e sistema delle arti, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, pubblicato da Alpes nel 1925³³⁶.

Come scrive Pedullà, l'esperienza di Augustea incarna «l'affermarsi di un'editoria di esplicita propaganda fascista», identificabile, fra le altre, anche nella Lentini, nelle Edizioni Roma, in quelle dell'Urbe, case editrici il cui programma è inteso a «divulgare il pensiero fascista», a contribuire al sostegno del regime «e a diffonder[n]e a livello popolare i valori costitutivi»³³⁷. Lo studioso puntualizza, inoltre, come tra l'editoria la cui produzione è organica al fascismo occorra ricordare, distinguendola dalle vicende sopra citate, quella che si collega al regime solo per alcuni episodi. Da questo punto di vista, osserva, «la grande maggioranza delle aziende italiane promuove una serie di iniziative editoriali di sostegno al regime»³³⁸, dall'*Opera omnia* di Mussolini pubblicata da Hoepli, a svariati titoli Mondadori, tra cui *Colloqui con Mussolini* o *Cronache del regime*, senza dimenticare parte del catalogo Bemporad, Salani, SEI, Lattes, Paravia, sino alla "Biblioteca di cultura fascista", promossa da una casa editrice come la Treves, dalle origini politiche e culturali distanti dall'ideologia fascista, o, ancora, i "Quaderni dell'Istituto fascista di cultura" editi da Bestetti & Tumminelli, per i quali nel 1931 esce il citato *Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti* di Virgilio Guzzi³³⁹.

331 U. Nebbia, *La casa madre dei mutilati in Roma*, Milano; Roma, L. Alfieri (Rizzoli), 1936.

332 *Il Foro Mussolini*, Milano, Bompiani, 1937.

333 G. Sedita *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze Le Lettere, 2010.

334 A. Lualdi, *Arte e Regime*, prefazione di G. Bottai, "Quaderni d'attualità", n. 1, Roma, Augustea, 1929.

335 F. Ciarlantini, *La funzione politica dell'arte*, "Quaderni d'attualità", n. 6, Roma, Augustea, 1932.

336 Id., *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano, Alpes, 1925.

337 G. Pedullà, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, cit., p. 372.

338 *Ivi*, p. 373.

339 V. Guzzi, *Pittura italiana contemporanea*, "Quaderni dell'Istituto fascista di cultura", serie III, n. 3, Milano-Roma, Bestetti&Tumminelli, 1931. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice e la sezione *Pamphlet* nel presente capitolo.

Più complesso appare il problema della diretta partecipazione del regime a cantieri o iniziative editoriali specifiche nel settore dell'editoria dedicata alle arti figurative. A questo proposito, non va dimenticato che l'Istituto Luce è responsabile della pubblicazione, a partire dal 1930, della fortunata collana economica di monografie d'artista "L'Arte per tutti", stampata dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo. La collezione, a cura di Corrado Ricci, è consacrata ad artisti del passato, dal Medioevo all'Ottocento, con una speciale predilezione per quest'ultimo a cui viene dedicata una corposa serie di fascicoli. Occorre precisare – citando Serenella Rolfi – che «almeno nelle intenzioni, "L'Arte per tutti" era pensata con intenti populistici, per "ogni casa italiana, anche le modeste, soprattutto le più modeste", come luoghi in cui impiantare il seme di una "bibliotheca, e in quella bibliotheca dare un posto" a quell'"opera di propaganda artistica"»³⁴⁰. All'arte contemporanea, tuttavia, non viene parallelamente dedicata da LUCE o da altri organi editoriali dello Stato alcuna iniziativa. Essa rimane appannaggio, come ribadito, di un circuito di nicchia, laddove il pubblico dell'editoria popolare al quale rivolgere quell'opera di «popolarizzazione dell'alta cultura», nelle corde, tanto dell'Istituto LUCE, quanto del colosso bergamasco³⁴¹, sembra ancora avulso alle cosiddette «sirene della modernità»³⁴².

Nel quadro in esame non mancano, invece, tracce di diverse tipologie di pubblicazioni riconducibili al genere del libro di propaganda. A questo proposito, una delle figure chiave è quella di Francesco Saporì³⁴³, tra l'altro curatore di una delle prime iniziative di editoria d'arte economica in Italia, che costituisce anche una sorta di punto di svolta della sua carriera di storico e critico dell'arte, ovvero la collana di monografie in sedicesimo "Maestri dell'arte", edita a Torino, da Celanza, a partire dal 1918. Rigorosamente dedicata ad artisti ottocenteschi, valutandone l'impatto sugli studi e sulla cultura visiva in relazione all'Ottocento italiano, Emilio Cecchi avrebbe considerato: «Da allora, con mezzi più o meno ricchi, con discernimento più o meno chiaro, il lavoro proseguì, per opera di critici e di artisti. Non sembra che il pubblico l'abbia seguito con grande trasporto, e anche una collezioncina, di monografie economiche come quella più non si sarebbe potuto, diretta da Saporì, non ebbe fortuna»³⁴⁴. Inserito da Mario Carli dapprima nel *Censimento*, poi nell'*Antologia degli scrittori fascisti* accanto ad autori

340 S. Rolfi Ozvald, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento*, cit., p. 29.

341 G. Mangini, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in "Emporium" e *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, a c. di G. Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 63-64.

342 V.B. [Vincenzo Bucchi], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, cit.

343 Sulla sua figura si veda I. Boyer, *Francesco Saporì storico e critico dell'arte. Ascesa e declino tra il primo e il secondo dopoguerra*, "L'Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", XV (14-15), marzo 2018, pp. 259-275.

344 E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, "La Stampa", 17 luglio 1925, p. 3.

quali Bontempelli, Bottai, Ciarlantini, Marinetti, Sarfatti³⁴⁵, a partire dalla formazione forense, Saporì sviluppa il proprio interesse per l'arte non solo in sede critica, ma in rapporto all'amministrazione statale. Con una carriera avviata nelle soprintendenze, gli anni Trenta lo vedono acquisire un ruolo pubblico rilevante, che giunge a coinvolgerlo direttamente nell'attività culturale del regime, di cui diventa uno dei più illustri divulgatori³⁴⁶. I suoi celebri volumi *L'arte e il Duce* e *Il fascismo e l'arte*, pubblicati da Mondadori rispettivamente nel 1932 e nel 1934, sono tra i più espliciti risultati dell'editoria di propaganda, dove al sostegno all'azione del governo si affianca la celebrazione della figura di Mussolini, eletto da Saporì a superuomo moderno. Benché non libri d'arte *stricto sensu*, essi offrono una puntuale attestazione in chiave altamente retorica della politica culturale fascista, delle trasformazioni del tessuto artistico e delle città italiane, e dunque del volto nuovo del Paese, concedendo ampio spazio alla produzione degli artisti contemporanei, presentata come esemplare testimonianza della rinascita promossa dal regime.

Le carte dell'archivio Saporì tracciano la genesi del progetto del primo volume mondadoriano, *L'arte e il Duce*, il più notorio dei testi dell'autore³⁴⁷. Tra le lettere scambiate con Arnaldo Mondadori nel corso del 1931³⁴⁸, vi è un documento che segna l'avvio dei contatti con l'editore: «Molte imprese avviate o compiute sono quasi ignorate dai più. Le notizie che ne trasmettono i giornali non hanno quasi mai la precisione necessarie. Insomma gli italiani dimenticano presto e facilmente quello che fanno. Che dire poi di quanto nessuno ha mostrato o narrato loro? Così pensai di scrivere un libro, che fosse il racconto di tutta l'attività svolta dal Regime a beneficio dell'arte e degli artisti»³⁴⁹. Pubblicato l'anno successivo, in occasione del decennale dell'era fascista, *L'arte e il Duce* affianca,

345 M. Carli, *Censimento degli scrittori fascisti*, "Oggi e Domani", 23 giugno 1930; *Antologia degli scrittori fascisti*, a c. di M. Carli, G.A. Fanelli, Firenze, Bemporad, 1931. Nel Censimento, in particolare, il nome di Saporì è inserito, accanto a Pirandello, Sarfatti, Govoni, Folgore, Campanile, Dottori, Prampolini, tra i cosiddetti scrittori "artisti", ovvero coloro «che scrivono d'arte e poco, pochissimo di politica, non perché la politica ripugni loro, [...], ma perché la loro vita è incanalata fra gli argini dell'arte e difficilmente se ne scosterà».

346 Non mancano, in merito, le sovvenzioni personali, benché saltuarie e verosimilmente elargite anche per progetti non realizzati, sappiamo infatti che lavora anche a studi su *Arti plastiche e fascismo* e *Arte italiana del secolo decimo nono*, senza che trovino concretizzazione editoriale. Sulle sovvenzioni al critico cfr. G. Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini*, cit., p. 213.

347 F. Saporì, *L'arte e il Duce*, Milano, Mondadori, 1932. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

348 Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, Fondo Francesco Saporì (d'ora in poi FFS), carteggio n. 49, c. 'Mondadori?', minute di lettere di F. Saporì ad A. Mondadori del 1 agosto 1931, 1 settembre 1931 e del 17 settembre 1931; lettere di A. Mondadori a F. Saporì del 8 agosto 1931, 24 settembre 1931, e la lettera con la risposta affermativa del 23 novembre 1931.

349 FFS, carteggio n. 49, Notiziario letterario Mondadori, 1932, 'Conversazione con Francesco Saporì'.

nel catalogo della casa editrice milanese, altre influenti opere di propaganda, tra cui *Dux* di Margherita Sarfatti e *Stormi in volo sull'oceano* di Italo Balbo³⁵⁰.

Il libro esce in due versioni, rilegata e in broccata, a riprova di una prospettiva di diffusione ampia e diversificata. Si presenta come un corposo volume in ottavo, di circa trecento pagine, stampato su carta uso mano con tavole fuori testo in nero³⁵¹. La struttura si articola in venti capitoli, aperti dalla celebrazione della città di Roma e delle sue trasformazioni, «affermazioni concrete della volontà mussoliniana»³⁵², e chiusi con *Tutto Mussolini artista*³⁵³. Nel mezzo, un panorama concepito nel solco di temi spesso già affrontati in articoli per la stampa³⁵⁴: l'archeologia, la musica e il teatro, le opere pubbliche, i musei, la gerarchia delle esposizioni, le lettere, l'arte italiana all'estero, l'istituzione della Reale Accademia d'Italia. Le tavole, su carta patinata, accompagnano la scansione del volume riproducendo, quasi interamente da fotografie LUCE (come indicato nel *colophon*), monumenti, esposizioni, architetture e numerose opere di pittura e scultura, dove alla speciale predilezione per l'iconografia mussoliniana, da *Dux* di Wildt a *La Prima ondata* di Primo Conti, a *Sintesi plastica del Duce* di Thayaht, si affiancano lavori differenti – in buona parte di arte pubblica – di autori quali Romanelli, Ferrazzi, Andreotti³⁵⁵.

L'arte e il Duce non manca di avere un notevole clamore mediatico, testimoniato dalle tante recensioni che costellano la cronaca della sua uscita, dove i dubbi di una «fredda erudita elencazione»³⁵⁶ cedono vantaggiosamente il posto a un consenso generale. Tra gli “addetti ai lavori”, Gerardo Dottori dichiara: «la lettura del libro [...] è interessante per tutti gli artisti, oltre che interessante, è utile come tutto ciò che li riguarda da vicino. E poi, prendere coscienza di ciò che il Regime ha fatto e fa per l'arte e quindi per gli artisti è, direi, un dovere per questi»³⁵⁷.

Due anni dopo, il mercato editoriale vede l'uscita di un nuovo libro di propaganda a firma di Saporì, *Il fascismo e l'arte*, pubblicato dalla stessa Mondadori

350 M. Sarfatti, *Dux*, Milano, Mondadori, 1926 (con numerose ristampe, tra cui nel 1932 a ridosso dell'uscita del testo di Saporì); I. Balbo, *Stormi in volo sull'oceano*, Milano, Mondadori, 1931. Per la storia di Mondadori e l'attività dell'editore durante il fascismo si rimanda al volume di E. Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007.

351 F. Saporì, *L'arte e il Duce*, cit. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

352 *Ivi*, p. 9.

353 *Ivi*, p. 283.

354 È il caso, tra gli altri, del capitolo *Ordine nei musei*, che riprende l'omonimo articolo pubblicato nel 1928 in “Il lavoro d'Italia”, 29 settembre 1928; o di *Gerarchia nelle esposizioni*, affine a F. Saporì, *L'Arte e il Regime. Tre tempi*, “Il Resto del Carlino”, 29 febbraio 1928.

355 Cfr. l'*Indice delle tavole* in F. Saporì, *L'arte e il Duce*, cit., pp. IX-XV.

356 G. Ruberti, *Francesco Saporì: L'Arte e il Duce*, “Rassegna della Istruzione Artistica”, febbraio 1933.

357 G. Dottori, *L'Arte e il Duce*, “Il Grifo”, marzo 1933.

nella collana “Panorami di vita fascista”³⁵⁸, curata da Arturo Marpicati, membro del Gran Consiglio del fascismo. La richiesta giunge a Saporì tramite il segretario Starace³⁵⁹, si tratta dunque di un progetto su commissione direttamente promosso dall'ufficio propaganda del partito. Il volume, un agile libretto economico in sedicesimo privo di illustrazioni, in vendita al prezzo di 3 lire, si presenta di fatto come una sintesi del più ambizioso *L'arte e il Duce*, che l'autore non manca di aggiornare agli ultimi interventi dell'azione statale in materia d'arte.

Al quadro delle pubblicazioni d'arte afferenti al genere della propaganda va ricondotto, agli antipodi rispetto all'esperienza di Saporì, uno degli esperimenti editoriali più innovativi e densi di ripercussioni degli anni Trenta italiani: «la grande collana dei numeri speciali di “Domus” dedicata all'esaltazione dell'ingegno italiano»³⁶⁰. Si tratta della collezione di volumi illustrati in grande formato pubblicati annualmente a supplemento della rivista di Ponti³⁶¹, prestigiosa vetrina delle produzioni d'arte e del gusto italiani da sempre attenta a promuovere, accanto alle arti applicate e all'architettura, le espressioni della cultura figurativa. Indicata anche con il titolo “Galleria”³⁶², la serie dei cosiddetti numeri speciali «tutti dedicati all'arte italiana» corona l'assunto di “Domus”, come si legge nelle pubblicità³⁶³. Ponti è infatti tra i più influenti sostenitori di una cultura editoriale attenta allo sviluppo di un sistema di pubblicazioni d'arte. Dapprima con “Domus”, poi con “Stile”, a partire dalla metà degli anni Trenta si impegna non solo in ambiziosi cantieri editoriali di settore, ma, come discusso, in un'influente opera di propaganda a favore delle edizioni d'arte, e in particolare di una «bibliografia illustrata delle nostre arti»³⁶⁴, che non manca di promuovere, altresì,

358 F. Saporì, *Il fascismo e l'arte*, “Panorami di vita fascista”, n. 16, Milano, Mondadori, 1934. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

359 FFS, carteggio n. 49, A. Starace a F. Saporì, 1 febbraio 1932.

360 Cfr. l'annuncio pubblicitario della collana in quarta di copertina, in A. Pavolini, G. Ponti, *Le Arti in Italia*, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1938. Sulla collana si veda V. Pozzoli, *Libri “galleria”. Dagli album di “Domus” alla collana in Trentaduesimo di Scheiviller*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a c. di V. Pozzoli, P. Rusconi, Mantova, Corraini, 2022 pp. 23-30.

361 Sono per consuetudine pubblicati annualmente come supplemento autonomo del numero di dicembre di “Domus”.

362 Si vedano le pubblicità apparse su “Domus” a partire dal fascicolo di febbraio 1942 (177), p. 82. Sino a quella data le *réclame* del piano editoriale pubblicate sulla rivista riportano la consueta titolatura “I grandi numeri speciali di ‘Domus’”, cfr. ad esempio il numero 167, novembre 1941, p. 87.

363 «Le grandi pubblicazioni annuali, tutte dedicate all'arte italiana, coronano l'assunto di Domus». Cfr. l'annuncio pubblicitario in “Domus”, (133), gennaio 1939, p. 34.

364 ACS, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940, G. Ponti a G. Bottai, 28 dicembre 1940. Sul ruolo di Ponti editore e animatore di un dibattito sull'editoria d'arte che negli anni di “Stile” conosce una specifica accelerazione si rimanda a quanto discusso nel capitolo 1, in particolare in *Andamento della produzione libraria*. Si ricordano, in particolare, gli articoli programmatici pubblicati su “Stile”: G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*,

come trainante elemento di gusto nelle espressioni progettuali e decorative, costellandone gli interni riprodotti nelle sue riviste³⁶⁵.

Avviata nel 1933³⁶⁶, anno della V Triennale di Milano, che segna una decisiva svolta nella cultura del moderno in Italia³⁶⁷, la collana dei grandi numeri di “Domus” si pone precocemente nel solco di queste istanze, ambendo a fare da battistrada nel settore. Si presenta come un’iniziativa sperimentale, di non consueta progettazione e qualità tipografica, il cui statuto di originalità, al quale contribuisce anche la natura ibrida del prodotto, tra il numero di rivista e il libro, non le impedisce di proporsi quale modello esemplare di nuove tendenze nel campo delle pubblicazioni d’arte. In una sorta di epigrafe programmatica sulle pagine del sesto volume, dedicato a *Le Arti in Italia*, si legge:

Da undici anni l’Editoriale Domus accompagna, con le sue riviste ed i suoi volumi, le fortune dell’architettura e delle arti decorative italiane. Questa impresa di cultura e di propaganda, che ha ereditato idealmente il patrimonio intellettuale di coloro che negli ultimi trent’anni contribuirono alla formazione di un gusto moderno in Italia, è oggi la sola che rappresenti, con larghezza di intenti e mezzi pratici, tutta l’attività degli architetti e artisti italiani³⁶⁸.

Nel progetto di questa collezione editoriale, l’ottica pontiana di promozione della produzione nazionale nel campo dell’architettura e delle arti si vede intrecciata a una più esplicita propaganda di regime, dando corpo a una significativa saldatura. Non è un caso che la prima pubblicazione, supplemento al numero di Natale-Capodanno 1934 di “Domus” sia *1914-1934 Ventennio. La vita italiana*

cit.; Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani. L’attrezzatura bibliografica delle arti*, cit.; *Prima piccola guida per farvi una biblioteca d’arte moderna italiana*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, III (26), febbraio 1943, p. 34; e ancora l’articolo, in cui si vede ricostruita la polemica, *Sulla monografia di Giani per Sironi*, “Stile”, IV (44), luglio 1944, pp. 24-31.

365 Cfr., ad esempio, *Casa d’un editore*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, III (27), marzo 1943, pp. 25-26; *Contenuto nuovo in contenente vecchio*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, III (29), maggio 1943, p. 16.

366 Il primo volume, *1914-1934 Ventennio*, esce nel dicembre 1933 in omaggio alla simbolica ricorrenza come numero speciale di “Domus” Natale-Capodanno 1934.

367 Ponti, con Carlo Alberto Felice e Mario Sironi, è nel direttorio organizzatore della V Triennale, prima edizione milanese della manifestazione che, diventata ente autonomo, con rinnovato slancio internazionale apre in modo ufficiale all’architettura, segnando pubblicamente l’ingresso del razionalismo nel dibattito dell’architettura moderna, grazie anche al notevole *battage* promozionale intorno all’esposizione. Cfr. *V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale*, (Milano, Palazzo dell’Arte, maggio-settembre 1933), Milano, Ceschina, 1933. Sulla storia delle Triennali vd. Id. *Storia della Triennale di Milano: 1918-1957*, Milano, Edizioni del Milione, 1957; A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978. Sulla V Triennale e la pittura murale: E. Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Nuoro, Illisso, 2007.

368 A. Pavolini, G. Ponti, *Le Arti in Italia*, cit., s.p.

*degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei*³⁶⁹. A cura di Raffaele Calzini, scrittore d'arte di chiara fama già legato a Ponti e all'ambiente delle arti decorative³⁷⁰, il libro «illustra la vita degli ultimi quattro lustri italiani espressi dall'opera degli artisti»:

Chi in questa fine d'anno o tra un secolo vorrà conoscere il “ventennio” – si legge nella presentazione – dovrà rivolgersi a quest'arte e ammirarne lo sforzo d'esprimer la vita e di contenerla. L'Italia d'oggi non ha ancora valorizzato e quotato nella giusta misura il suo fattore artistico degnissimo di divulgazione europea accanto al suo fenomeno politico economico e sociale. Scopo di questa pubblicazione [...] – sottolinea Calzini – è di avvicinare l'arte e di offrirla giudicabile³⁷¹.

Seguono a *Ventennio*, nella prospettiva del «Museo ideale», programmaticamente evocata nelle pagine inaugurali³⁷², una serie di volumi di speciale interesse uniti da un linguaggio programmaticamente moderno³⁷³. Nel 1934 esce, sempre di Calzini, *La Bella Italiana*, a «esalta[re] attraverso i capolavori della pittura, da Botticelli a Tiepolo, il puro tipo di bellezza della donna italiana». L'anno successivo vede la pubblicazione di *Arte Romana* di Edoardo Persico, «l'opera più originale uscita in Italia sull'argomento»³⁷⁴, nonché uno degli esperimenti più alti della grafica italiana degli anni Trenta. Il 1936 è l'anno di *Stile* dei BBPR, «volo attraverso tutte le epoche, lirico e commosso accostamento a tutti gli inizi dell'arte, sino al rinnovarsi d'oggi». A quest'ultimo segue, nel 1937, *Italiani* a cura di Ponti e Sinisgalli, «l'affermazione decisa del nostro primato testimoniato dalle figure più grandi della storia romana». «La documentazione e il panorama di un anno di lavoro degli artisti italiani» è invece il filo conduttore di *Le Arti in Italia* di Pavolini e Ponti, dato alle stampe nel 1938³⁷⁵. Le pubblicazioni continuano nel 1939 con *Fantasia degli Italiani* di Carrieri, «una pubblicazione che non ha [...] paragoni né in Italia né fuori e che dimostra che nessuna vicissitudine riesce

369 R. Calzini, *1914-1934 Ventennio. La vita italiana degli ultimi Venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei*, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1933. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

370 Si ricorda che Calzini ha un ruolo sin dalle Biennali monzesi e sarà accanto a Ponti nel comitato esecutivo della Triennale del 1940. Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit. 308.

371 R. Calzini, [Presentazione], in Id., *1914-1934 Ventennio*, cit., p. 2.

372 «Abbiamo cercato di comporre in queste pagine un Museo ideale», *Ivi*, p. 4. Significativo, al riguardo, il titolo “Galleria” successivamente apposto alla collana, vd. le pubblicità apparse su “Domus” a partire dal fascicolo di febbraio 1942 (177), p. 82.

373 Cfr. l'elenco completo dei titoli della collana in appendice. Le citazioni a seguire, ove non diversamente specificato, sono tratte dalla pubblicità in A. Pavolini, G. Ponti, *Le Arti in Italia*, cit., quarta di copertina.

374 *La grande serie dei numeri speciali di Domus*, annuncio pubblicitario, in *Fantasia degli italiani*, a c. di R. Carrieri, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1939, s.p.

375 *Ibidem*.

a spegnere le energie intellettuali italiane»³⁷⁶. Sempre a cura di Carrieri, e nel solco della medesima sensibilità progettuale, vanno ricordati anche i meno noti volumi successivi: *Immagini di moda 1800-1900*, 1940; *Battaglie*, 1941; *La Danza in Italia*, quest'ultimo uscito nel dopoguerra.

La concezione del progetto, di propaganda attraverso le immagini dell'arte, determina la loro traduzione in forme editoriali inedite, veicolo di speciale forza visiva, nel solco delle coeve sperimentazioni in ambito pubblicitario³⁷⁷. La scelta di un'identità ibrida, e dunque maggiormente aperta alla sperimentazione, tra il fascicolo di rivista e il libro in collana, come detto, conferma non solo lo stretto legame già evidenziato tra editoria periodica e libraria nel quadro in esame, ma anche una consapevole strategia di divulgazione dei valori nel tempo, che all'aggiornamento periodico offre uno statuto permanente, e viceversa, avviando una prima fidelizzazione del lettore nell'intento confessato di avvicinare il pubblico alle espressioni artistiche. Un pubblico, malgrado le ambizioni, inevitabilmente ristretto, vista anche la fascia alta del prodotto – anzitutto nel prezzo: 50 lire – e il suo carattere sperimentale a fronte delle abitudini percettive correnti.

Alla definizione della fisionomia materiale del progetto concorre una serie di elementi tra cui, oltre la ricercatezza tipografica, il formato *in folio* e l'uso quasi esclusivo, o in ogni caso preponderante, di immagini. Gli eleganti numeri speciali di "Domus" si presentano infatti, nel loro carattere prettamente visuale, quasi fossero album di fotocopie, talvolta con risultati non lontani per soluzioni di montaggio a certe pagine della rivista, dove sono le immagini a costruire struttura e ritmo del volume. I testi di presentazione sono solitamente seguiti da un ridotto *accrochage* testuale di didascalie o brevi brani ad accompagnare la narrazione visiva, asse centrale nell'equilibrio sintattico dei volumi.

Il piano delle pubblicazioni dà corpo ad ambiziosi cantieri editoriali a cui sono chiamati a collaborare grandi firme, anche di orientamento molto diverso, da Calzini a Ponti, da Persico a Pavolini, a Carrieri. Per il prestito delle immagini vengono coinvolte istituzioni museali e collezionisti, ma soprattutto le maggiori agenzie fotografiche italiane, dalle storiche Alinari o Crimella, all'Istituto LUCE, ai nuovi fotografi professionisti, da Stefani a Boggeri³⁷⁸. Alla fotocopie

³⁷⁶ *Un'opera*, allegato a "Domus", (144), dicembre 1939.

³⁷⁷ Si veda G. Grillo, *Il libro fotografico italiano 1931-1941. Sperimentazione, industria, propaganda*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020. Per inciso, la collana di "Domus" viene lanciata nel 1933, data paradigmatica per la modernità in Italia, che tra l'altro vede la fondazione, a Milano, di due importanti studi di grafica d'avanguardia, Boggeri e Dradi-Rossi, a segnare un significativo slancio nel settore. Contestualmente, nell'ambito della pubblicità e della propaganda industriale si impongono nuovi generi che sperimentano la forma del libro illustrato, uno dei cui protagonisti è Guido Modiano, progettista grafico di capolavori quali *25 anni Olivetti*, 1933 e *Il Linoeum. Sua Fabbricazione*, 1938. Cfr. C.G., *Una manifestazione concreta di tipografia moderna italiana*, "Campo Grafico", VI (7-9), luglio-settembre 1938, pp. 191-196.

³⁷⁸ Cfr. il colophon dell'edizione e la scheda della stessa presentata in appendice. Tra i prestatori anche Giovanni Scheiwiller che Calzini ringrazia in una lettera su carta intestata "Editoriale

e alla stampa concorrono, infine, relativamente alla loro specializzazione, diverse officine grafiche milanesi in grado di garantire alta qualità di risultati per ciascun procedimento impiegato³⁷⁹. Ne consegue, come accennato, un prodotto di inconsueta pregevolezza e originalità nel coevo panorama italiano delle pubblicazioni d'arte.

Alla luce di quanto detto, va ribadito che la vicenda dei numeri speciali di "Domus" sembra innestarsi significativamente su quella delle Triennali milanesi, oltre la prerogativa di vetrina nazionale e internazionale che incarnano, nella loro precipua dimensione di laboratorio grafico, di stili, di allestimento, in un momento in cui la discussione sul rapporto architettura-tipografia risulta trainante nelle dinamiche di rinnovamento del gusto in chiave moderna³⁸⁰. Se la continuità tra allestimento e pagina a stampa si trova esplicitamente evocata, in Italia, a partire dalla Mostra della Rivoluzione Fascista, che Guido Modiano definisce «una impaginazione»³⁸¹, nel *milieu* internazionale delle Triennali essa assume ulteriore spinta e declinazioni grafiche, di progettazione e comunicazione inedite, nel solco delle più avanzate esperienze internazionali³⁸². L'esperienza editoriale promosso da "Domus" risulta annodato a tali suggestioni, a una sensibilità intrinseca alla cultura architettonica, che parallelamente trova accogliamento nel rinnovamento grafico delle riviste di settore³⁸³, senza trascurare altre esperienze sperimentali nell'ambito dell'editoria libraria europea, tra i cui maggiori interpreti si impone il Le Corbusier di *Vers une architecture* (1923), *La peinture moderne* (1925) e, soprattutto, *Aircraft. The New Vision* (1935)³⁸⁴.

Domus" datata 8 settembre 1933. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, R. Calzini a G. Scheiwiller, 8 settembre 1933.

379 Per questi dati si rimanda alle schede delle pubblicazioni in appendice.

380 Un contributo di sintesi sul tema è *Architecture & Typographie: quelques approches historiques*, a c. di C. de Smet, J. Saint-Loubert Bié, J-M Courant, Parigi, B42, 2011.

381 Cfr. G. Modiano, *Architettura-Tipografia*, "Quadrante", III (22), febbraio 1935, p. 13. Sul rapporto pagina-parete nell'ambito della grafica di propaganda cfr. S. Bignami, *Fotomontage, fotomontage: ma che cosa*, Milano, Scalpenti, 2023.

382 Nel gennaio 1933 Pietro Maria Bardi scrive che in architettura e in tipografia si riscontrano «gli stessi sintomi e le stesse necessità polemiche per l'affermazione di un gusto attuale». Cfr. P.M. Bardi, *Campo grafico*, "L'Ambrosiano", 28 gennaio 1933. Cruciale, al riguardo, la riflessione di Guido Modiano confluita in *Dieci anni di polemica modernista*, raccolta commentata di articoli pubblicata in otto puntate, tra il febbraio 1941 e il gennaio-febbraio 1942, sulle pagine di "L'Industria della Stampa".

383 Cfr. H. Jannièrè, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Paris, Arguments, 2002.

384 Se i primi due titoli, come ricordato, appartengono alla collana edita da Crès "L'Esprit Nouveau", ideata e diretta dallo stesso Le Corbusier, il leggendario *Aircraft* esce a Londra per The Studio, editrice della storica rivista modernista omonima, che commissiona all'architetto il volume per la progettata collana sperimentale "The New Vision". Sull'attività editoriale di Le Corbusier e la sua architettura del libro si veda C. De Smet, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en pages 1912-1965*, Baden, Lars Müller Publishers, 2007.

Alle pubblicazioni, tuttavia, non manca anche un respiro diverso, che a quest'ultimo si mescola e che appare direttamente riconducibile a forme e modelli specifici dell'editoria d'arte, soprattutto di area francese, da sempre riferimento privilegiato della cultura pontiana. A questo proposito, non è da escludere che tra i modelli, almeno ideali, possa esservi un'iniziativa editoriale dell'italiano a Parigi Gualtieri di San Lazzaro, la raffinata collana di libri illustrati "Découverte du Monde" che, ripresa nei primi anni Trenta per fronteggiare la crisi economica, si presenta come uno degli esperimenti più originali fra quelli editi da Chroniques du Jour, a partire dal profilo grafico³⁸⁵. Al primo titolo, *À Paris vers 1900* di Louis Chéronnet³⁸⁶, la cui copertina rifà il verso ai fotomontaggi d'avanguardia, segue un ambizioso volume dedicato all'arte italiana contemporanea, *Dix années d'art en Italie 1922-1932*, di Emilio Bodrero³⁸⁷, progetto evidentemente compromesso con la politica di regime, sulla cui pubblicazione San Lazzaro scriverà, nel dopoguerra, pagine «riparatrici»³⁸⁸. Si tratta, in entrambi i casi, di edizioni in grande formato, atte a ospitare una copiosa documentazione visiva, di fotografie e riproduzioni, dispiegata in pagine di speciale ricercatezza grafica. Non può sfuggire l'affinità tra *Dix années d'art en Italie*, volume di propaganda per testimoniare lo sviluppo delle arti in Italia richiesto e finanziato dalla Confederazione nazionale professionisti e artisti, di cui Bodrero è in quel momento presidente³⁸⁹, e *Ventennio. La vita italiana degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei* delle Edizioni Domus. Una continuità che, allargando la prospettiva d'analisi, si può estendere più diffusamente alle due collane.

"Découverte du Monde" è senz'altro conosciuta in Italia, non solo negli ambienti istituzionali legati alla Confederazione, ma nel più ampio contesto editoriale, in cui non manca una puntuale apertura alle novità internazionali. Lo testimonia Raffaele Carrieri, che in un'eloquente nota sugli italiani a Parigi pubblicata su "Il Secolo XX" nel maggio 1932 scrive:

Alle cinque del mattino, nella sua redazione di rue d'Assas Gultiero di San Lazzaro dà l'ultimo ritocco alle Chroniques du Jour. Quanti italiani sanno che i migliori libri d'arte che si pubblicano a Parigi sono diretti, redatti e stampati da questo

385 Sulla collana si veda L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, cit., pp. 49-53.

386 L. Chéronnet, *À Paris vers 1900*, "Découverte du Monde", Parigi, Chroniques du Jour, 1932.

387 E. Bodrero, *Dix années d'art en Italie 1922-1932*, "Découverte du Monde", Parigi, Chroniques du Jour, 1933.

388 Cfr. L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, cit., pp. 51-54.

389 Come spiega Nicoletti, stando al racconto dello stesso San Lazzaro in *Parigi era viva* (1948), l'editore sarebbe stato contattato da Bragaglia, con una posizione di responsabilità in seno alla Confederazione, giunto a Parigi per trovare un editore d'arte in vista della pubblicazione di un libro che testimoniasse lo sviluppo delle arti in Italia. Cfr. *Ivi*, p. 51.

siciliano europeo? Da Derain a Matisse, da Rouault a Braque, da Picasso a Pascin, le monografie di San Lazzaro rappresentano la più bella espressione dell'arte tipografica moderna. [...]

Che cosa prepari?

Una nuova collezione: *Découverte du monde*. Voglio realizzare il libro parlante e sonoro. Tratterò soggetti diversi: arte antica e moderna, viaggi, scoperte, invenzioni, scienze e filosofie espresse da immagini emotive accompagnate da un testo lirico e geometrico, nel senso di Pascal. Faccio appena in tempo a farmi offrire un cappuccino. L'alba italiana di Parigi è spuntata da un pezzo³⁹⁰.

Anni più tardi, Carrieri avrebbe curato gli ultimi volumi della collana di "Domus", tra cui *Fantasia degli Italiani*, impaginato insieme a Giampiero Giani e dedicato alla memoria di Edoardo Persico³⁹¹. In apertura alla pubblicazione, data alle stampe nel 1939, Gio Ponti e Gianni Mazzocchi commentano: «Abbiamo voluto che Domus realizzasse questo grande sforzo editoriale per la fede che dividiamo con Raffaele Carrieri nei diritti della fantasia degli artisti. Quest'opera appassionata, questa invenzione, questa "fantasia" stessa di Carrieri reca agli artisti la legittimità di una tradizione quale più ricca e sorprendente nessun paese al mondo può fornire. Assieme all'ordine formale la tradizione italiana ha sposato sempre una immaginazione ricchissima, audacissima»³⁹².

Se la collana dei numeri speciali rappresenta un inequivocabile progetto all'insegna della propaganda, le uscite più apertamente orientate in questo senso sono probabilmente i due titoli consacrati all'arte contemporanea, ovvero *Ventennio* e *Le Arti in Italia*³⁹³. Si è già accennato al primo volume, dove lo scritto eroico-celebrativo di Calzini introduce il lettore alla conoscenza dell'opera degli artisti italiani viventi, la cui «legittimità di espressione è confermata dalla loro modernità»³⁹⁴. «Al principio» del libro, in copertina e nel testo, è suggestivamente collocata la *Vittoria* di Arturo Martini: «Questa è la "vittoria 1934"», si legge, «[l'artista] l'ha formata nella creta pensando a una Dea di vent'anni [...]. È nata in un anno famoso: il 1914. [...] La Guerra, poco dopo, calcata d'elmetto ha dondolato la sua culla. [...] È diventata grande con la rivoluzione, audace rivoluzione, violenta rivoluzione. I dieci anni più belli della sua giovinezza di Vittoria corrono dal 1922 a oggi, dalla marcia su Roma alla transatlantica: per questo il

390 R. Carrieri, *Italiani di Parigi*, "Il Secolo XX", XXXI (20), 13 maggio 1932, pp. 4-5. Poco dopo Carrieri avrebbe pubblicato sulla stessa rivista una recensione del libro di Chéronnet corredata da illustrazioni tratte dal volume: Id., *Passeggiata nel '900*, "Il Secolo XX", XXXII (4), 28 gennaio 1933, p. 11. Cfr. L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, cit., p. 51.

391 Cfr. *Fantasia degli italiani*, a c. di R. Carrieri, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1939, *colophon*.

392 G. Ponti, G. Mazzocchi, [Presentazione], in R. Carrieri, *Fantasia degli italiani*, cit.

393 Si tratta anche degli unici titoli di cui tiene conto la mappatura. Cfr. le relative schede delle pubblicazioni in appendice.

394 R. Calzini, *1914-1934 Ventennio*, cit., p. 2.

suo passo è un volo»³⁹⁵. La modalità narrativa adottata, che segue un registro allegorico-simbolico, e la scelta del 1914, anno bellico a cui viene ricondotto l'avvio ideale del fascismo, si presentano in puntuale continuità con le suggestioni della Mostra del decennale³⁹⁶. L'arte contemporanea e i suoi valori sono quindi presentati all'interno del libro attraverso una sostanziale identificazione con il fascismo, ovvero di quest'ultimo con la modernità, andando oltre un problema di canone e, allo stesso tempo, di «stile»:

Nessuna rivoluzione fu mai accompagnata da un così rapido e intenso fiorire delle arti: nessuna rivoluzione di idee fu più positiva nel campo delle arti e più radicale. E se questo prova la legittimità dell'arte contemporanea prova anche la fatalità della rivoluzione. [...] Architettura, scultura, pittura d'oggi hanno un contenuto e uno scopo. [...] La superiorità del fascismo sta in quest'aderenza di un clima individuale a un clima nazionale, di un momento politico a un momento artistico. [...] Ne deduciamo che esiste uno stile fascista? Evidentemente se esiste una forma sociale o politica che ha nome Fascismo, l'arte contemporanea, e non quella del tempo precedente, è arte fascista. Lo stile d'altronde e le sue ricerche appartengono alla storia e non alla cronaca³⁹⁷.

La riflessione finale sul rapporto tra cronaca e storia, che ricorre come una sorta di *leitmotiv* nel panorama critico dell'arte contemporanea, lascia spazio alle fotocopie: «un campionario abbastanza diligente e oggettivo delle opere di questi anni» definito icasticamente «il Museo artistico del ventennio»³⁹⁸. Giocando sulle esemplificazioni, le immagini risultano divise tra architettura, scultura e pittura e accostate secondo un ordine cronologico che riflette anche «un più profondo e legittimo vincolo di parentela ideale»³⁹⁹. Scorrono così, lungo le pagine, più di trecentocinquanta illustrazioni in nero accompagnate da brevi testi e una dozzina di tavole, queste ultime riservate ai dipinti riprodotti in tricromia: da Sant'Elia e Boccioni a Carpi, a Wildt, e ancora Andreotti, Dazzi, Muzio e Piacentini, da Sironi a Carpanetti, sino al «nuovo stile» di Messina, Romanelli, Ferrazzi, Casorati, Funi, De Chirico. Il volume, stampato da Modiano, segue un'impaginazione piuttosto tradizionale rispetto alle spericolate sperimentazioni che connotano le uscite successive, e in particolare, benché diverso nel formato, sembra vicino per *layout* e montaggio alle annate post-1935 dell'«Almanacco Letterario Bompiani», le quali si distinguono nella storia della pubblicazione per una severa sobrietà grafica⁴⁰⁰.

395 *Ivi*, pp. 1-2.

396 Cfr. J.T. Schnapp, *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa; Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003.

397 *Ivi*, pp. 5-7.

398 *Ivi*, p. 4.

399 *Ibidem*.

400 Anch'esse impaginate e stampate da Modiano.

Anche *Le Arti in Italia* costituisce un'ambiziosa operazione editoriale di promozione dell'arte contemporanea, tra le più notevoli realizzate sino a quel momento. Uscita nel 1938 a cura dello stesso Ponti e dell'influente Pavolini, presidente della Confederazione professionisti e artisti e di lì a poco alla guida del Minculpop, l'edizione si presenta come un'opera di propaganda di chiara ispirazione ministeriale. Con una sensibilità rinnovata, affatto diversa dall'esperienza di *Ventennio* e sostanzialmente aderente alle istanze figurative dell'*entourage* bottaiano, *Le Arti in Italia* vuole essere «il panorama di un anno. Il raccolto di una stagione, attraverso l'obiettivo fotografico»⁴⁰¹; o ancora una «documentazione [...] una rivendicazione della potenza e dell'italianità delle arti nostre nel tempo di Mussolini», come si legge nelle relative carte di Pavolini rintracciate presso l'Archivio Centrale dello Stato⁴⁰².

Senza offrire un'antologia, ma una esemplificazione di quanto realizzato dai protagonisti della cultura artistica italiana, si pone all'insegna dell'unità delle arti, come precisato nel testo introduttivo: «vorremmo che dalla prima alla nona e alla decima le Muse potessero tenersi tutte per mano, in questo girotondo sull'erba del nostro potere»⁴⁰³. Le pagine, in realtà, ospitano soprattutto riproduzioni di dipinti, sculture, fogli di grafica – significativa l'apertura con le acqueforti di Bartolini⁴⁰⁴ –, ma non mancano i prodotti delle arti applicate e, soprattutto, le espressioni dell'architettura, dagli interni, agli edifici per abitazione, alle città di fondazione. «Tutte le manifestazioni d'arte nell'anno XVI – si legge nelle pubblicità – opere di Bartolini, Bega, Brancaccio, Campigli, Carrà, Casorati, Crocetti, Dazzi, De Chirico, De Pisis, Ferrazzi, Fontana, Funi, Griselli, Libera, Manzù, Maraini, Marini, Martini, Mazzoni, Melandri, Melotti, Messina, Muzio, Paniconi, Petrucci, Piacentini, Ponti, Ridolfi, Romanelli, Rosai, Santagata. Sironi, Soffici, Terragni, Tosi, Tufaroli, Ulrich, Vaccaro, Venini, ecc.»⁴⁰⁵.

L'articolato palinsesto visivo di questo libro-album lavora «secondo un amoroso intento di analogia»⁴⁰⁶ che accosta discipline diverse, optando per un uso esclusivo del bianco e nero e un impaginato elegantemente sperimentale⁴⁰⁷. Prive di accompagnamento testuale, ad eccezione delle didascalie, le immagini

401 G. Ponti, A. Pavolini, [Presentazione], in Id., *Le Arti in Italia*, cit., s.p.

402 Si vedano in particolare le lettere scritte di presentazione del volume trasmesse da Pavolini, tra cui il documento citato: Roma, ACS, Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 89, fascicolo 530 Federazione Fascista Professionisti e Artisti, A. Pavolini a D. Alfieri, 11 gennaio 1939.

403 G. Ponti, A. Pavolini, [Presentazione], in Id., *Le Arti in Italia*, cit., s.p.

404 Cfr. *Ibidem*.

405 *Le Arti in Italia*, inserzione pubblicitaria, "Almanacco Letterario Bompiani", 1939, p. LXIV.

406 G. Ponti, A. Pavolini, [Presentazione], in Id., *Le Arti in Italia*, cit., s.p.

407 La stampa del volume è a cura dell'Officina d'Arte Grafica Lucini & C., della Società Grafica G. Modiano, dello Stabilimento Grafico S.A., mentre le fotoincisioni sono di Officine Cromografiche Bianchi, Lovati, Tenconi e dello Stabilimento A. De Pedrini. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

sono spesso riprodotte a piena o doppia pagina, con un equilibrato impiego di asimmetrie e smarginature. Alla visione d'insieme delle opere si alternano numerosi dettagli, a restituirne le stratificate suggestioni in prospettive e cadenze diverse, testimoniando in modo paradigmatico il salto grafico da *Ventennio*.

Le recensioni sostengono l'operazione, ma non mancano le perplessità relative a impostazione e scelte del piano editoriale. Decisiva, a questo proposito, la posizione della rivista "Le Arti", che mettendo in discussione le istanze di "documentazione" – in termini non lontani da quanto già evidenziato da Anna Maria Brizio a proposito del *format* del panorama⁴⁰⁸ – pone lucidamente un problema di canone e di storicizzazione della cultura figurativa coeva, sintomo di un'avviata maturità di tempi e di valori:

Il volume di Alessandro Pavolini e di Gio Ponti, *Le arti in Italia*, magnificamente stampato e illustrato a cura dell'Editoriale Domus, è un *documentario* della produzione artistica dello scorso anno [...] con l'intenzione di mettere in tutto il suo pieno valore lo "stile italiano" della nostra arte contemporanea, oggetto di lunghe polemiche sulla sua rispondenza, o meno, ai contenuti della vita attuale. L'esistenza di uno "stile" italiano risulta sufficientemente dal carattere unitario delle varie manifestazioni artistiche qui documentate [...]. Ma [...] una valorizzazione completa della nostra produzione artistica avrebbe potuto avvantaggiarsi da una minore estensione della rassegna, da una più precisa definizione dei valori positivi e da una più esplicita indicazione critica del loro significato non cronachistico ma permanente nella storia dell'arte italiana⁴⁰⁹.

Non è invece dedicato alla produzione artistica contemporanea il successivo titolo della collezione, *Fantasia degli Italiani* di Raffaele Carrieri⁴¹⁰. Tutto giocato su raffinati cortocircuiti visivi, con un largo impiego del colore, si muove trasversalmente lungo le epoche per giungere, tuttavia, alla contemporaneità. La rassegna si apre infatti, suggestivamente, con lo «Zodiaco», ovvero con il Ciclo dei mesi di Schifanoia, e si chiude con i De Chirico, Carrà, Sironi e Morandi delle raccolte private italiane. Carrieri vi include anche il «dinamismo plastico» di Boccioni, designando idealmente Futurismo e Metafisica, allo snodo del decennio, non solo quali eredi della «fantasia degli italiani», ma quali eletti rappresentanti dell'arte moderna. La proposta di Carrieri segna un significativo scarto rispetto alle letture critiche correnti, ponendosi in perfetta convergenza con quella linea storico-critica che, al di fuori del *topos* della fantasia, si sarebbe

408 In particolare, Brizio contesta al lavoro di Vincenzo Costantini *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi* – da lui stesso definito una «documentazione» – «il modo di interpretare la storia», dove la «preoccupazione dell'ordinamento e della completezza panoramica» le appaiono «ormai grave inciampo». Si rimanda, in questo stesso capitolo, al relativo passaggio in *Panorama*.

409 E.d.P., *Le Arti in Italia*, "Le Arti", II (3), febbraio-marzo 1940, pp. 303-304.

410 *Fantasia degli italiani*, cit.

imposta, nell'ottica del canone, solo anni più tardi nel processo di storicizzazione della modernità sul piano internazionale, a partire dalla celebre mostra del MoMA *Twentieth-century italian art*⁴¹¹.

Dal punto di vista grafico, *Fantasia degli Italiani* si pone in continuità con *Arte Romana* di Persico, uscito nel 1935⁴¹², e *Stile* di Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers⁴¹³, dell'anno successivo, con le quali la collana aveva registrato uno scarto qualitativo e sperimentale decisivo. Notoriamente considerato uno dei risultati più alti dell'arte grafica del tempo⁴¹⁴, il volume di Persico fa scuola (conosce tre ristampe)⁴¹⁵, aprendo un nuovo modo di comunicare l'arte attraverso le immagini, virtuosamente innestato sulla cultura visiva delle avanguardie europee. Con risultati di inedito impatto visivo, l'autore trae ingrandimenti e dettagli di statue romane da fotoriproduzioni Alinari, montandoli poi, a piena pagina, in una serrata «storia figurata» di segno estetico-formale, apertamente estranea a toni retorici o apologetici⁴¹⁶. La medesima modernità di linguaggio si ritrova in *Stile* dei BBPR, nato nel clima della VI Triennale, dove prende corpo la Sala della coerenza degli stessi architetti, allestita con l'intento di «esprimere ed esaltare poeticamente il fondamentale legame che l'uomo ha determinato fatalmente, in ogni epoca, tra il proprio ambiente spirituale e le opere»⁴¹⁷. Allo stesso modo – recita la *réclame* – nel volume «sedici epoche sono rappresentate sinteticamente nella loro espressione formale e nel loro contenuto sociale attraverso settantuno illustrazioni commentate, in una espressione grafica originale di una emotività e suggestione senza precedenti»⁴¹⁸. Ancora più sperimentale, tecnicamente, con pagine stampate in offset su acetati trasparenti, carte e altri supporti, la costruzione visiva del volume veicola un inedito gusto astratto e insieme evocativo

411 Cfr. *Twentieth-century italian art*, (New York, Museum of Modern Art, 1949), a c. di James Thrall Soby e Alfred H. Barr, New York, Museum of Modern Art, 1949.

412 *Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, a c. di E. Persico, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1935.

413 *Stile / architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1936.

414 Cfr. la recensione apparsa su "Campo Grafico": *Arte romana*, "Campo Grafico", III (9), settembre 1935, pp. 186-187.

415 Cfr. *La grande serie dei numeri speciali di Domus*, annuncio pubblicitario, in *Fantasia degli italiani*, cit., s.p.

416 «Più che nel metodo critico e nella opportunità della scelta condotta secondo uno schema quasi didattico, l'interesse dell'antologia è da ricercarsi nel modo di presentazione, volto a contribuire alla conoscenza elementare di un periodo della storia dell'arte nel suo significato puramente artistico. Meglio di ogni altro, l'argomento si sarebbe prestato ad una archeologica o psicologica, lasciando sottintesi i valori formali [...] si è rinunciato, invece, a tutti gli inviti del soggetto, che erano inviti alla retorica, per tener conto unicamente del problema estetico». Cfr. E. Persico, [Presentazione], in *Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, cit., p. VII-VIII. La pittura è presentata in tricromia in coda al volume.

417 *VI Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre 1936), Milano, SAME, 1936, p. 19.

418 *La grande serie dei numeri speciali di Domus*, annuncio pubblicitario, in *Fantasia degli italiani*, cit., s.p.

che, accanto al magistero di Persico, non manca di influenzare diffusamente, secondo declinazioni diverse, i più avanzati esperimenti di editoria d'arte della fine degli anni Trenta e dei primi anni Quaranta.

Tra questi, un altro piano editoriale di propaganda, che vede protagonista le Edizioni del Milione. Si tratta di "Monumenti del Regime", collana di monografie illustrate dedicate a singole opere di arte pubblica, forma espressiva che si presta a incarnare i progetti autocelebrativi del regime più di qualsiasi altra pratica figurativa del tempo⁴¹⁹.

La pubblicazione del primo volume, dedicato a *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini*⁴²⁰, risale al 1937. Si tratta di una data significativa che, come chiarito, coincide anche con un primo riassetto societario e relativa modifica della denominazione in "Galleria del Milione-Libreria", in vista di un ufficiale ampliamento della sezione editoriale. Benché presto interrotta – esce infatti un solo altro titolo, *Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*⁴²¹ – l'iniziativa sembra dunque essere investita di un peso di particolare rilevanza nella strategia operativa del Milione. Le fonti documentarie aiutano in parte a ricostruire la progettualità dei Ghiringhelli, che si dimostrano intenzionati a usare i volumi della collezione quale veicolo promozionale per ottenere un appoggio politico alla loro attività e sostenere il piano di ampliamento societario legato alle edizioni. Esplicito, al riguardo, lo scambio epistolare con Carlo Belli, in cui si legge: «Il libro di Martini è imminente. Te ne mostreremo subito una copia, con la più viva preghiera di farlo segnalare su quanti più giornali potrai e lo faccia vedere a quante più persone utili ti riuscirà. Tu sai il perché di opportunità politica – che è la ragione pel quale lo pubblichiamo»⁴²². I galleristi intendono, inoltre, avviare un progetto di sottoscrizioni, come accennano a Marino Lazzari, Direttore generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero Bottai, in una lettera di speciale interesse datata marzo 1938 che si trascrive integralmente qui di seguito:

Ci preghiamo inviarLe qui uniti un prospetto di pubblicazione da noi edita lo scorso novembre sull'altorilievo di Arturo Martini per l'atrio del nuovo Palazzo di Giustizia di Milano, sul tema "La Giustizia Corporativa", nonché una scheda di sottoscrizione di un secondo volume che stiamo preparando, sugli affreschi di Achille Funi nella Sala della Consulta del Palazzo Comunale di Ferrara.

419 La pubblicità dell'iniziativa sul bollettino recita: «Una Collana sulle Opere d'arte a carattere monumentale realizzate nel clima del Fascismo, esaltatrici delle glorie italiane antiche e moderne». Cfr. Collana "Monumenti del Regime", inserzione pubblicitaria, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (60), 20 febbraio-11 marzo 1939, s.p.

420 *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini*, introduzione di R. Bacchelli, "Monumenti del Regime", n. 1, Milano, Edizioni del Milione, 1937.

421 *Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*, introduzione di N. Quilici, "Monumenti del Regime", n. 2, Milano, Edizioni del Milione, 1939. Si vedano l'elenco della collana e le schede delle relative uscite in appendice.

422 Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.172.I, fasc. Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942, P. Ghiringhelli a C. Belli, non data [ottobre-novembre 1937].

Si tratta come Ella vede di una Collana dedicata ai Monumenti ordinati dal Regime ad Artisti che rappresentano l'arte moderna italiana, il cui valore ne esalta la forza spirituale e ne tramanderà ai secoli le gesta, come avvenne per le altre grandi epoche della nostra Storia.

Dato il carattere di questa nostra iniziativa editoriale, per la quale vorremmo avere le forze di proseguire e di fare opera di diffusione all'Estero, ci lusinghiamo di incontrare l'interesse di Codesta on. Direzione Generale, perché essa ne ritenga opportuna la diffusione nelle Biblioteche dipendenti.

L'opera su Martini è ben nota a S.E. Bottai, che ne ebbe anzi ad auspicare la pubblicazione fin da un anno fa.

Uniamo pure alla presente un esemplare del volume, e coi più profondi ringraziamenti per quanto Ella vorrà fare, Le porgiamo l'espressione del nostro ossequio fascista⁴²³.

A Bottai, infatti, il progetto era stato presentato in anteprima e il volume sulla *Giustizia corporativa* di Martini, tempestivamente recapitatogli alla sua uscita⁴²⁴, porta l'intitolazione: «A Giuseppe Bottai / che all'ordinamento corporativo / all'idea e alla norme / regnando Vittorio Emanuele III / Duce Mussolini / diede azione, pensiero, opera e fede / Arturo Martini / che da quella idea / ebbe l'ispirazione a questa sua opera di scultore / dedica»⁴²⁵. Si tratta dunque di un esplicito omaggio politico, sapientemente connesso a un'opera simbolo quale intende essere l'altorilievo monumentale; un'opera realizzata, per giunta, nel contesto del Palazzo di Giustizia di Milano, ovvero il maggiore laboratorio di arte pubblica degli anni Trenta⁴²⁶, da quello che è considerato il più celebre scultore italiano vivente⁴²⁷.

L'idea di una richiesta di appoggio per le edizioni al Ministero – anche di natura finanziaria, che verosimilmente non sopraggiunge, visto il decorso dell'iniziativa⁴²⁸ – sembra in qualche modo conoscere una puntuale accelerazione dalla notizia di un'altra operazione editoriale, a cura, quest'ultima, di Franco

423 La lettera, su carta intestata Galleria del Milione Libreria, è conservata nel fondo Carlo Belli, Mart/AB, b. Bel.1.172.I, fasc. Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942, P. Ghiringhelli a M. Lazzari, 15 marzo 1938.

424 Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.172.I, fasc. Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942, P. Ghiringhelli a C. Belli, 21 novembre 1937.

425 [Dedicatoria], in *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini*, cit.

426 Cfr. *Il Palazzo di Giustizia di Milano: le opere decorative*, in *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, (Milano, Galleria del Sagrato, Palazzo Reale, ex Arengario, 27 gennaio-30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 53-57; G. Ginex, *Le opere decorative al Palazzo di Giustizia. Inventario*, in *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia*, (Milano, Palazzo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), a c. di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano, Mazzotta, 1999, pp. 209-213; *Palazzo di Giustizia*, in *Milano Anni Trenta. L'arte e la città*, cit., pp. 267-268.

427 Sul peso mediatico e la fortuna visiva di Arturo Martini e della sua opera sulla stampa periodica del tempo si veda G. Zanchetti, *Tutto Martini, per esempio*, in *Arte moltiplicata*, cit., pp. 79-92.

428 Le ricerche effettuate presso l'Archivio Centrale dello Stato non hanno permesso di rintracciare documenti relativi alla vicenda editoriale considerata.

Ciarlantini. Nel giugno 1937, Carlo Belli illustra ai galleristi il suo lavoro per un libro su Garbari, poi uscito nelle Edizioni Augustea di Ciarlantini con il titolo *L'angelo in borghese*⁴²⁹. Il *placet* – sentenziato tuttavia con una riserva: «è un uomo nostro», scrivono – è accompagnato da una richiesta di informazioni sull'editore⁴³⁰, personalità legata alle istituzioni di regime, come noto, e beneficiario di ingenti sovvenzioni⁴³¹. I Ghiringhelli tentano un contatto diretto con Ciarlantini, rivelatosi fallimentare ai fini di possibili collaborazioni⁴³², e al contempo discutono con alacrità dell'avvio della collezione “Monumenti del Regime”.

Nelle intenzioni dei galleristi, la collana di propaganda avrebbe dunque fatto da volano alle altre edizioni d'arte, a partire da un progetto su cui investono notevolmente, come la serie di tavole a colori “Pittori italiani contemporanei”, trovando significativo accoglimento nella duplice ottica nazionale, puntualmente attenta alle possibilità di committenza pubblica e di inserimento in un sicuro circuito di distribuzione, e di conquista dei mercati internazionali, sia nel settore editoriale sia in quello del commercio di opere d'arte. Come per le tavole a colori, infatti, le didascalie che accompagnano le riproduzioni dei volumi vengono stampate in quattro lingue: italiano, francese, inglese e tedesco.

La scelta, per la collana, di presentare in forma monografica opere esemplari per originalità linguistica, d'invenzione e qualità esecutiva, vale a dire dei capolavori nel quadro di un fenomeno essenzialmente quantitativo quale è l'arte pubblica, appare eloquente e non priva di elementi d'interesse, primo sintomo della novità del progetto editoriale nel panorama delle pubblicazioni d'arte del tempo. Del resto, va ricordato che le committenze per gli interventi pubblici, in gran parte assegnate per concorso, costituiscono un'importante fonte di lavoro artistico, cui non mancano di attingere i protagonisti del rinnovamento del linguaggio plastico e pittorico⁴³³. Non va inoltre trascurato che, se nel quadro della prima comunicazione di massa, l'arte pubblica contribuisce in modo decisivo al processo di modellazione di un'identità nazionale e fascista⁴³⁴, al contempo «molti artisti guardano a questa forma espressiva come a un logico sviluppo della propria poetica»⁴³⁵.

429 C. Belli, *L'angelo in borghese. Saggio sopra un ignoto contemporaneo*, Roma, Augustea, 1937.

430 Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.172.I, fasc. Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942, P. Ghiringhelli a C. Belli, 14 giugno 1937.

431 Si veda al riguardo G. Sedita, *op. cit.*, pp. 219, 234.

432 Dalle lettere si apprende non sono il mancato avvio di una possibile collaborazione ma la scarsa fortuna del progetto editoriale dell'Augustea. Ciarlantini chiede infatti a Belli di spesare il volume e ai Ghiringhelli di acquistarne delle copie per la vendita presso il Milione. Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.172.I, fasc. Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942, P. Ghiringhelli a C. Belli, 21 novembre 1937; 29 maggio 1938.

433 Cfr. *Arte pubblica*, in *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, cit., pp. 146-149.

434 P. Nicoloso, *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Udine, Gaspari Editore, 2012.

435 S. Bignami, *Lavoro che mi sta a cuore perché va in piazza. Arte pubblica e concorsi a Milano negli anni Trenta del Novecento*, in *Gli anni Trenta a Milano*, cit., p. 17.

Massimo sforzo propagandistico del regime, il problema della rinascita della grande decorazione attraversa tutto il decennio⁴³⁶, dalla sua deflagrazione nel 1933 con l'*affaire* della pittura murale alla V Triennale, alla Legge del due per cento emanata dal Ministro Bottai nel maggio 1942, trovando puntuale slancio l'anno precedente l'avvio della collana, nel 1936, in seno al VI Convegno Volta, significativamente dedicato ai rapporti tra architettura e arti figurative⁴³⁷. È in questa collaborazione tra architetti e artisti che si traducono le istanze comunicative e formali dell'arte pubblica, specialmente nella tipologia della decorazione a scala monumentale, tipica della pittura murale e del rilievo, che viene concepita a completamento dell'architettura. I lavori di Martini e di Funi, tra i maggiori artisti del tempo, rientrano in questa tipologia costituendone i modelli più alti⁴³⁸.

L'interesse delle pubblicazioni del Milione è relativo anzitutto alla rappresentazione delle opere attraverso il mezzo fotografico, la riproduzione e la messa in pagina. Anche in questo caso, i libri della collezione appaiono essenzialmente degli album costruiti attraverso il montaggio delle tavole, completato dall'aggiunta di testi introduttivi a cura di poeti e scrittori. Si presentano come moderni prodotti editoriali di fascia alta, che le recensioni non mancano di definire una nuova «prova» che «testimonia per la finezza del gusto di questa casa editrice»⁴³⁹. Rilegati in tela, stampati su carta patinata di qualità, la loro fisionomia grafica, come l'impaginazione curata da Gino Ghiringhelli, si dimostra aggiornata alle tendenze più avanzate del settore, a partire dalla scelta del carattere tipografico, in continuità con la rivista "Quadrante", di cui l'ambiente del Milione ha costituito di fatto l'epicentro progettuale⁴⁴⁰. In vendita al prezzo di trentacinque lire, la tiratura risulta estremamente contenuta a dispetto delle ambizioni e oscilla tra i seicento esemplari del primo volume e i mille del secondo⁴⁴¹. La scelta del formato in quarto è significativa e corrisponde al medesimo (19x25 cm) delle tavole vendute sciolte della citata serie "Pittori italiani contemporanei"⁴⁴².

436 Un'ampia e puntuale ricognizione su queste questioni rimane *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia*, (Milano, Palazzo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), a c. di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Milano, Mazzotta, 1999.

437 Cfr. VI Convegno "Volta" promosso dalla classe delle arti. Tema: *Rapporti dell'architettura con le arti figurative*, (Roma, 25-31 ottobre 1936-XIV), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.

438 Cfr. *Muri ai pittori*, cit.

439 "L'avvisatore librario settimanale. Bollettino bibliografico", 30 gennaio 1938.

440 La paternità grafica di "Quadrante" è da attribuire a Guido Modiano, che ne cura la stampa. Cfr. P. Rusconi, *Nella tipografia di "Quadrante"*, cit.

441 Sui dati delle edizioni cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

442 Si veda la pubblicità apparsa sul bollettino che reclamizza, nello stesso spazio, la collana "Monumenti del Regime" e la serie di tavole "Pittori italiani contemporanei" con l'indicazione della misura delle tavole: «19x25 cm». Cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (56), 30 ottobre-13 novembre 1937, s.p. Va precisato che il formato delle edizioni si dilata con la rilegatura sino a diventare 22x28 cm. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

Quello del Milione si configura, pertanto, come un sistema seriale di progettazione e realizzazione del prodotto editoriale gravitante attorno al problema delle fotoriproduzioni, ovvero alla filiera che vede protagonisti zincografi (La Zincografica di G. Monzani; C.A. Valenti) e stampatori (Officine Grafiche Esperia) accanto agli editori, all'insegna di uno scambio virtuoso più volte ribadito in questa sede. Le stesse pubblicità apparse sul "Bollettino" presentano così i titoli della collana: «La Giustizia corporativa di Arturo Martini: l'altorilievo da collocarsi nell'atrio del Palazzo di Giustizia di Milano, illustrato in un volume di 80 pagg. legato in tela: 31 tavole 19x25 in fotoincisione dei particolari, 8 pagine introduttive di Riccardo Bacchelli»⁴⁴³.

La genesi del volume su Martini è, infatti, concretamente legata all'esposizione fotografica dei trentuno dettagli dell'altorilievo allestita nella sede dal Milione nel maggio-giugno 1937⁴⁴⁴, mentre l'artista si trova a Carrara per la traduzione in marmo. La mostra e il volume presentano infatti la campagna fotografica sul gesso della *Giustizia* – «nel getto del gesto, con rapidità che è nelle note di Martini» – realizzata a cura dello storico stabilimento fototecnico Crimella⁴⁴⁵.

Se dunque l'edizione e il piano in cui prende forma sono ben lontani dall'essere una realizzazione occasionale, occorre tuttavia rilevare, anche in questo caso, la sostanziale continuità tra mercato, evento espositivo e prodotto editoriale, dove Martini, come Funi, è anche un artista della galleria. La mostra immediatamente precedente a quella della *Giustizia* di Martini è dedicata dai Ghiringhelli al pittore ferrarese, e in particolare, come si legge in copertina al "Bollettino", a «disegni e tempere dal 1911 al 1920 | cartoni colorati per gli affreschi di Ferrara e di Tripoli»⁴⁴⁶. A questo proposito, è interessante osservare come, nella rinnovata fortuna conosciuta in quel momento dal *medium* della fotografia, puntualmente orientato «in direzione del moderno»⁴⁴⁷, prenda corpo un primo rapporto virtuoso tra campagne fotografiche e prassi editoriale, presto anche alla luce delle novità tecniche offerte della fotografia a colori.

Gli scatti Crimella al gesso dell'altorilievo monumentale corrispondono a trentuno particolari dell'opera, ripresi nella profondità del bianco e nero «con effetti di luce artificiale tremendissimi»⁴⁴⁸, secondo scorci e tagli inusuali di rara

443 *Nostre edizioni*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (56), 30 ottobre-13 novembre 1937, s.p.

444 Cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (55), 28 maggio-17 giugno 1937, s.p.

445 Cfr. G. Ponti, *Arturo Martini*, "Domus", (121), gennaio 1938, p. 34.

446 Cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (54), 21 aprile-5 maggio 1937, s.p.

447 S. Paoli, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2009), a c. di R. De Berti e I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 645-671.

448 Ponti esprime delle riserve sulle riprese fotografiche e in particolare sugli effetti di luce, «che se da un lato accrescono evidenza e suggestione delle figure, dall'altro mascherano troppo con il loro effetto sovrapposto i valori plastici», cfr. G. Ponti, *Arturo Martini*, cit.

suggerzione, che ne evidenziano il valore espressivo e formale⁴⁴⁹. I dettagli fotografici sono riprodotti e montati nel volume su tavole fuori testo a piena pagina con un *layout* improntato all'innovazione linguistica, a partire dai margini ridotti che lasciano pieno spazio alla stampa, e sono affiancati, ciascuno, dalla rispettiva didascalia nelle quattro lingue. La piana prosa di Bacchelli, declinata in una scrupolosa lettura d'opera, viene definita da Ponti «un modello a quanti s'adoperano a parlare altrui di cose d'arte»⁴⁵⁰, mentre Martini puntualizza: «quanto alla prefazione, ho scelto Bacchelli perché era l'unico che non si impicciasse della mia arte»⁴⁵¹. Al suo scritto si affiancano, in autonomia, le immagini, sorta di testo parallelo costruito attraverso la specificità del linguaggio visivo.

Se la strada della “lettura” dell'opera d'arte⁴⁵² non risulta espressamente una novità nel contesto editoriale in esame – basti ricordare, ritornando curiosamente sullo scultore, *Tre opere di Arturo Martini*, con componimenti di Savinio⁴⁵³ – lo è invece la forma iconografica, più che letteraria. Si tratta, infatti, di una lettura sperimentale per dettagli⁴⁵⁴, suggestivamente legata alla poetica del frammento della traduzione scultorea, senza trascurare che lo stesso Martini estrapola dal palinsesto plastico della *Giustizia* episodi e frammenti come opere autonome⁴⁵⁵. Si viene così a creare una sorta di cortocircuito tra la narrazione polifonica dell'altorilievo, declinata nella compatta struttura policentrica in cinque blocchi, e la scansione delle inquadrature, che dà infine corpo alla forma editoriale, veicolo di una nuova sensibilità visiva. La riproduzione dei particolari e il loro

449 Sulla riproduzione fotografica della scultura contemporanea nell'editoria del tempo si veda F. Fergonzi, *Fotografare (e pubblicare) le sculture. Un antefatto anni Trenta-quaranta per Marino e Manzù*, in *Manzù/Marino. Gli ultimi moderni*, catalogo della mostra (*Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, settembre - dicembre 2014*), a c. di Laura D'Angelo, Stefano Roffi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, p. 45–61. Sul rapporto tra scultura e fotografia si segnalano, tra gli altri, M. Bergstein, *Lonely Aphrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, “Art Bulletin”, vol. 74 (3), settembre 1992, pp. 475-498; *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, a c. di Geraldine A. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; *Photography and sculpture. The art object in reproduction*, a c. di Sarah Hamill, Megan R. Luke, Los Angeles, Getty Research Institute, 2017; e la storica riflessione di Heinrich Wölfflin pubblicata in *Fotografare la scultura*, a c. di Benedetta Cestelli Guidi, Mantova, Tre Lune, 2008.

450 G. Ponti, *Arturo Martini*, cit.

451 A. Martini a G. Comisso, 22 settembre 1937, pubblicata in *Le lettere di Arturo Martini*, testi di M. De Micheli, C. Gian Ferrari, G. Comisso, Milano; Firenze, Charta, 1992, p. 182.

452 Per il problema dell'applicazione di modelli narrativi alla “lettura” del testo figurativo o plastico si rimanda a G. Patrizi, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.

453 *Tre opere di Arturo Martini*, cit. cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

454 Sulla fortuna dei particolari fotografici delle opere nella composizione grafica delle edizioni d'arte coeve si veda V. Pozzoli, *Dall'Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell'editoria d'arte degli anni Quaranta*, cit.

455 **È il caso della testa di Vittoria del gruppo degli Eroi: M. Milan**, *Arturo Martini, Testa di Vittoria*, scheda, in *Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo*, cit., p. 148. Si rimanda più diffusamente al catalogo generale dell'artista, *Arturo Martini. catalogo ragionato delle sculture*, a c. di G. Vianello, N. Stringa, C. Gian Ferrari, Vicenza, Neri Pozza, 1998.

montaggio in formato libro sembra, tra l'altro, assecondare, più di altre modalità divulgative, le stesse prerogative dell'arte pubblica, il cui scopo principale, nel quadro della prima comunicazione di massa, è di «far parlare le architetture»⁴⁵⁶.

La medesima struttura si ritrova nel secondo volume della collana, *Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*⁴⁵⁷, aperto da una dedica a Italo Balbo. Quest'ultimo è anche il committente del ciclo pittorico, considerato il capolavoro a fresco di Funi, il cui complesso programma iconografico, teso a rievocare i fasti rinascimentali dell'«officina ferrarese»⁴⁵⁸, è elaborato insieme agli intellettuali del «Corriere Padano» di Nello Quilici⁴⁵⁹, che firma l'introduzione al libro. La novità più ragguardevole dell'edizione è introdotta nelle riproduzioni delle tavole⁴⁶⁰ che, alternandolo al nero, fanno un largo impiego del colore con risultati pienamente pittorici e di inedita qualità, aprendo precocemente alle nuove tendenze dell'editoria d'arte illustrata⁴⁶¹.

Collezionismo e documentazione

«Collezione: elemento regolatore e di scelta accurata dei valori», così la definisce Carlo Belli, regista della più celebre raccolta italiana degli anni Trenta, quella dell'avvocato bresciano Pietro Feroldi⁴⁶². Il decennio 1930 sancisce, infatti, la nascita delle grandi collezioni d'arte contemporanea, coincide con l'avvio di un collezionismo illuminato, che non manca di essere consacrato editorialmente attraverso volumi e pubblicazioni, spesso orientato ai nuovi indirizzi figurativi dai critici e letterati che scrivono per l'arte contemporanea, come lo stesso Belli, Lamberto Vitali, Giuseppe Marchiori, Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli⁴⁶³.

Tale spinta collezionistica prende il via, come ricordato, nella seconda metà degli anni Trenta, quando si registra una prima fortuna degli artisti contemporanei sul mercato, e viene in seguito incoraggiata dalle politiche di sostegno

456 F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Id, M.T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, Torino, Allemandi, 1992, pp. 135-204.

457 *Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*, cit. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

458 La citazione è dall'omonimo libro di Roberto Longhi, pubblicato da Le Edizioni d'Italia nel 1934, lo stesso anno in cui Funi dà avvio agli affreschi.

459 Sugli affreschi si veda *Achille Funi. Catalogo ragionato dei cartoni*, a c. di N. Colombo, Milano, Leonardo Arte, 1996, p. 113

460 Le riproduzioni dei dettagli del ciclo pittorico sono realizzate da fotografie di Alberto Giulianelli, come indicato nel *colophon* della pubblicazione.

461 Si rimanda al capitolo 3.

462 Cfr. G. Appella, *Carlo Belli e Pietro Feroldi: un viaggio verso il moderno*, in *Il carteggio Belli-Feroldi*, a c. di Id., Milano, Skira, 2003, p. 9.

463 Una prima riflessione sull'avvio del rinnovato collezionismo italiano è in P. Fossati, *Le stanze del collezionista. Appunti sugli inizi delle raccolte d'arte contemporanea in Italia*, in F. Rossi, M. Rodeschini Galati, *Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo*, Milano, Mazzotta, 1991, pp. 19-30.

inaugurate dal Ministro Bottai, espressamente tese alla creazione di una nuova generazione di collezionisti e all'educazione di un nuovo pubblico partecipe alla cultura artistica del momento. La creazione nel 1940 dell'Ufficio per l'Arte Contemporanea prevede, tra l'altro, la costituzione di «un archivio nominativo, fotografico, bibliografico»⁴⁶⁴, su modello dell'ASAC, incentivando, attraverso un'opera di centralizzazione, gli studi e le realtà attive nella promozione della cultura figurativa contemporanea. L'operato dell'UAC, l'istituzione dei Centri d'Azione per le Arti, di premi e riconoscimenti per galleristi e collezionisti, tra cui la celebre mostra-premio del 1941 a Cortina d'Ampezzo, che segna anche il momento più alto della politica espositiva promossa dal Ministero⁴⁶⁵, costituiscono un decisivo alleato per gli sviluppi non solo del mercato, ma della stessa editoria d'arte, con un ruolo altrettanto cruciale nel processo in atto di definizione dei valori, nella costruzione e diffusione, anche in prospettiva internazionale, di un canone dell'arte moderna italiana. Basti ricordare, al riguardo, la posizione di Ponti, che a Bottai si rivolge proponendo il progetto di "Stile", sorta di personale contributo a una diffusa «azione per l'arte», dove i maestri contemporanei incarnano la più alta via di promozione della cultura e del patrimonio artistico e produttivo italiani: «Questo, Eccellenza, è il nostro momento. [...] una presenza preziosa in Italia di maestri di nome internazionale (De Chirico, Campigli, Severini, De Pisis), un clima artistico voglioso, fervido, ribollente, pieno di promesse, ricco di temperamenti: una presenza accanto a scultori come Manzù e Marini, di geni come Martini (che hanno da paragonare

464 Ufficio per l'Arte Contemporanea, "Le Arti", II (3), febbraio-marzo 1940, p. 184. Più diffusamente, sull'operato di Bottai per l'arte contemporanea si rimanda agli studi di Pia Vivarelli, *La politica di Bottai a sostegno delle collezioni di arte contemporanea e delle gallerie private*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, pp. 57-64 e di Sileno Salvagnini, in particolare *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in *Paolo Fossati: la passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a c. di G. Contessi, M. Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 293-315. Si veda inoltre il contributo, con un'antologia di testi e la relativa normativa, di M. Margozzi, *L'"Azione" per l'Arte Contemporanea*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a c. di V. Cazzato, vol. II, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 27-106.

465 Riguardo l' incisiva azione ministeriale sul collezionismo privato, canale privilegiato della diffusione di una cultura dell'arte contemporanea, si vedano, oltre ai riferimenti citati nella nota precedente, i testi di S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 315-327 e soprattutto 395-402; e di D. Lacagnina, *Arte moderna italiana: collezionismo e storiografia fra le pagine di "Emporium"*, in *Emporium II: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, cit., pp. 453-478. Per la cruciale mostra di Cortina, che segna il momento più alto della politica espositiva promossa da Bottai, si rimanda a D. Giaccon, *Cortina 1941. La Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea*, "L'Uomo Nero", II (3), settembre 2005, pp. 51-68.

Francia, Germania, Inghilterra, America?), e quella, accanto a maestri come Tosi, Carrà, Sironi, Funi, di pittori di carattere eccezionale come Morandi»⁴⁶⁶.

Emblematico atto iniziale del nuovo corso del collezionismo, la celebre *Mostra protesta del collezionista* con opere dell'avvocato Feroldi si inaugura nel dicembre 1933 al Milione, in un clima affatto diverso da quello appena evocato, in aperta polemica con la contestuale disattenzione all'arte contemporanea da parte delle istituzioni, ma soprattutto con il profilo del collezionismo nazionale, ancora allineato al gusto «di qualche generazione precedente»⁴⁶⁷. L'evento, accompagnato da un incisivo riscontro mediatico e strascichi polemici sulle riviste⁴⁶⁸, si pone in netta funzione antiottocentesca rendendo omaggio al «collezionista intelligente», alla sua «passione aristocratica» «rivolta agli artisti viventi e attentissima alle variazioni del gusto di oggi»⁴⁶⁹. Paradigmatica, al riguardo, la parabola dello stesso Feroldi passato, con l'appoggio di Belli, da Fontanesi e Gola a Morandi, Carrà, De Chirico.

Eleggendo a modello il sistema collezionistico francese⁴⁷⁰, si pone così lungo il decennio una rinnovata consapevolezza della funzione culturale dei collezionisti, del loro ruolo nel mercato, nel gusto, nella società, la quale si intreccia progressivamente all'inedita fortuna dell'editoria d'arte illustrata diffusasi con slancio allo snodo tra anni Trenta e Quaranta, a quella «moda» – «un diluvio di libri, libretti, opuscoli»⁴⁷¹ – che significativamente investe il panorama dell'arte contemporanea. Tale sviluppo, teso a colmare una lacuna nel mercato librario e a dare avvio a una prima «bibliografia delle arti moderne italiane»⁴⁷², si accompagna, come visto, a una sensibilità e a un gusto nuovi per il libro. L'invito diventa presto alla formazione di una «biblioteca di edizioni d'arte» in tutte le case⁴⁷³, dove nella loro dimensione materiale, di oggetti, le edizioni moderne partecipano anche a un inedito orizzonte di gusto per gli interni; un invito rivolto ancora una volta, anzitutto, alle file dei collezionisti, agli industriali, alle classi colte, che non mancano di segnare la propria adesione ai cambiamenti in atto⁴⁷⁴. È in questo clima che, nel panorama editoriale, nasce un nuovo genere consacrato al collezionismo d'arte contemporanea, che a una riflessione di più

466 Roma, ACS, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940, G. Ponti a G. Bottai, 28 dicembre 1940.

467 La Direzione, *Mostra protesta del collezionista*, "Il Milione", cit.

468 Su questo punto si veda S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 158-163.

469 La Direzione, *Mostra protesta del collezionista*, "Il Milione", cit.

470 A testimonianza della maturità e del peso del fenomeno del collezionismo contemporaneo nel sistema delle arti francese si ricorda la pubblicazione nel 1930 del libro-manuale, a cura di André Fage, *Le Collectionneur de Peintures Modernes. Comment acheter, comment vendre*, Parigi, Éditions Pittoresques, 1930.

471 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit., p. 38.

472 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, cit., p. 48.

473 G.P. [Gio Ponti], *Le case italiane debbono avere una biblioteca di edizioni d'arte*, cit., p. 27.

474 Si rimanda al capitolo 1.

ampio respiro non manca di denunciare suggestive affinità con la più illustre tradizione del passato.

In *La difficile nascita del libro d'arte*, Francis Haskell sottolinea come «i primi libri illustrati con riproduzioni di arte moderna, in opposizione a quella antica, si proponessero di glorificarne i proprietari almeno quanto le opere prodotte»⁴⁷⁵. Viene fatto l'esempio del contributo di Girolamo Teti in omaggio al mecenatismo dei Barberini che, apparso a Roma nel 1642, «fece conoscere al mondo il genio decorativo di Pietro da Cortona»⁴⁷⁶ (la scelta del testo in latino dimostra che il libro era destinato alla diffusione sia all'interno sia fuori d'Italia). «La stessa esibizione di proprietà – continua lo storico dell'arte – può essere notata anche nel primo catalogo illustrato di dipinti, quello fatto da Teniers per l'arciduca Leopoldo Guglielmo, ed esistono molti altri casi analoghi per gli splendidi volumi che celebrano trionfalmente il patrocinio e l'attività di collezionista di Luigi XIV»; libri essenzialmente «finanziati dagli stessi mecenati per essere distribuiti come regali ai loro pari grado piuttosto che essere messi sul mercato», benché nel *milieu* artistico non mancassero contestualmente molti tentativi commerciali⁴⁷⁷.

Allo stesso modo, si potrebbe azzardare, durante gli anni Trenta si assiste a una consacrazione del collezionismo contemporaneo attraverso operazioni editoriali, puntualmente considerate un modello del nuovo corso dell'editoria d'arte, il cui risultato più compiuto è ravvisabile nel sontuoso volume illustrato che nel 1942 le Edizioni del Milione dedicano a *La Raccolta Feroldi*⁴⁷⁸. Quella della collezione bresciana rappresenta, infatti, una vicenda esemplare, trainante non solo nell'ambito del collezionismo e del mercato, ma anche nel sistema delle pubblicazioni d'arte contemporanea. In una lettera indirizzata all'avvocato Feroldi, Carlo Belli scrive del volume, ancora in opera: «mi rendo perfettamente conto del peso che grava sopra di te. Ma credi pure che sono questi libri, ossia questi sforzi, che fanno la storia di un'epoca poiché attraverso una tale documentazione soltanto è possibile avere una idea dei valori presenti. In sostanza è un apporto di civiltà»⁴⁷⁹. Si registra, in ultima istanza, una fatale saldatura a più livelli tra tessuto collezionistico e produzione editoriale, il cui intrinseco approdo canonizzante giunge così a maturare una prima compiuta declinazione.

Accanto al sorgere di un nuovo genere nella letteratura artistica contemporanea, come la monografia dedicata a una collezione privata quale la raccolta Feroldi, i maggiori cantieri editoriali, a partire dalla fine degli anni Trenta, si

475 F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, Milano, Electa, 1989, p. 11.

476 *Ibidem*. Si tratta di [Girolamo Teti], *Aedes Barberinae ad Quirinalem a comite Hyeronymo Tetio Perusino descriptae*, Roma, 1642.

477 F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, cit., p. 11.

478 *La Raccolta Feroldi*, presentazione di G. Piovene, "Le grandi raccolte d'arte contemporanea", Milano, Edizioni del Milione, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

479 C. Belli a P. Feroldi, 4 dicembre 1941, ora pubblicata in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 243.

fondano direttamente sul rapporto con i collezionisti e le opere da questi possedute. È il caso, come diremo, di collane come “Maestri italiani contemporanei”, le monografie d’arte di “Stile” curate da Barbaroux e Ponti, di “Pittori e scultori italiani contemporanei”, pubblicata dalle Edizioni della Conchiglia di Giani⁴⁸⁰, o ancora delle citate antologie *Arte italiana contemporanea* e *Pittori italiani contemporanei*⁴⁸¹. Non va inoltre dimenticata l’esperienza del Milione che, se pubblica il volume sulla collezione Feroldi, è responsabile della serie di tavole “Pittori italiani contemporanei”⁴⁸², con opere delle maggiori collezioni italiane, un’iniziativa nodale nel panorama in esame, che fa da battistrada nell’osmotico sistema di rapporti tra editoria e collezionismo⁴⁸³. Alla luce delle personalità coinvolte, da Barbaroux ai fratelli Ghiringhelli, non appaia scontato ribadire la connessione del tessuto editoriale con quello di mercato e la significativa sovrapposizione delle rispettive figure di riferimento⁴⁸⁴.

Esemplare riflesso di tali dinamiche appare l’ambizioso volume *Arte italiana contemporanea* che, come accennato, si apre con un *Chiarimento* programmatico, in cui viene fatta leva sulla centralità della figura del collezionista nell’ordine della cultura contemporanea, premessa alla quale seguono centocinquanta tavole di fotocopiazioni con opere provenienti dalle maggiori raccolte italiane:

Un chiarimento ci sembra necessario per non creare equivoci sul significato di questa nostra opera dedicata a quella classe che da noi dà il nobile esempio di raccogliere opere di artisti italiani contemporanei. Il collezionista privato ha da essere tenuto in conto di primo conservatore del futuro patrimonio artistico della Patria; questo, secondo una tradizione italiana illustre. Era davvero molto importante per noi chiarire certe idee e poter offrire finalmente al pubblico italiano un panorama se non completo, certo ricchissimo della pittura e della scultura italiana dei nostri giorni⁴⁸⁵.

Allo stesso modo, anche le altre iniziative editoriali sopra citate riproducono interamente, o in massima parte, pezzi di raccolte private con in didascalia

480 “Maestri italiani contemporanei - monografie d’arte di “Stile”” e “Pittori e scultori italiani contemporanei”, vd. l’elenco completo dei titoli delle collane e le relative schede delle pubblicazioni in appendice. Si rimanda, nel presente capitolo, alla parte dedicata alle collane di monografie d’artista.

481 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani, prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940; *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice. Si rimanda, nel presente capitolo, alla parte dedicata al genere del panorama.

482 Si tratta della serie *Pittori italiani contemporanei*, pubblicata dalle Edizioni del Milione dal 1937, cfr. l’avviso pubblicitario in “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (56), novembre 1937, s.p. Questa vicenda sarà più diffusamente discussa nel capitolo successivo.

483 Si rimanda a V. Pozzoli, P. Rusconi, *Le edizioni del Milione all’avvio del quinto decennio*, cit.

484 Per questi problemi si rimanda, più puntualmente, al capitolo 1 e in particolare *Editori*.

485 V.E. Barbaroux, G. Giani, *Chiarimento*, in *Arte italiana contemporanea*, cit., s.p.

l'esatta indicazione della provenienza, da Cardazzo, Della Ragione, Feroldi, a Marmont, Orombelli, Mattioli, Valdameri, Frua De Angeli, sino a Bergamini, Pallini, Vigorelli, Bacciocchi, Asta. A questo proposito, nella monografia dedicata a Tosi, primo volume delle monografie d'arte di "Stile", con un salto ulteriore si può leggere:

Queste pagine oltre che un'esplorazione delle più attente collezioni italiane sono un riconoscimento ed un omaggio alle figure ed all'alto esempio di quanti raccolgono opere d'arte dei contemporanei. [...] L'esistenza di questo clima di cultura e di fede è quello che permette anche il comparire ed il diffondersi di nuove pubblicazioni – come son queste – con le quali la bibliografia degli artisti italiani d'oggi, fino ad ieri tanto al di sotto dei loro valori, va finalmente potenziandosi⁴⁸⁶.

Come hanno permesso di chiarire le ricerche, i collezionisti non offrono solo le loro opere ai fini della loro riproduzione e pubblicazione, ma sostengono finanziariamente, in modo incisivo, la realizzazione dei progetti editoriali. Se, nel caso del volume intitolato alla propria raccolta, è Feroldi stesso a caricarsi degli interi costi⁴⁸⁷, esiste nondimeno una consuetudine diffusa che prevede da parte del collezionista il contributo alle spese di fotoreproduzione e di realizzazione dei cliché, ovvero del costo più consistente delle pubblicazioni, laddove la stampa delle immagini, la composizione e la tiratura del volume rimangono responsabilità dell'editore.

Tali prassi è compendiata esemplarmente da Gino Ghiringhelli del Milione, in una serie di lettere dell'aprile-maggio 1937 – una data precoce, dunque, che designa una primogenitura di programmi e di metodo – rintracciate nel fondo Carlo Belli, relative alle tavole dei "Pittori italiani contemporanei". Illustrando all'amico il progetto della «società per edizioni di tricromie moderne da vendersi sciolte a 4 lire cad., grande formato», il gallerista scrive: «I calcoli finanziari mi farebbero ottimista su un buon impiego del capitale. Sto ora facendo il programma per una prima serie di 10 pezzi»⁴⁸⁸. «Noi dovremmo però vincere la solita grettezza dei proprietari che saranno evidentemente interessati col farli partecipare alle spese dei cliché. Una tricromia con tiratura abbiamo calcolato che ci costerà sulle 3 mila x 10 sono 30 mila»⁴⁸⁹. In seguito ai primi preventivi,

486 V.E. Barbaroux, G. Ponti, [Presentazione], in G. Scheiwiller, *Arturo Tosi*, "Maestri italiani contemporanei", n. 1, Milano, Garzanti, 1942.

487 L'avvocato non manca di lamentarsi nelle lettere: «Il libro dovrebbe portare in fregio alla copertina "Edizioni del Milione". Pago tutto io e il Milione lavora (?) al sicuro con una ottima percentuale. Mi pare giusto che se "Edizioni del Milione" s'ha da mettere, lo si collochi in basso in carattere piccolo». Cfr. P. Feroldi a C. Belli, 23 febbraio 1942, ora pubblicata in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 269.

488 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

489 Nella lettera, il termine "proprietari" sostituisce "collezionisti" che è cancellato. Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 24 aprile

che abbassano le valutazioni di spesa, viene nondimeno ribadita la necessità del contributo degli stessi collezionisti, i quali «ci guadagnano in prestigio internazionale»: la proposta, chiosa Ghiringhelli, è di chiedere loro «800 lire, rimettendoci io le altre 1300 lire per la stampa e il lavoro di lancio»⁴⁹⁰.

Non mancano, nell'archivio, le tracce di questo piano di lavoro, le richieste e gli accordi con i collezionisti, dal sodale Pietro Feroldi ad Alberto Della Ragione⁴⁹¹, a testimonianza di questo circuito virtuoso in cui, allargando il grandangolo all'intero sistema, il collezionismo alimenta l'editoria d'arte e quest'ultima, a sua volta, ne promuove le espressioni, legittimando le stesse raccolte private, il mercato e i valori figurativi che esso propone. Sappiamo, inoltre, che è sempre Feroldi a coprire i costi delle riproduzioni a colori pubblicate sulle riviste "Quadrante" e "Campo Grafico", altre iniziative editoriali gravitanti nell'orbita del Milione⁴⁹².

Risulta decisivo in questo processo il problema della riproduzione dell'opera d'arte, ovvero della sua traduzione tipografica. Esso assume un peso sempre più centrale, anche nell'economia dei volumi, nel sistema di un'editoria che per definizione si fonda sulle immagini e sulla loro messa in pagina. Il concorso dei collezionisti permette, a questo proposito, di sperimentare costosi perfezionamenti tecnici e di investire nei migliori procedimenti fotomeccanici di riproduzione e di stampa, con l'obiettivo di garantire risultati di elevata qualità del prodotto stampato. Si scopre così una rinnovata sensibilità per il colore e un'attenzione per nuove forme editoriali, anzitutto nel solco di quanto di più aggiornato si sta contestualmente diffondendo in area francese, a partire dalle esperienze di Zervos, di Tériade e dell'editore di origini svizzere Skira⁴⁹³.

L'approdo di questa fitta trama di relazioni tra editoria e collezionismo è, infine, la definizione di un genere: la monografia consacrata a una singola collezione d'arte contemporanea. L'esempio della *Raccolta Feroldi* non è infatti isolato, ma accompagnato da occorrenze e testimonianze coeve. Tra i protagonisti di tali vicende vi è, anzitutto, Carlo Cardazzo, in quegli anni estraneo al circuito milanese, che riassume eloquentemente in sé le figure del collezionista,

1937.

490 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 maggio 1937.

491 Si veda in particolare la lettera Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Della Ragione Alberto: epistolari 1933-1963, A. Della Ragione a C. Belli, 30 giugno 1938.

492 Si vedano in proposito le carte del fondo Piero Bottoni relative a "Quadrante", in particolare Polimi/AB, A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante, C. Belli a "Quadrante", novembre 1944; "Campo Grafico" a "Quadrante", 25 febbraio 1935.

493 Come suggerisce Giampiero Giani in *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit. Una panoramica sulla coeva editoria di area francese è C. Kolokytha, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Nerve*, "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. XXIX (3), 2013, pp. 184-215. Si tornerà su questi temi nel capitolo 3.

dell'editore e, dal 1942, del gallerista e mercante d'arte. Non è un caso che il riconoscimento pubblico della sua figura e della sua importante raccolta d'arte siano accompagnate, sulla stampa, dai riferimenti alla sua «ricca biblioteca d'arte moderna»⁴⁹⁴. L'attenzione al libro, in particolare al “bel libro” e al libro illustrato dagli artisti caratterizza l'intera attività di Cardazzo e influenza la linea editoriale del Cavallino⁴⁹⁵. Il catalogo delle edizioni, curato come la collezione d'arte e l'intero programma culturale del Cavallino dal pittore Cesetti, vede l'uscita nel 1939 di un volume autocelebrativo, che intende essere la presentazione ufficiale della raccolta e delle opere che la costituiscono. Lo scritto introduttivo la paragona a «una vera Galleria d'Arte Contemporanea, da mostrarsi al forestiero studioso il quale, dopo avere visitati i musei veneziani, troverà in questa collezione la continuità della nostra tradizione»; seguono al testo l'elenco completo degli artisti e una selezione di ventiquattro riproduzioni in nero⁴⁹⁶.

Come consuetudine del Cavallino, che sino all'avvio della Galleria nel 1942 non entra nel mercato editoriale, la pubblicazione è stampata in poche copie per essere inviata in omaggio ad amici e cultori d'arte⁴⁹⁷. Non è un caso – osserva Giovanni Bianchi – che venga realizzata nel 1939, lo stesso anno dell'attesa visita del Ministro Bottai, accolta da Cardazzo come «quel riconoscimento “politico” necessario alla completa affermazione della sua “magnifica collezione”»⁴⁹⁸. E infatti il successivo impegno editoriale, il più ambizioso sino a quel momento, è il *Numero unico del Cavallino*, dato alle stampe nel 1940 in 350 esemplari⁴⁹⁹ e offerto, oltre che a esponenti del mondo intellettuale, alle alte gerarchie fasciste⁵⁰⁰. Il volume raccoglie programmaticamente poesie, brani letterari, composizioni musicali e riproduzioni di opere d'arte, tra cui i più importanti pezzi della collezione, presentandosi come un'opera di propaganda, di promozione della

494 D. Cantatore, *Pittura d'oggi. Un suo collezionista*, “Domus”, (121), gennaio 1938, p. 80.

495 Avviata nel 1935 come «completamento ideale della sua collezione di arte figurativa e plastica, della sua biblioteca, della sua raccolta di registrazioni musicali», all'inizio l'attività editoriale del Cavallino consiste in un'iniziativa personale di Cardazzo che, con l'aiuto di Cesetti (curatore della collezione e regista del complesso programma culturale del Cavallino), Santomaso e Viani, progetta e fa stampare *plaquette* e libri d'arte e di poesia in pochi esemplari non destinati alla vendita, da regalare in omaggio ad amici, ospiti e personaggi illustri. Solo dal 1942, contestualmente all'apertura della galleria, le edizioni diventano un settore dell'attività commerciale e vengono messe in distribuzione. Sulla storia e la produzione delle Edizioni del Cavallino si veda G. Bianchi, *Un cavallino come logo. La storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2006.

496 *Ivi*, pp. 16-18.

497 È suggestivo, a questo proposito, ricordare le parole di Haskell nel citato *La difficile nascita del libro d'arte*, su quei libri «finanziati dagli stessi mecenati per essere distribuiti come regali ai loro pari grado piuttosto che essere messi sul mercato». Cfr. F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, cit., p. 11.

498 *Ivi*, p. 16.

499 *Numero unico del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1940.

500 Cfr. G. Bianchi, *Un cavallino come logo*, cit., pp. 23-30.

passione collezionistica dello stesso Cardazzo e dei valori figurativi da questi sostenuti, in esemplare dialogo con le altre arti.

Parallelamente, allo snodo del decennio si assiste a una pubblica consacrazione del collezionismo d'arte contemporanea sulla stampa⁵⁰¹, attraverso premi, riconoscimenti ed eventi espositivi, tra i quali si ricorda non solo la citata *Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea* di Cortina ma, sempre nel 1941, le esposizioni della raccolta Cardazzo e della raccolta Valdameri presso la Galleria di Roma, puntualmente accompagnate dalla pubblicazione dei cataloghi⁵⁰². È in questa complessa congiuntura che, tra il 1940 e il 1942, nel panorama editoriale milanese vedono la luce l'elegante cartella dedicata alla collezione Marmont *Otto Pittori Contemporanei*, 1940, il volume su *La Raccolta Feroldi*, 1942, e la piccola *plaque* *Il mondo sulle pareti*, 1942, che riproduce opere della collezione Cardazzo.

Quest'ultima⁵⁰³ esce "all'Insegna del Pesce d'Oro", a cura di Scheiwiller, a inaugurare, significativamente, la serie a colori della collana in piccolo formato, nata nel 1936. La sua peculiare cifra macrotestuale, la cura grafica, l'attenzione al dialogo tra arti e lettere fanno "esempio" nel panorama editoriale italiano, anche nella Venezia di Carlo Cardazzo. In un articolo su "Emporium" del gennaio 1938, Marchiori annuncia che il collezionista «ora intende svolgere una attività editoriale affine a quella di Scheiwiller e di Ponti. Ottimi propositi, da segnalare e da incoraggiare. Per merito suo, si sta ora formando a Venezia un centro di attività, che è anche di attrazione, a tutto vantaggio degli artisti e della intelligenza dell'arte moderna»⁵⁰⁴.

Il mondo sulle pareti si compone di un testo letterario di Enrico Emanuelli, un tributo alla pittura, all'amore per quella «meraviglia poetica, che proviene dai segni e dai colori»⁵⁰⁵ che è un velato omaggio al collezionista ideale. Lo scritto è accompagnato da dieci quadricromie, tavole fuori testo stampate da zinchi Valenti nel formato in Trentaduesimo del libretto, di dipinti della raccolta Cardazzo: Campigli, Carrà, Cesetti, De Chirico, De Pisis, Morandi, Rosai, Sironi, Soffici, Tosi. La provenienza delle opere è esplicitata sia nel *colophon* sia in quarta di copertina: «"all'Insegna del Pesce d'oro" | SERIE A COLORI |

501 Cfr. D. Lacagnina, *Arte moderna italiana: collezionismo e storiografia fra le pagine di "Emporium"*, cit.

502 Cfr. S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, pp. 314, 397-398. Sul panorama espositivo si veda anche D. Bigi, *Il Teatro delle Arti. Le attività espositive*, Roma, Enap Pmsad, 1994. Sulla collezione Valdameri cfr. C. Caputo, *Shaping an Identity for Italian Contemporary Art during the Interwar Period: Rino Valdameri's Collection*, "Italian Modern Art", (4), luglio 2020, s.p.

503 E. Emanuelli, *Il mondo sulle pareti*, "all'Insegna del Pesce d'Oro – serie a colori", n. 1, Milano, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

504 G. Marchiori, *Venezia e la collezione Cardazzo*, "Emporium", XLIV (1), gennaio 1938, p. 47. Citato da Marchiori accanto a Scheiwiller, va ricordato che nel 1937 Ponti lancia le Edizioni di Via Letizia, serie di libretti in ventiquattresimo sull'esempio del "Pesce d'Oro", come suggerisce il *colophon*, di cui l'architetto cura privatamente la pubblicazione. Si rimanda al capitolo 1.

505 E. Emanuelli, *Il mondo sulle pareti*, cit., s.p.

N. 1 – Emanuelli Enrico, *Il mondo sulle pareti*. Con 10 quattricromie da dipinti della collezione Cardazzo di Venezia, 1942»⁵⁰⁶. Va ricordato che lo stesso anno esce *Eterno Femminino Ottocento* di Enrico Piceni, secondo numero della serie, che segue la medesima formula, proponendo però quadricromie di dipinti ottocenteschi provenienti da collezioni private milanesi⁵⁰⁷.

A uno sguardo attento, la serie a colori si presenta come un esplicito omaggio al collezionismo e alle sue possibilità di traduzione editoriale, nel solco della peculiare estetica schiwilleriana. Non è un caso che il successivo libretto sia *Pinacotheca* di Libero De Libero⁵⁰⁸, sorta di “galleria tascabile” che riproduce foto meccanicamente, a colori, un’ideale collezione di arte moderna, con opere di Cézanne, Daumier, Gauguin, Van Gogh, Matisse, Picasso, Renoir, Rousseau, Seurat, Utrillo sparse nei musei di tutto il mondo. Si crea così una sorta di cortocircuito tra collezionismo d’arte e delle sue immagini, vale a dire delle sue forme editoriali, nel quadro del rinnovato slancio che in quegli anni conosce l’utopia dell’arte riprodotta⁵⁰⁹. L’ultimo numero della serie, stampato nel dopoguerra, essendo l’edizione originale andata distrutta nel bombardamento dell’agosto 1943, è una galleria di *Nature morte* di Arturo Tosi presenti in collezioni italiane⁵¹⁰.

Il primo progetto consacrato a una raccolta privata di cui si ha traccia nella mappatura è, però, l’edizione fuori commercio *Otto Pittori Contemporanei*, pubblicata nel 1940 a cura di Giampiero Giani⁵¹¹. Gli otto pittori del titolo sono Campigli, Carrà, Cesetti, De Chirico, Morandi, Soffici, Tomea e Tosi: artisti della collezione Marmont di cui sono riprodotte le opere, presentati per l’occasione dalla prosa visionaria di Raffaele Carrieri. La materia artistica si suddivide nella parte di testo e in quella delle tavole, queste ultime stampate a colori su carta patinata, con cliché Alfieri & Lacroix e inchiostri della Ditta Huber⁵¹², e applicate alle grandi pagine formato *in folio* raccolte in una sofisticata cartella *portefeuille*, su modello francese⁵¹³. Ad un confronto comparativo, il riferimento

506 Cfr. *Ivi*, quarta di copertina.

507 E. Piceni, *Eterno Femminino Ottocento*, “all’Insegna del Pesce d’Oro – serie a colori”, n. 2, Milano, 1942.

508 L. De Libero, *Pinacotheca*, “all’Insegna del Pesce d’Oro – serie a colori”, n. 3, Milano, 1943. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

509 Si rimanda al capitolo 3.

510 D. Valeri, *Nature morte di Tosi*, “all’Insegna del Pesce d’Oro – serie a colori”, n. 4, Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1952 [1943]. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

511 *Otto pittori italiani contemporanei*, testo di R. Carrieri, Milano, (Stabilimento Grafico SA), 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

512 *Ivi*, *colophon*.

513 Questo formato, che contraddistingue le edizioni di pregio, è peculiare dell’editoria d’arte di area francese. Si pensi, su tutte, alla produzione di Kahnweiler, di Jeanne Bucher o di Albert Morancé, guardato anche dall’italiano a Parigi Gualtieri di San Lazzaro, e più tardi di Albert Skira. Sul panorama editoriale francese cfr. V. Holman, *Framing Critics. The Publishing Context*, in *Art Criticism since 1900*, a c. di Malcom Gee, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 68-81.

diretto sembra essere costituito dai volumi della collana Skira “Les trésors de la peinture française”, non solo per l’impiego delle quadricromie a *vignette collée* o per il formato, ma in relazione all’intera veste grafica del libro che appare identica.

Renato Guttuso recensisce con acribia l’edizione su “Primato” apprezzandone la «grande eleganza tipografica» e rilevando «l’assoluto progresso in senso tecnico» delle riproduzioni a colori – «quasi tutte ottime» – «sulle altre poche che s’eran viste fin’ora»⁵¹⁴. Se del criterio di scelta dei dipinti scrive: «mi sembra riguardo ai nomi più certi [...] tanto giusto da essere persino ovvio; la pubblicazione dunque documenta ottimamente oltre a esser valido atto di amore del collezionista milanese per i suoi pittori», provocatorio e non meno interessante è il giudizio sul testo firmato da Carrieri:

Alle favolette che accompagnano le tavole a colori e introducono con la creazione di un’atmosfera analoga, al mondo dei pittori presentati, Carrieri ha voluto e saputo dare un tono mitico che procede per allusioni, immagini e traslati fantastici, in una concezione della critica d’arte in sé, come poesia dedicata a un pittore, occasionata da quel pittore. Tuttavia spesso Carrieri se ne va per conto suo quasi trascurando il movente. [...] Più precisamente diremo che codesta simbologia pecca di contenuto, della volontà anzi di sostituire un contenuto ad un altro. Il che d’altronde è difetto di molta critica surrealista (espressione quest’ultima piuttosto contraddittoria)⁵¹⁵.

Va ricordato che Marmont, dirigente della Ferrania, stabilisce non solo un rapporto amicale e di committenza, ma una continuativa collaborazione con l’architetto Gio Ponti, al fianco del quale fa parte, con Ernesto Treccani e Francesco Dal Pozzo, della Commissione del milanese Centro di Azione per le Arti di Brera, sotto la direzione del sovrintendente Guglielmo Pacchioni⁵¹⁶. La programmazione del Centro, attenta all’elevata qualità di artisti e opere, in netta controtendenza con il provincialismo delle Sindacali, ospita, tra le altre, la mostra della collezione Pietro Feroldi⁵¹⁷. È contestualmente all’organizzazione della rassegna espositiva che esce, dunque, l’ambizioso volume (finito di stampare nell’ottobre 1942) edito dal Milione, il quale si impone come il più rilevante risultato della produzione editoriale qui in esame⁵¹⁸.

514 R.G. [Renato Guttuso], *Otto pittori contemporanei*, “Primato”, I (14), 15 settembre 1940, p. 21.
515 *Ibidem*.

516 “*Oportet ut scandala eveniant*”. *Il centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, cit.

517 A. Pacchioni, *Milano. La collezione Feroldi esposta nelle sale di Brera (Centro d’azione per le arti)*, “Emporium”, gennaio 1943, vol. XCVII, (577), pp. 36-38.

518 *La raccolta Feroldi*, cit. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

Pubblicato nella collana “Le grandi raccolte d'arte contemporanea”, di cui sarebbe in realtà rimasto l'unico titolo⁵¹⁹, poi ristampato nel 1947, *La Raccolta Feroldi* ha una lunga e complessa genesi che può essere in parte tracciata attraverso il carteggio del collezionista bresciano con il suo mentore Carlo Belli. È interessante rilevare, anzitutto, un'incessante tensione alla costruzione di un'opera «definitiva» – così come la definisce lo stesso Belli – che li vede impegnati in vista della concretizzazione editoriale a partire, almeno, dall'avvio del 1941, incalzati dalla pubblicazione, pochi mesi prima, di *Arte italiana contemporanea* di Barbaroux e Gianì⁵²⁰. Si è già accennato al valore di “canone” che il critico attribuisce alla raccolta dell'avvocato bresciano. Nel gennaio 1942, con una puntuale accelerazione della sua posizione, scrive a Feroldi: «Durante il tragitto Brescia Venezia ho pensato al libro. In definitiva, una bella responsabilità di fronte all'epoca. La collezione è tua e puoi fare di essa quello che vuoi: ma un libro che si rivolge al pubblico, è più impegnativo e allora lacune o ingiustizie sarebbero da evitarsi fin dove è possibile»⁵²¹. Le lettere testimoniano quindi discussioni febbrili su nuovi possibili acquisti e manovre di mercato, sulla necessità di «dare alla collezione gli ultimi tocchi sapienti in modo da portarla a una compiutezza perfetta»⁵²². «Basteranno alcuni tocchi – assicura Belli – poiché essa ha fondamenta talmente solide da non temere più concorrenze! Valdameri, plutocrate di mentalità meneghina, pur avendo bellissimi pezzi, non potrà mai raggiungere quel centro ideale di cultura, di buonsenso e di buongusto cui tu sei così vicino»⁵²³. Ecco, dunque, scambi di idee e progetti di acquisizioni, non sempre condivisi dall'avvocato:

Vedi bene, caro Fero, che i nostri gusti collimano in pieno e per Marussig e per Funi e per Casorati [...]. La faccenda Funi Marussig la risolverai in qualche modo; ne sono sicuro. Ancora di prego di pensare a Severini: sarebbe una grande ingiustizia escluderlo [...]. Il suo nome entra nel secolo. E così Casorati [...] per te ci vorrebbe quello dell'avv. Tavello di Genova: un pezzo veramente importante. Vogliamo assumere qualche informazione? In quanto a Garbari che vale più di

519 Dai documenti si apprende che a seguito di quest'ultimo i Ghiringhelli mettono in lavorazione un'ambiziosa edizione dedicata alla raccolta Valdameri, che tuttavia non giunge a pubblicazione: «Avevo poi già bene avanti il volume sulla collezione Valdameri. Purtroppo però la morte dell'avvocato in questi giorni me lo fa sospendere perché dovrò intendermi con gli eredi per portare a termine quest'opera che doveva essere in due volumi con 100 tavole a colori complessive. In questo momento ne ho già eseguite 44 ma a questo lavoro dovrò soprassedere fintanto che il tutore dell'eredità minore non abbia sistemato la posizione. E ci vorranno un paio di mesi». Cfr. ASCM/FB, Cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

520 *Arte italiana contemporanea*, cit., antologia dove, non a caso, unica assenza eccellente nel panorama del collezionismo è quella della raccolta Feroldi. Cfr. *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 215-216.

521 C. Belli a P. Feroldi, 17 gennaio 1942, ora pubblicata in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 246.

522 C. Belli a P. Feroldi, 25 gennaio 1942, ora pubblicata in *Ivi*, p. 253.

523 *Ibidem*.

Severini, di Funi, di Casorati e forse anche di Marussig, ti scongiuro di non escluderlo. Ti ripeto che non parlo così per ricordi sentimentali: anche Melotti è del mio parere. Anche Peppino mi scrive oggi la frase che ti ricopio: “Garbari è sempre più caro a me. Che pittore!”⁵²⁴.

Da questa operazione non sono naturalmente esclusi i Ghiringhelli e la loro galleria, editrice del volume, che a proposito di Garbari perseverano: «Noi potremo cercarne certamente uno qualora Feroldi ritenesse non bastargli quello piccolo bellissimo che ha. Garbari è una grande firma ormai che per complesse ragioni anche di ambiente dovrebbe essere rappresentato di più nella raccolta Feroldi»⁵²⁵.

Come ha riscontrato Sileno Salvagnini, sono numerosi i cambiamenti avvenuti in seno alla collezione nel tempo intercorso tra la mostra al Milione del 1934 e l'uscita del libro. Dovuti anzitutto al suo naturale ampliamento, sono più intimamente lo specchio di un radicale mutamento di predilezioni e gerarchie di valori dello stesso Feroldi, come sottolinea lo studioso⁵²⁶. È il caso di De Chirico che, come confessato a Marchiori nel 1938: «sta, con Modigliani, al sommo dell'ascesa di tutti i miei valori»⁵²⁷. A questo proposito, in una lettera dell'anno successivo si può leggere: «Caro Marchiori [...] ci tenevo a dirti che il tuo povero Feroldi va di pazzia in pazzia. Dopo le “Muse”, ho acquistato due altri De Chirico della collezione Broglio: “Ettore e Andromaca” che è per così dire la matrice di tutti gli altri che sono seguiti. Uno splendore. Tonalità forte come nelle “Muse” ed un ritmo più serrato: poi “Enigma dell'ora” riprodotto in Dadasurrealiste [*sic*], nella edizione americana che conoscerai [...]. Vedrai una raccolta pressoché rinnovata e ridotta, si può dire, a quattro autori: De Chirico, Morandi, Carrà, Scipione»⁵²⁸.

Se dunque è certo, citando Salvagnini, che «nel volume del 1942 ci sono tracce evidenti dell'evoluzione nel pensiero di Feroldi»⁵²⁹, non va tuttavia trascurato come la presentazione, la selezione e il montaggio in pagina delle opere siano il frutto di una puntuale operazione editoriale che, a sua volta, non manca di interferire, più o meno incisivamente, nella definizione e nella concretezza della raccolta stessa. Ricorrente in tutto il carteggio con Belli, questo aspetto emerge in maniera non meno suggestiva anche in un brano della corrispondenza tra il collezionista e Marchiori, altamente indicativo del peso non scontato della questione editoriale nel sistema delle arti del tempo e quasi profetico a fronte della storia della collezione: «Vorrei proprio che tu vedessi questa roba perché

524 *Ibidem*.

525 *Ibidem*.

526 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 317-327.

527 P. Feroldi a G. Marchiori, 6 dicembre 1938, citata in *Ivi*, p. 319.

528 P. Feroldi a G. Marchiori, 11 maggio 1939, citata in *Ivi*, p. 320.

529 S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 324.

sto provvedendo a riproduzioni in quadricromia per arrivare poi alla compilazione di un volume sulla raccolta, che terrò preziosa reliquia il giorno in cui mi trovassi costretto a vendere per aver speso un patrimonio»⁵³⁰.

Anche la completa rimozione delle opere scultoree, ovvero Martini, Manzù, Fontana, solo accennate e non riprodotte in volume – laddove in copertina del “Bollettino” per la mostra del 1933 campeggiava la *Testa di donna* di Fontana⁵³¹ – si dimostra non estranea a tali logiche⁵³². Se una netta predilezione per la pittura appare, infatti, aderente alle prassi collezionistiche e alla sempre maggiore fortuna che il *medium* pittorico riscontra in quel giro di anni – basti pensare all'esperienza di Arturo Martini, il più grande scultore italiano vivente, che nel 1941 presenta con grande clamore mediatico la sua mostra di dipinti da Barbaroux⁵³³ per dare alle stampe, pochi anni più tardi, *La scultura lingua morta*⁵³⁴ – l'evidente attenzione per le immagini e dunque per la riproduzione delle opere d'arte, che pone la preoccupazione del risultato editoriale, contribuisce ad accrescere ulteriormente il divario tra pittura e scultura. Questa tendenza si vede esponenzialmente spinta dall'inedita diffusione del colore, con il suo portato “pittorico”, che grazie alle innovazioni dell'industria fotomeccanica conquista il settore dell'editoria illustrata nella seconda metà degli anni Trenta⁵³⁵. È significativo che il volume edito dal Milione si apra con questo brano:

Sono riunite in questo libro una quarantina di tavole, che riproducono a colori (e chi ha visto gli originali, può dire: in maniera perfetta) una parte delle opere della raccolta Feroldi. Ecco dunque una scelta tra i quadri di una raccolta, che è frutto per se stessa di una scelta vigile e rigida, tanto da farne uno dei migliori strumenti per lo studio della pittura italiana dall'immediato anteguerra al 1930 e per lo studio comparativo di essa con la pittura francese contemporanea. Dopo una visita alla raccolta Feroldi, o anche soltanto dopo avere guardato queste riproduzioni, si ha l'impressione immediata che molti giudizi sulla pittura contemporanea italiana e straniera e sui loro rapporti, comunemente ammessi dieci anni fa e ancora oggi divulgati, siano superficiali⁵³⁶.

530 P. Feroldi a G. Marchiori, 5 aprile 1941, citata in *Invi*, p. 324. È noto come, pochi anni dopo, la raccolta Feroldi sarebbe stata alienata confluendo poi nella collezione Mattioli.

531 Cfr. “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (20), 23 dicembre 1933-4 gennaio 1934.

532 «La raccolta Feroldi comprende anche opere dei maggiori scultori, quali Martini, Marini, Manzù, Romanelli, Fontana. Ma in questo scritto ci siamo fermati alla pittura e alle opere che nel volume si vedono riprodotte». Cfr. G. Piovene, [Presentazione], in *La Raccolta Feroldi*, cit., p. XXIII.

533 Si segnala l'acuto articolo a firma di S. Bini, *La pittura di Martini*, “Corrente”, III (8), 30 aprile 1940, p. 4.

534 A. Martini, *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Venezia, Emiliana, 1945.

535 Si rimanda al capitolo 3.

536 G. Piovene, [Presentazione], in *La Raccolta Feroldi*, cit., p. VII.

Allo stesso tempo il testo, firmato da Guido Piovene, introduce al condiviso principio normativo che l'opera vuole assumere un punto aspramente criticato da osservatori come Raffaello Giolli⁵³⁷. Sappiamo a proposito che il collezionista la concepisce come un «catalogo», aspirando al modo del *catalogue raisonné*: «All'elenco già ci pensavo ma certo che i miei dati non bastano nel senso ch'io vorrei, non come si fa nei cataloghi delle vendite, ma come in quelli "ragionati" francesi, accennare all'inquadramento dell'opera nell'antologia dell'autore»⁵³⁸.

Il libro si presenta infine come un prodotto editoriale di pregio, formato *in folio*, rilegato, stampato su carte di qualità con tavole a colori applicate alle pagine, alla francese, dall'elegante veste tipografica. Un «monumento grafico», lo definisce Gio Ponti: «un magnifico ed esemplare volume [...] di presentazione grafica stupenda (forse la migliore apparsa sin qui in Italia), ha superbe riproduzioni, ed è convalidato da una introduzione di Guido Piovene, la cui validità ha ricevuto una, crediamo, unanime adesione da tutta la critica italiana»⁵³⁹. Il testo di presentazione, impaginato con ampi margini e un ritmo bodoniano è aperto da un guazzo di Braque del 1914 e accompagnato da riproduzioni di una selezione di disegni appartenenti alla raccolta. Seguono le quarantatré tavole fuori testo dei dipinti, che si aprono con *L'amante dell'ingegnere* di Carlo Carrà e si chiudono con l'incendiario *Nu couché* di Modigliani, mentre in coda trova spazio l'indice delle opere.

Lo scritto appare teso ad accompagnare la rassegna delle tavole introducendo gli orientamenti del collezionista. Piovene rimarca il criterio della raccolta, fissandone, anzitutto, la cronologia e il valore storiografico, sostenuto da scelte puntualmente indirizzate a presentare le punte più avanzate dell'arte italiana nell'opera di maestri riconosciuti e consolidati:

Vi sono in Italia parecchie buone raccolte private di pittura contemporanea, ma non si può dire che tutte riescano a schiarire le idee. Alcune sono formate con un criterio non critico ma casuale [...]. Il criterio di Pietro Feroldi è l'opposto. Prima di tutto la raccolta ha un ambito criticamente definito, coprendo un periodo di tempo che, senza essere ancora del tutto storico, comincia a mostrare alcune caratteristiche di stile distinte, e certo non partecipa più di quella specie di tremolio fluttuante che rende i giudizi incerti sulla pittura di oggi. È il periodo che si può chiudere, in modo approssimativo, col 1930. Se appaiono alcuni quadri di data

537 Scrive infatti: «Come se dai quadri di Feroldi fosse possibile arrischiare addirittura il confronto della pittura francese e della italiana o, almeno, la definizione di loro supposti orientamenti e stabilire il rapporto della generazione conclusa al '30 con la seguente generazione». Cfr. R. Giolli, *Libri italiani in vetrina*, cit.

538 P. Feroldi a C. Belli, 1 dicembre 1941, ora pubblicata in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 242.

539 Arch. [Gio Ponti], *La Raccolta Feroldi*, «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», III (30), giugno 1943, p. 41. Anche Giolli elogia la qualità tipografica dell'opera, cfr. *Libri italiani in vetrina*, cit.

posteriore, essi appartengono ad artisti che in quel periodo si sono formati, e di cui si vuol seguire lo sviluppo sino alla fine⁵⁴⁰.

Del resto, la distanza di Feroldi dai giovani, in particolare rispetto alla posizione di altri collezionisti coevi, come Alberto Della Ragione, è direttamente confermata, non senza disappunto, dagli stessi artisti, che lo accusano di un controverso rapporto a senso unico con l'ufficialità del mercato. Birolli lo accusa: «Feroldi è corso a comprare da Barbaroux un mio quadretto, di quei cinque o sei o sette venduti al Barbaroux prima di sprangar le porte mesi orsono. Questi pistola dignitosi non sono capaci di un gesto di maggiore fiducia e di cordialità. Si aggirano per le Gallerie»⁵⁴¹.

È noto come dovesse essere Belli a curare la presentazione del libro, per il quale scrive un lungo testo che alla storia della collezione affianca una più puntuale verifica sulle opere⁵⁴². Guido Piovene, «giornalista del Corriere della Sera», come lo apostrofa non senza disdegno il critico roveretano, viene chiamato a sostituirlo solo in un secondo momento. Se vi sono molteplici plausibili ragioni dietro tale presa di posizione, che determina una feroce rottura tra Belli e Feroldi, senza escludere motivazioni personali, di natura privata o più strettamente professionale, appare al contempo indubbia la distanza tra i due testi critici. Per Piovene l'agire di Feroldi appare sistematico e la sua raccolta «tutta necessaria», mentre Belli non indulge sulle origini ottocentesche della collezione né sui dubbi e gli scarti nel pensiero dell'avvocato nel corso degli anni, che presenta anzi come un intrinseco elemento forza. Ma a un'attenta riflessione appare chiaro come lo stesso registro della scrittura sia un problema nodale, il punto di maggiore scarto tra le due prove critiche. Non mancano infatti gli attacchi dell'autore di *Ku* al tono letterario di Piovene, alla sua «prosa esangue», pronta a soddisfare le aspirazioni mondane di Feroldi⁵⁴³. Resta evidente come l'austero e ambizioso testo di Belli, organizzato in un'artificiosa struttura in cinque capitoli debitrice di ambizioni teoriche⁵⁴⁴, non possa essere in linea con le nuove istanze della letteratura artistica e del mercato editoriale, di cui il libro del Milione vuole essere un paradigma. Non è un caso che la cartella degli *Otto pittori contemporanei* della collezione Marmont si apra con un testo dell'autore di *Fame a Montparnasse*, il celebre giornalista e scrittore d'arte, dall'esuberante prosa, Raffaele Carrieri⁵⁴⁵.

540 G. Piovene, [Presentazione], in *La Raccolta Feroldi*, cit., p. VII.

541 R. Birolli a S. Bini, 4 agosto 1940, ora pubblicata in *Carteggio Bini-Biolli*, a c. di G.M. Erbesato, Vicenza, Neri Pozza, 1986, p. 38.

542 Lo scritto di Belli è ora pubblicato in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., pp. 298-310. Sulla vicenda, sino alla rottura tra il critico e il collezionista, vedi inoltre S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 324-327.

543 C. Belli a B. Azzolini, 23 dicembre 1942, ora pubblicata in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 322.

544 Cfr. *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 311.

545 R. Carrieri, *Fame a Montparnasse (ultime scene della Bohème)*, Milano, Bietti, 1932. Su Carrieri, vd. G. Carrieri, *Le opere e i giorni di Raffaele Carrieri. Una bio-bibliografia*, Taranto, Ink Line, 2001;

Collane di monografie d'artista

A fronte della diversificazione dei generi del libro d'arte contemporanea, la monografia d'artista, tenace protagonista della letteratura e degli studi storico-artistici, si impone come l'esempio vincente e più diffuso. Si tratta di un dato avvalorato dalla stessa mappatura, dove è possibile riscontrare una preminenza netta di volumi in forma monografica dedicati agli interpreti della cultura figurativa coeva. A questo proposito, va osservato che se, in ragione del loro carattere spesso sporadico, le singole monografie d'artista sembrano intercettare essenzialmente i valori della produzione media, ovvero della cosiddetta normalità artistica e si vedono parallelamente predilette da editori minori, sono invece le monografie in collana a rappresentare il genere principe della divulgazione dell'arte contemporanea, il modello più fortunato e longevo nel panorama dell'editoria libraria illustrata. Esso coniuga, da un lato, l'illustre tradizione della biografia d'artista, progressivamente orientata in epoca moderna su una linea funzionale, che vede sfondare digressioni aneddotiche e di contesto in direzione di una saldatura critico-filologica con il catalogo dell'autore, dall'altro, la modernità della collana, innovazione dell'industria editoriale otto-novecentesca connotata da inedite potenzialità divulgative⁵⁴⁶.

Si è già accennato alle prerogative di quest'ultima, la cui progettualità si oppone per definizione all'occasionalità di tante pubblicazioni di segno artistico coeve, contribuendo in modo decisivo a dare corpo, nel periodo considerato, a un sistema di pubblicazioni consacrate alla cultura artistica attuale. La collana incarna una proposta e dei valori, che identifica puntualmente nelle proprie scelte. Accomuna temi e soggetti diversi in un progetto unitario, riconoscibile a partire dal titolo e dagli elementi paratestuali. Offre uno *status*, un'identità – più precisamente un'identità del moderno – nell'annosa prospettiva canonizzante della letteratura d'arte e, grazie a un piano di pubblicazioni per natura aperto, in divenire, si offre con speciale appropriatezza alla divulgazione di un campo mobile come quello della contemporaneità. La sua specificità, inoltre, consente di unire in modo programmatico i valori dell'editoria permanente alle strategie

Per Raffaele Carrieri: due testimonianze e una mostra, a c. di I Furlan, G.M. Villalta, Spilimbergo; Udine, Fondazione Ado Furlan: Forum, 2011; *Il mondo di Raffaele Carrieri: pittura, carte, documenti*, (Taranto, 2006) a c. di E. Pontiggia, A. Perrone, Milano, Silvana, 2006.

546 Sul genere editoriale della collana cfr. A. Cadioli, G. Peresson, *Le forme del libro. Schede di cultura editoriale*, Napoli, Liguori, 2007; I. Olivero, *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX siècle*, Paris, Édition de l'IMEC, 1999. Sulla sua diffusione nell'ambito della letteratura storico-artistica cfr. S. Rolfi Ožvald, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento*, cit.; *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a c. di M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021; F. Kitschen, *Als Kunstgeschichte populär wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860–1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlino, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2021.

di aggiornamento periodico e di allargamento del pubblico, contestualmente sperimentate nel panorama delle nuove riviste di settore⁵⁴⁷.

Mercante-editore di fama internazionale, nei primi anni Venti è Georges Wildenstein a individuare nella collezione di monografie d'artista il modello trainante della divulgazione e del mercato dell'editoria d'arte. In un intervento presentato al "Congrès international des bibliothécaires et des bibliophiles" tenutosi a Parigi nel 1923, dichiara: «Une collection de monographies d'artistes, sérieusement documentée, et contenant le plus grand nombre possible de reproductions, est, à l'heure actuelle, un instrument de travail indispensable en France». Wildenstein si spinge quindi a tracciare un piano ideale di questa esemplare collezione, dalla concezione generale, alla fisionomia e struttura dei volumi, alle loro caratteristiche materiali, per chiudere con una riflessione sui fruitori: «le public qui réclame une collection de ce genre est très étendu et s'accroît chaque jour». A questo proposito, se sono citati anzitutto i diversi pubblici specializzati afferenti al mondo delle arti, accanto a quello dei curiosi e al più ampio pubblico della cultura, l'intervento di Wildenstein si chiude eloquentemente con un rimando al «public du monde entier qui goûté et aime notre art et qui, de plus en plus, doit le goûter et l'aimer, car nous n'avons pas de plus efficace moyen de propagande»⁵⁴⁸.

Sulla scia della tradizione storiografica, il genere della biografia d'artista, nella sua fortunata declinazione in monografia moderna, apre la strada, nei primi decenni del Novecento, a una serie di iniziative sul piano della divulgazione dell'arte antica e ottocentesca. Non va dimenticato, al riguardo, il ruolo di intellettuali come Corrado Ricci o Francesco Saponi, tra i protagonisti del nuovo panorama dell'editoria d'arte economica, specialmente attento al modello inglese e soprattutto tedesco, che all'insegna di un incontro tra grandi firme della storia dell'arte e istanze divulgative vede nascere collane quali, tra le altre, "I Maestri dell'Arte" Celanza, la "Piccola Collezione d'Arte" Alinari, la "Biblioteca d'Arte Illustrata" dell'omonima società editrice romana o, più tardi, "I Grandi Artisti" Bietti, "L'Arte per tutti" LUCE e "I grandi Maestri del colore" dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo⁵⁴⁹, quest'ultima su modello dei "Maestri del colore" di inizio secolo, traduzione italiana della celebre "Meister der Farbe" di

547 Si rimanda al capitolo 1.

548 G. Wildenstein, *Les livres sur l'histoire de l'art. Ce qui doit être une collection de monographies consacrée à l'histoire de l'art français*, in *Congrès international des bibliothécaires et des bibliophiles tenu à Paris du 3 au 9 avril 1923, Procès-verbaux et mémoires*, a c. di F. Mazerolle, C. Mortet, Parigi, Jouve & C., 1925, pp. 191-192.

549 Alcune di queste collane sono prese a esempio nell'attenta ricostruzione dello sviluppo di tale tipologia editoriale a dispense dedicata all'arte antica e ottocentesca fatta S. Rolfi nel saggio *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento*, cit. Nel quadro tracciato vanno inoltre ricordate le collezioni "Profili" di Formiggini e "Itala gente dalle molte vite" della Alpes di Ciarlantini, le cui monografie affiancano a letterati e intellettuali illustri anche nomi di artisti.

Seemann, unica a dare spazio anche ai protagonisti degli sviluppi artistici più recenti⁵⁵⁰.

Sostanzialmente estranea al mercato editoriale, come ampiamente discusso, nei primi trent'anni del secolo l'arte contemporanea trova spazio nella pionieristica collezione "Maestri Moderni", esperimento della rivista modernista "La Voce". Si tratta di una vicenda non priva di rilevanza che, pur nella transitorietà del progetto e nella povertà dei mezzi, vede la pubblicazione di titoli dedicati a Cézanne, Rousseau, Picasso, Degas, essenzialmente snelli fascicoli di riproduzioni, a presentare figure chiave della modernità europea nel solco delle predilezioni critiche della testata⁵⁵¹. Accanto a quest'ultima, non va dimenticata l'iniziativa, di diverso calibro e tenore, di un'altra storica rivista, "Valori Plastici", che nei primi anni Venti pubblica a Roma, ma significativamente in francese, "Les artistes nouveaux", lussuosa collana in fototipia dedicata a maestri della "modernità" con testi introduttivi firmati da personalità di punta della critica. Tuttavia, a Picasso, Braque, Archipenko, o ancora Grosz, la collana affianca Seurat, Manet, Courbet, gli italiani Soffici e Spadini, ma anche Fattori, Ranzoni, Fontanesi: Ottocento e Novecento, dunque, in un progetto – al quale si aggiungono collane d'arte antica e di civiltà artistica – che dà programmaticamente corpo a un prodotto editoriale di stampo e di circolazione non italiane, ma europee⁵⁵².

È infatti in Europa, in Germania e in Francia, in particolare, che a partire dagli inizi del Novecento si diffondono le prime collane di monografie moderne, che, dopo un primo fiorente sviluppo trainato dagli entusiastici progressi delle arti grafiche a seguito dell'introduzione del retino fotomeccanico⁵⁵³, conoscono negli anni Venti ulteriore impulso e una sistematica diffusione. Essa si

550 Come ricordato nel capitolo 1 presentando l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, i "Maestri del colore" usciti dal 1905 al 1914 pubblicano con cadenza mensile un fascicolo di sei tavole a tricromia di pittura moderna internazionale, transitate dalla collana tedesca di Seemann, ciascuna accompagnata da un breve testo critico. Nel 1933 l'istituto bergamasco riprende l'iniziativa avviando una nuova collezione sotto la direzione di Corrado Ricci, con il mutato titolo "I Grandi Maestri del Colore" e una rinnovata linea editoriale attenta, in particolare, all'arte antica e all'Ottocento, la cui vasta fortuna dà impulso a partire dal 1938 a una ristampa dell'intera serie (cfr. *I Grandi Maestri del colore*, annuncio pubblicitario, "Emporium", (520), aprile 1938). Contrariamente alle collane di monografie espressamente consacrate all'arte contemporanea, "I Grandi Maestri del Colore", che nei risultati della mappatura è presente solo incidentalmente con due titoli (G.L. Luzzatto, *Maestri del XX secolo*, 1935 – seconda edizione 1942; R. Calzini, *Giuseppe Amisani*, 1942, cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice), non sarà oggetto di una specifica riflessione. Va tuttavia valutata la sua proposta di autori internazionali, otto e novecenteschi, in merito al problema della divulgazione dell'arte straniera.

551 Le monografie escono nel 1914 per i tipi della Libreria della Voce e conoscono una seconda edizione nel 1920. Cfr. *Le Edizioni della "Voce". Catalogo*, cit.

552 Una prima ricostruzione della vicenda delle edizioni "Valori Plastici" è in P. Fossati, *"Valori Plastici" 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 277-289.

553 Come discusso nel capitolo 1, modello trainante di questo sistema è in particolare l'industria poligrafica tedesca. Cfr. A. Langer, *Kunsliteratur und reproduktion*, cit.

accompagna alla coeva fortuna dell'arte contemporanea che, in modo diverso, attraversa il sistema delle arti di quei paesi, sperimentando nell'industria della stampa illustrata le proprie forme di divulgazione⁵⁵⁴. Nel quadro della prima comunicazione di massa, la nuova editoria d'arte delle collane dedicate ai protagonisti della cultura figurativa contemporanea conquista il mercato e assume le dimensioni di un fenomeno europeo di ampio consenso e circolazione, straordinario strumento di aggiornamento alle nuove tendenze. Lo dimostra, in Italia, un critico attento come Guido Lodovico Luzzatto, la cui fortuna di pubblicista e scrittore d'arte negli anni tra le due guerre è essenzialmente legata alla sua alacre attività di recensore di edizioni straniere, con una speciale attenzione al cruciale problema delle riproduzioni fotomeccaniche delle opere, nel solco dell'utopia democratica dell'arte per tutti⁵⁵⁵.

Tra le più celebri collane europee avviate nel primo ventennio del Novecento si citano, tra le altre, "Seemanns Kunstlermappen", "Hundert Meister der Gegenwart in farbiger Wiedergabe" e "Meister der Farbe", Lipsia, Seemann; "Zeichner des Volkes", Berlino, Rembrandt Verlag; "Kunstler Monographien", Lipsia, Velhagen & Klasing; "Junge Kunst", Lipsia, Kinkhardt & Biermann; in Francia "Les Albums d'Art Druet", Parigi, Librairie de France; "Maîtres de l'art moderne", Parigi, Rieder; "Les Peintres français nouveaux", Parigi, NRF-Gallimard; "Artistes d'hier et d'aujourd'hui", "Cahiers d'aujourd'hui", "Peintres et sculpteurs" e "Les Artistes Nouveaux", Parigi, Crès; "Les Maîtres Nouveaux", Parigi, Chroniques du jour; "Le artistes juifs", Parigi, Triangle; "Artistes contemporains", Parigi, Les Écrivains Reunis; "The World's Masters", Londra, The Studio, quest'ultima pubblicata nel catalogo della celebre rivista inglese in coedizione con la casa newyorchese W.E. Rudge⁵⁵⁶. Si tratta di testimonianze paradigmatiche della diffusione di una rinnovata cultura editoriale fondata su istanze divulgative, accessibile, emancipata dal modello del bel libro e della

554 Allo stato degli studi mancano ricerche sistematiche sul panorama dell'editoria d'arte europea, una cui aderente comprensione necessiterebbe di una prospettiva allargata al sistema dell'intera filiera della stampa. Per un primo orientamento sulla produzione tedesca e francese, le più dinamiche e influenti, si rimanda rispettivamente a: D. Peters, *Kunstverlage*, in *Geschichte des deutschen Buchhandels im XIX und XX Jahrhundert. Band II Die Weimarer Republik 1918-1933*, cit.; C. Schvalberg, *La critique d'art a Paris, 1890-1969*, cit. Vd. inoltre gli studi di V. Holman, in particolare *Framing Critics. The Publishing Context*, in *Art Criticism since 1900*, a cura di M. Gee, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 68-81

555 A questo proposito si ricorda in particolare la sua collaborazione a testate come "Le Arti Decorative", "La Bibliofilia", "Le Arti Plastiche", "Casabella", "Il Meridiano di Roma". Si veda G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, a c. di M. M. Lamberti, F. Calatrone, Milano, Franco Angeli, 1997, che contiene l'*Elenco cronologico degli articoli d'arte (1920-1939)*. La sua biblioteca conserva ad oggi un patrimonio di edizioni che restituisce un interessante spaccato di questa cultura.

556 Un ampio panorama è tracciato in F. Kitschen, *Als Kunstgeschichte popular wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, cit.

produzione di lusso per bibliofili, a cui era stata sino a quel momento incatenata l'editoria di settore, ovvero con un peso decisivo, nel sistema artistico e culturale del tempo, di portata internazionale. Questa «rivoluzione»⁵⁵⁷, come detto, nasce e si diffonde nel solco delle nuove possibilità di riproduzione fotomeccanica delle immagini, che consentono di presentare non solo un consistente apparato di documenti visivi ma modalità di lettura inedite.

È sulla base di queste esperienze che prende avvio il progetto di Giovanni Scheiwiller, aggiornato alla moderna cultura europea e nutrito del mercato editoriale straniero. Come ampiamente messo in luce, la sua collana “Arte Moderna Italiana”, seguita nel 1931 dall’“Arte Moderna Straniera”, costituisce l'episodio più rilevante tra le iniziative editoriali di divulgazione dell'arte contemporanea nell'Italia tra le due guerre. La sua uscita, nel 1925, va a colmare un vuoto editoriale, diventando un esempio, puntualmente celebrato sulla stampa e nelle dichiarazioni di poetica, per tutti i progetti a venire, che non di rado vedono il coinvolgimento dello stesso Scheiwiller, chiamato a collaborare, a diverso titolo, a molti dei piani editoriali di settore.

La diffusione delle collane di monografie di artisti contemporanei è, infatti, successiva in Italia e appartiene, come chiarito, alla stagione degli anni Trenta. Concordemente a quanto registrato come tendenza generale nel più ampio orizzonte d'indagine, Milano ne rappresenta l'epicentro di fatto esclusivo. Solo allo snodo del decennio successivo, sulla scia del cruciale laboratorio milanese degli anni Trenta, si registra la puntuale comparsa di collezioni consacrate ad autori viventi anche in altri centri italiani, da Firenze, a Torino, a Roma, sino a quel momento estranei o solo marginalmente partecipi alle vicende editoriali dell'arte moderna. Indice, come diremo, non solo di una significativa maturità del sistema editoriale di settore, ma di una sintomatica accelerazione del processo in atto di costruzione di un canone artistico contemporaneo.

Risultato ed espressione diretta dell'operato del loro editore o curatore editoriale, le collezioni in esame, a partire da quelle di Scheiwiller, rappresentano delle “collane d'autore”⁵⁵⁸, alle quali è chiamata a collaborare una molteplicità di protagonisti della letteratura d'arte coeva, tra critici, letterati, cultori e storici dell'arte. Essenzialmente fondate sulle riproduzioni, vale a dire sull'apparato di illustrazioni e tavole, se per identità e pubblico a cui si rivolgono hanno uno statuto differente dall'editoria di dispense illustrate, sono nondimeno prodotti di un regime di editoria di stampo divulgativo, in massima parte economica, tesa

557 Cfr. *Les trois révolutions du livre*, cit.

558 Massimo Ferretti usa la tale definizione a proposito dei “Quaderni d'arte” curati da Emilio Cecchi per le edizioni Tuminelli, cfr. *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma “da ricordarsene un pezzo”*, cit., p. 129.

alla «possibilità di realizzare una concreta popolarità dell'arte moderna attraverso la critica»⁵⁵⁹.

Se si è già detto del nodale ruolo di primogenitura dell'«Arte Moderna Italiana» di Scheiwiller e si è tracciata in parte la sua storia, occorre mettere in luce come essa abbia rappresentato, al contempo, un'esperienza di speciale rilevanza nella storia della cultura, offrendo un'autorevole ottica di apertura internazionale ed europea nell'Italia fascista, di fatto priva di compromessi con il regime. Inaugurata nel 1925, l'«Arte Moderna Italiana» attraversa tutto il periodo in esame e continua le pubblicazioni nel dopoguerra⁵⁶⁰, per affermarsi come la più longeva collezione editoriale del settore, costituendo, probabilmente, anche il più sincero e compiuto sforzo di prima sistemazione dei valori della cultura artistica italiana del Novecento⁵⁶¹.

Al suo avvio, l'iniziativa non manca di raccogliere il plauso del Direttore generale delle Antichità e Belle arti Arduino Colasanti, che nell'aprile 1925 scrive a Scheiwiller congratulandosi della «nobilissima opera, cui attende, di illustrazione e divulgazione di quanto i nostri artisti sanno produrre»⁵⁶². Si tratta di un riconoscimento poi ampiamente condiviso dall'intero mondo della cultura, espresso attraverso attestazioni di stima pubbliche e private e l'inserimento della collezione tra le *Principali imprese della editoria italiana*, come indicano le pagine dell'«Almanacco Letterario Bompiani» 1935⁵⁶³. Altamente sintomatico del significato del progetto appare il brano di Edoardo Persico pubblicato su «La Casa Bella» nell'agosto 1930:

La collana dell'Arte Italiana moderna [sic], in cui sono rappresentati fino ad oggi molti dei nostri pittori più importanti, e Adolfo Wildt ed Ernesto De Fiori fra gli scultori, vuol essere infatti una serie di studii precisi, ed una documentazione pregevole per nitidezza di riproduzioni [...]. Chi voglia un panorama, quasi completo, delle arti figurative moderne in Italia non può fare a meno di scorrere questa raccolta, che va da Carrà a Modigliani, da Ferrazzi a Spadini, da Casorati a De Chirico: evidentemente, il fiore dell'arte come si è andata sistemando in questi ultimi tempi per opera dei pittori nuovi. [...] si tratta di un'impresa seria, e si vor-

559 E. Persico, *Lucio Fontana*, «Collezione Scultori Nuovi», Milano, Edizioni di Campo Grafico, s.d. [1936].

560 La collana è continuata da Hoepli sino al 1952, quando viene pubblicata la riedizione di *Alberto Saliotti*, n. 2 della serie, con una nuova introduzione di Giovanni Titta Rosa, e ripresa dieci anni dopo dalla casa editrice di Vanni Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro con il titolo *Giuseppe Viviani* a c. di Carlo Ragghianti, n. 51 della serie.

561 Sulla collana si rimanda ai recenti contributi di G. Bacci, «Devo fare l'editore e null'altro». *Nel cantiere di "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheiwiller*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, cit., pp. 41-50; A. Del Puppo, «Arte moderna italiana» di Giovanni Scheiwiller. *Quale arte, per quali italiani?*, in *Ivi*, pp. 51-61.

562 Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Colasanti, A. Colasanti a G. Scheiwiller, 14 aprile 1925.

563 Cfr. *Le Principali imprese della editoria italiana*, «Almanacco Letterario Bompiani», cit.

rebbe dire ostinata, in favore dell'arte italiana. Forse, domani queste cose saranno più chiare e si vedrà quanto abbia servito al gusto un'opera così intransigente, e quanto, speriamo, sia valsa di esempio l'intransigenza di un semplice privato. [...] L'attesa degli altri volumetti ha, perciò, nel clima attuale dell'arte italiana quasi il tono di prossime scoperte, perché in questa collana dello Scheiwiller gli artisti moderni sono messi in una sfera nuova, in una società, per così dire, più propizia⁵⁶⁴.

Tra le altre molteplici recensioni dell'epoca, nel 1931 la rivista newyorchese "Atlantica" segnala: «The collection "Arte Moderna Italiana" as a whole forms an excellent guide to the italian art of the present day»⁵⁶⁵, mentre l'anno successivo il "Popolo d'Italia" offre ai lettori queste considerazioni:

Prima di parlare della monografia sul pittore fiorentino Ottone Rosai, ci sembra opportuno segnalare come ottima e seria iniziativa la collezione sull'arte italiana moderna, di cui la monografia fa parte, e che è già al suo ventunesimo volumetto. Questa collezione, che dà di ogni artista nostro contemporaneo una documentazione di opere sufficiente a divulgarne lo spirito e a favorirne la valutazione, non ha nulla da invidiare ad altre fortunatissime e notissime pubblicazioni straniere dello stesso genere: anzi, potremmo dire che le supera. Bisogna dunque prendere atto di certe buone affermazioni, specie quando esse non si limitino a enunciare un programma – come molto spesso avviene – ma mostrino di saper sviluppare quel programma e tener fede alle promesse⁵⁶⁶.

A questo proposito, Sergio Solmi avrebbe più tardi ricordato, in una significativa testimonianza:

La collezione "Arte Moderna Italiana", iniziata nel 1925, [...] presto notissima, ebbe il merito, coi suoi libretti di impeccabile gusto e di esiguo prezzo, di diffondere la conoscenza della nostra moderna pittura e scultura ad un grado a cui nessuna intrapresa consimile, dalla prima, pur meritevole, Valori Plastici, si era mai lontanamente avvicinata. Estremamente curati nelle riproduzioni e nei testi introduttivi, la maggior parte dei volumetti di Scheiwiller raggiunsero rapidamente più edizioni. La stessa rigorosa scelta dei nomi – un artista, per essere accolto nella collana dell'"Arte Moderna", doveva aver dato una matura e completa prova di sé – costituiva una garanzia della profonda serietà dei suoi intenti critici e divulgativi⁵⁶⁷.

L'"Arte Moderna Italiana"⁵⁶⁸ si presenta come il prototipo della collana economica: formato in sedicesimo, brossura, pagine in carta patinata e riproduzioni

564 [E. Persico], *Arte Italiana Moderna* (sic), "La Casa Bella", III (32), agosto 1930, p. 62.

565 *Books in review*, "Atlantica", VI (10), ottobre 1931, p. 7.

566 *Ottone Rosai*, "Il Popolo d'Italia", 11 febbraio 1932.

567 S. Solmi, *El hombre de la tortilla*, in G. Scheiwiller, *Segnalazioni. Scritti d'arte*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964, p. 7.

568 Si rimanda all'elenco completo dei titoli della collana e alle schede delle pubblicazioni mappate in appendice.

in nero, in vendita al prezzo di dieci lire al volume (dal 1939 dodici; mentre dal 1941 quindici lire)⁵⁶⁹. Le prudenti tirature, come discusso, conoscono diverse variazioni: dai 1.000 esemplari numerati del primo numero si passa ai 1.100, che nel 1932 Scheiwiller è costretto a ridurre a soli 800 per mancanza di «interesse da parte del pubblico», mentre nel 1935, con il passaggio della responsabilità editoriale a Hoepli, i valori ritornano a 1.000 copie e tra il 1941 e il 1942 si assestano a 1.500⁵⁷⁰.

Secondo una consuetudine che accompagnerà nel tempo l'attività editoriale di Scheiwiller, come sarà per la collezione del "Pesce d'oro", l'"Arte Moderna Italiana" si articola in serie: Serie A – Pittori, inaugurata nel 1925 con il primo numero dedicato ad *Arturo Tosi* a cura di Ugo Bernasconi⁵⁷¹; Serie B – Scultori, nel 1926 con *Liberio Andreotti*, prefazione dello stesso⁵⁷²; Serie C – Disegnatori, avviata nel 1929 con i *Disegni di Modigliani* di Lamberto Vitali⁵⁷³.

Il montaggio delle monografie, dalla grafica sobria e moderna, vede una struttura ricorrente che alla copertina illustrata da un'opera dell'artista accompagna una riproduzione nel controfrontespizio, prima in nero, dalla fine degli anni Venti in tricromia; seguono un breve testo introduttivo a firma del curatore del volume, talvolta accompagnato da illustrazioni; una nota biografica dell'artista; la bibliografia, compilata dallo stesso Scheiwiller; e infine le tavole fuori testo, fotozincografie in bianco e nero stampate al recto, a piena pagina, con didascalia in calce, il cui numero oscilla tra le venticinque delle prime uscite e le trentacinque dei primi anni Quaranta.

Se i riferimenti sono segnatamente europei, i modelli diretti per impostazione e formato sono individuabili, in particolare, nella tedesca "Junge Kunst" di Kinkhardt & Biermann, la prima collana di monografie a proporre una riflessione sugli artisti dell'avanguardia, e nella francese "Les Peintres français nouveaux" della Nouvelle Revue Française Gallimard, prestigiosa editrice di area letteraria, che rispetto a Biermann dà forma a una serie meno raffinata, ma altamente divulgativa⁵⁷⁴, senza dimenticare l'autorevole esperienza della col-

569 Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

570 Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice. Una prima riflessione d'insieme su prezzi e tirature è nel capitolo 1.

571 U. Bernasconi, *Arturo Tosi*, "Arte Moderna Italiana", n. 1, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925.

572 L. Andreotti, *Liberio Andreotti*, "Arte Moderna Italiana", n. 3, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925.

573 L. Vitali, *Disegni di Modigliani*, "Arte Moderna Italiana", n. 15, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1929. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

574 Entrambe le collane sono avviate nel 1919. "Junge Kunst" è diretta dallo stesso Biermann – già alla guida della celebre rivista "Der Cicerone" – che sceglie artisti d'avanguardia, sia tedeschi sia parigini; ha un formato in sedicesimo, copertina grafica, testi articolati in nota critica, nota biografica e bibliografia, e circa trenta tavole fuori testo riprodotte in fotoincisione in buona qualità. "Les Peintres français nouveaux", dedicata alle tendenze francesi attuali, è curata da Roger Allard, primo direttore artistico della NRF; ha in realtà un formato

lezione “Les artistes nouveaux” di Valori Plastici, significativamente evocata anche da Sergio Solmi⁵⁷⁵.

Come accennato, la serie di Scheiwiller si distingue nel panorama internazionale delle pubblicazioni d'arte anzitutto per l'eccellente cura tipografica, la pressione e inchiostatura dei caratteri, la tiratura dei *cliché*, di irreprensibile nettezza e vigore, qualità riscontrate nelle numerose recensioni uscite sulla stampa specializzata europea. Su “Sélection”, rivista già ricordata per le sue monografie di artisti contemporanei, André de Ridder segnala: «“Arte Moderna Italiana”. C'est sous ce titre et sous la direction de M. Giovanni Scheiwiller que paraît à Milan une série de monographies consacrées aux artistes contemporains italiens. Ces volumes qui ont le format et à peu près l'aspect de la collection bien connue de la NRF – mais ils sont infiniment mieux soignés, les clichés surtout étant tirés avec une netteté, et una vigueur irréprochables – sont publiés à 1100 exemplaires»⁵⁷⁶. La «beauté et netteté de reproductions», sorta di cifra della collana italiana, viene puntualmente sottolineata anche da Christian Zervos su “Cahiers d'Art”, in una recensione del marzo 1927⁵⁷⁷.

Va detto che Scheiwiller si occupa non solo di sovrintendere alla qualità delle riproduzioni attraverso il rapporto diretto con i fotoincisori, ma anche di curare personalmente la selezione delle immagini, spesso in stretto dialogo con gli autori dei volumetti, nonché con gli stessi artisti, come testimoniano i fitti carteggi – indispensabile fonte di accesso al lavoro editoriale – intrattenuti con i diversi attori che contribuiscono alle realizzazione delle monografie, non esclusi quei privati o quelle istituzioni talvolta chiamati a concedere le fotografie delle opere per la realizzazione delle riproduzioni⁵⁷⁸. In buona parte oggi conservate nella Fototeca Scheiwiller⁵⁷⁹, queste ultime costituiscono, come messo in luce, il cardine del processo di costruzione delle monografie, sia in senso progettuale, sia nell'economia del prodotto stampato.

Altro elemento distintivo e punto di forza della collana sono le note bibliografiche dei singoli libretti, compilate con zelo e rigore sistematici da Scheiwiller, esperto libraio e bibliofilo, nonché curatore, come noto, dei cataloghi tematici

più pratico e ridotto, in ventiquattresimo, presenta in copertina un autoritratto dell'artista da cliché al tratto, un testo critico, un'antologia, e circa trenta illustrazioni, anche a intervallare il testo, stampate in *héliogravure* con risultati di minore qualità.

575 S. Solmi, *El hombre de la tortilla*, cit., p. 7.

576 A. De Ridder, *Arte Moderna Italiana*, “Sélection”, 15 gennaio 1927.

577 C. Zervos, *Arte Moderna Italiana*, “Cahiers d'Art”, II (3), marzo 1927.

578 A questo proposito, si segnala che se la corrispondenza con scrittori e artisti nell'archivio dell'editore è conservata in fascicoli nella serie carteggi (Apice/AS, serie carteggi Giovanni), quella con i musei è registrata soprattutto nei copialettere (Apice/AS, serie carteggi Giovanni, copialettere).

579 Sulla fototeca si veda A. Negri, *Sorprese da fototeca*, cit; M. Sironi, *Un milione di immagini sfuggite alla memoria di Dio*, cit.

e delle guide bibliografiche Hoepli⁵⁸⁰. Le sue bibliografie si nutrono della carta stampata di settore e del mercato editoriale internazionale e costituiscono un repertorio di completezza inconsueta nel panorama della letteratura d'arte contemporanea dell'epoca, offrendo uno statuto di speciale autorevolezza ai volumi e all'intera collezione. A una riflessione d'insieme appaiono invece meno rilevanti, anche storicamente, i testi di presentazione dei singoli artisti e del loro catalogo, di taglio assai diversificato, più critico o biografico-narrativo, e spesso caratterizzati da cadenze letterarie, secondo una consuetudine diffusa nella pratica della scrittura d'arte del tempo.

Le diverse riedizioni dei titoli della collana che, come detto, vanno presto esauriti anzitutto per l'uso che ne fa Scheiwiller di omaggio e scambio con la sua vasta rete di relazioni, vedono un'integrazione sistematica delle voci bibliografiche e delle tavole, talvolta con cambiamenti anche significativi nelle scelte. Non sono rare le riedizioni con testi nuovi, aggiornati anche nelle firme degli autori⁵⁸¹, che al di là delle contingenze che spesso caratterizzano la progettualità dei piani editoriali⁵⁸² riflettono un puntuale gusto dello stesso Scheiwiller, come osservato da De Grada: «Nel suo intento di valorizzare alcune personalità dell'arte moderna e di fissare l'attenzione culturale su altre già nettamente valorizzate lo Scheiwiller continua nella sua opera, aprendo anche la possibilità di nuove interpretazioni come lo dimostra il suo gusto alle ristampe con nuove presentazioni»⁵⁸³.

In relazione alle scelte degli artisti, se si è diffusamente sottolineato il decisivo ruolo di battistrada della collana, nonché di acuta definizione e divulgazione *in fieri* dei valori figurativi, a un più attento sguardo sui titoli vanno nondimeno riscontrati scarti e accelerazioni anche notevoli nella storia del piano editoriale. Sino alla fine degli anni Venti si assiste infatti a un sostanziale allineamento agli artisti di Novecento, da Tosi (1925) a Malerba (1927), da Carrà (1928) a Wildt (1929), con alcune eccezioni, tra cui le più rilevanti sono senz'altro Modigliani (1927) e De Chirico (1927), vessilli della modernità, a testimoniare predilezioni personali e un rapporto privilegiato con il sistema delle arti francese, poi

580 Tra quelle a carattere storico-artistico si ricordano *Dall'Età della pietra al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni*, cit.; *Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche*, cit.

581 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e alle schede delle singole pubblicazioni in appendice.

582 È il caso, tra gli altri, della monografia dedicata a De Chirico, la cui prima edizione del 1927 presenta un testo del critico russo Boris Ternovec ed è poi riedita nel 1936 a firma di Lo Duca. Il cambio di autore, come si chiarisce dal vaglio delle lettere, è dovuto a un diniego di Ternovec a ripubblicare il proprio testo: se inizialmente ne propone un aggiornamento a sua cura, in un secondo momento confessa a Scheiwiller di non volere portare avanti l'impegno, poi affidato a Lo Duca, già autore del volumetto su Arturo Martini. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, B. Ternovec a G. Scheiwiller, 12 ottobre 1935.

583 Radeq [Raffaele De Grada], *Collezione Scheiwiller 1939*, "Corrente", II (23), 31 dicembre 1939, p. 2.

declinati nella mappa artistica tracciata nel volume *Art Italien Moderne*, uscito a Parigi nel 1930⁵⁸⁴. A questo proposito, va ricordata la polemica che travolge De Chirico contestualmente all'uscita della monografia scheiwilleriana – coeva a quelle parigine di Roger Vitrac per le edizioni Nouvelle Revue Française⁵⁸⁵ e di Waldemar George per le *Chroniques du jour*⁵⁸⁶ – quando, nel dicembre 1927, in un'intervista a Pierre Lagrade apparsa su “*Comoedia*”, afferma: «Il n'y a pas en Italie de mouvement d'art moderne. Ni marchands, ni galleries. La peinture italienne moderne n'existe pas. Il y a Modigliani et moi; mais nous sommes presque français»⁵⁸⁷.

Testimoniata altresì dalla pubblicazione a Parigi di alcuni volumetti dell'“Arte Moderna Italiana”, tra cui il Modigliani⁵⁸⁸, la vicinanza di Scheiwiller al tessuto artistico e culturale d'oltralpe costituisce una delle principali spinte nell'accelerazione “moderna” della sua collezione allo snodo del 1930. I contatti con le personalità più aggiornate dell'editoria d'arte parigina, quali Zervos e Gualtieri di San Lazzaro, e l'avvio in parallelo, nel 1931, della collezione “Arte Moderna Straniera”, consacrata ai maestri internazionali, contribuiscono a un'ulteriore apertura che si riflette anche nelle scelte della collana originaria, a partire dalla presentazione degli Italiens de Paris come Severini (1930), De Pisis (1931), Campigli (1931)⁵⁸⁹, che in quel momento godono di un forte interesse critico e di mercato e, come si apprende dalle carte dell'archivio Scheiwiller, si vedono protagonisti di un ambizioso progetto editoriale a cura dello scrittore Aniante per la casa editrice Le Triangle⁵⁹⁰.

584 G. Scheiwiller, *Art Italien Moderne*, cit. Per la vicenda del volume si rimanda, in questo stesso capitolo, alla sezione PANORAMA.

585 R. Vitrac, *Georges De Chirico*, “Les peintres français nouveaux”, n. 29, Parigi, NRF - Gallimard, 1927.

586 W. George, *Chirico: avec des fragments littéraires de l'artiste*, “Les Maîtres Nouveaux”, n. 5, Parigi, *Chroniques du Jour*, 1928.

587 Intervista a Pierre Lagrade dal titolo redazionale *G. De Chirico peintre prédit et souhaite le triomphe du modernisme*, “*Comoedia*”, 12 dicembre 1927, ora in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985, p. 281. La polemica conosce poi, come noto, un vasto e rumoroso strascico sulla stampa italiana con dure accuse a De Chirico da parte di artisti ed esponenti del sistema delle arti italiano capeggiati da Carlo Carrà, e ripercussioni che non mancano di preoccupare Scheiwiller sulla ricezione della monografia, senza tuttavia compromettere i suoi contatti con l'artista, di cui l'anno successivo pubblica, fuori serie, il *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit.

588 G. Scheiwiller, *Modigliani*, “Messages d'esthétique”, n. 1, Parigi, *Chroniques du Jour*, 1928. Sul problema delle edizioni straniere di volumi italiani e delle coedizioni si rimanda al capitolo precedente, *Definizione di una tipologia editoriale*.

589 Si ricorda che anche la monografia su Campigli esce a Parigi, nella medesima veste grafica della collana italiana, per i tipi Jeanne Bucher, cfr. M. Campigli, *Massimo Campigli*, Parigi, Jeanne Bucher, 1931.

590 Il piano editoriale, non realizzato, prevedeva titoli consacrati soprattutto ad artisti residenti a Parigi e ad altri importanti nomi italiani. Nella prima serie: Massimo Campigli di Pierre Courthion; Carlo Carrà di Eugenio D'Ors; Achille Funi di Waldemar George; Filippo de

Nel corso degli anni Trenta “L'Arte Moderna Italiana” presenta così, con attenzione e lungimiranza, i maggiori artisti italiani del tempo, da Rosai (1931) a Romanelli (1932), da Martini (1933) a Messina (1937), da Marino (1937) a Scipione (1939), a Morandi (1939)⁵⁹¹, nel tentativo di restare estranea alle polemiche, alle oscillazioni delle mode e alle tendenze più recenti. Significativa, a questo proposito, la sostanziale esclusione dal piano editoriale dei giovani: Fontana, Manzù, Birolli, ad esempio⁵⁹².

Nel primo numero di “Stile”, rivista che promuove un serrato dibattito sulle edizioni d'arte, Gio Ponti osserva: «Se non vi fossero alcune lodevolissime edizioni del Milione, e i libricini di Scheiwiller (collezione “Arte Moderna Italiana” presso Hoepli) si potrebbe dire che una rappresentanza bibliografica italiana di nostri grandi artisti adeguata al loro valore è ancora da fare. [...] Morandi, se non erro – e con lui qualche altro maggiore – può contare solo sui detti libricini, esemplari ma modestissimi di Scheiwiller»⁵⁹³. Se riconoscono con speciale sensibilità il ruolo e il magistero della collezione scheiwilleriana, le parole di Ponti testimoniano, al contempo, il tramonto dell'eroica stagione delle collane economiche o di “formazione”, che allo snodo degli anni Quaranta si vedono progressivamente adombrate da ambizioni editoriali diverse, in cui gioca un peso centrale, oltre un nuovo problema di gusto, l'inedita fortuna del colore⁵⁹⁴. Poco tempo dopo, la stessa rivista avrebbe accolto eloquenti riflessioni al riguardo: «Ora è apparsa presso Hoepli, per la cura ammirevole di Scheiwiller la ristampa del volumetto d'arte contemporanea su Campigli, col testo di Franchi (la prima

Pisis di Antonio Aniante; Alberto Savinio di Jean Cocteau; Gino Severini di Germain Bazin; Mario Sironi di Giovanni Scheiwiller; Arturo Tosi di Margherita Sarfatti. Nella seconda serie: Giorgio de Chirico di Eugenio d'Ors; Tullio Garbari di Dino Garrone; Arturo Martini di Alberto Savinio; Piero Marussig di Enrico Somarè; Giorgio Morandi di Leo Longanesi; Enrico Prampolini di F.T. Marinetti; Alberto Saliotti di Filippo de Pisis; Mario Tozzi di Eugenio D'Ors. Si vedano i ritagli di stampa che annunciano la collezione datati ottobre-novembre 1931: Apice/AS, serie Attività editoriale, 2934 Progetto collana pittura italiana Parigi. Va osservato che parte degli artisti e delle firme si ritroveranno in seguito sia nell'“Arte Moderna Italiana”, sia nella collana “Art Italien Moderne” in coedizione Chroniques du Jour e Hoepli, di cui si discuterà in seguito.

591 A proposito delle due uscite del 1939, vale la pena registrare la segnalazione che ne fa De Grada sulle pagine di “Corrente”: «Tra i pittori italiani la Collezione presenta invece due sommesse figure di artisti: Giorgio Morandi e Scipione. Di entrambi i volumi (il testo del Morandi è di Beccaria, dello Scipione è di Marchiori) abbiamo riprodotto un brano estratto dalla presentazione. Del sommo tonalismo di Morandi e del barocchismo suggestivo di Scipione ci sembra simile il significato. Un contenuto profondo di spiritualità moderna accentuato ora nella solitudine dell'immagine, ora nel popolamento fantastico della superficie dipinta». Cfr. Radeq [Raffaele De Grada], *Collezione Scheiwiller 1939*, cit.

592 Cfr. l'elenco completo dei titoli della collana e le schede delle pubblicazioni mappate in appendice.

593 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, “Lo Stile nella casa e nell'arredamento”, I (1), gennaio 1941, p. 48.

594 Per questi problemi si rimanda al capitolo successivo.

l'aveva di Carrieri). Questo volumetto dà agio ad alcune considerazioni. Il bianco e nero, applicato alla rappresentazione dell'arte "non va più"⁵⁹⁵.

Accanto all'"Arte Moderna Italiana" va ricordata la collana "Art Italien Moderne", avviata nel 1933 su iniziativa dello stesso Scheiwiller e di Gualtieri di San Lazzaro, pubblicata in francese da Chroniques du Jour in coedizione con Hoepli. La vicenda, esemplare della tensione europea che informa la prassi scheiwilleriana, costituisce non solo un interessante tentativo di sprovvincializzazione nel quadro in esame, ma la più esplicita testimonianza della fitta e virtuosa trama di relazioni personali instaurate, sul piano della divulgazione dell'arte contemporanea, con il sistema editoriale parigino. L'iniziativa nasce infatti grazie ai contatti diretti tra i due editori, verosimilmente instaurati tra il 1932 e il 1933. Come ricorda Gualtieri di San Lazzaro, che intensifica i propri rapporti con l'Italia all'inizio degli anni Trenta, è durante un viaggio in vista della realizzazione del volume *Dix années d'art en Italie 1922-1932* di Emilio Bodrero⁵⁹⁶ che a Milano, insieme a Lino Piazza, avviene l'incontro con Scheiwiller e prende forma il progetto dell'"Art Italien Moderne"⁵⁹⁷. La collezione vede l'uscita di sei titoli dal 1933 al 1938: *Arturo Tosi* di Waldemar George; *Gino Severini* e *Marino Marini*, entrambi a cura di Paul Fierens; *Francesco Messina* di André Salmon; *Filippo De Pisis*, sempre di Fierens; *Massimo Campigli* di Pierre Courthion⁵⁹⁸. Un esplicito tentativo di promozione dell'arte italiana contemporanea in ambito europeo.

A fronte di un catalogo compatto, il volume dedicato a Marino è anche la prima monografia pubblicata sull'artista⁵⁹⁹. Dal punto di vista delle scelte si tratta, più diffusamente, di artisti italiani residenti a Parigi o gravitanti attorno alla città, a eccezione forse di Tosi, che tuttavia vi ottiene il Grand Prix della pittura nel 1931 e rientra nelle predilezioni critiche di Waldemar George, illustre firma nel panorama pubblicitario parigino, così come gli altri autori della serie. In una recensione su "L'Arte", Anna Maria Brizio mette aspramente in discussione il «tono lirico e annunciatorio, caratteristico di tanti dei suoi scritti»⁶⁰⁰, lo stesso con cui George presenta il pittore lombardo prendendo le mosse dalla sua arte, per una ulteriore dimostrazione delle proprie discusse teorie sul nuovo umanesimo e sul problema della mediterraneità nella cultura figurativa contemporanea,

595 Della "informazione" artistica, "Stile", V (1), gennaio 1945, p. 34.

596 E. Bodrero, *Dix années d'art en Italie 1922-1932*, "Découverte du Monde", Parigi, Chroniques du Jour, 1933.

597 Su questo punto cfr. L.P. Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, cit., p. 54.

598 Cfr. l'elenco completo dei titoli della collana e le relative schede in appendice.

599 A questo proposito si segnala il contributo consacrato alla fortuna editoriale dell'artista *Marino Marini opere e libri*, (Milano, Biblioteca di via Senato, 18 giugno-13 settembre 1998), a c. di F. Gualdoni, Milano, Electa, 1998.

600 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. V (6), novembre 1934, p. 514.

legate a doppio filo alla sua sostanziale adesione ideologica al fascismo⁶⁰¹. Le riserve su certi ambienti della critica parigina non sarebbero del resto mancate a un altro storico dell'arte di area venturiana, Guido Lodovico Luzzatto, che parallelamente si trova a stigmatizzare i «vari Florent Fels e Waldemar George», la cui «letteratura fatta di vacuità e di retorica offende la critica d'arte e la cultura francese»⁶⁰².

Gli eleganti volumi in ottavo della collezione, con un interessante formato quadrato 22x25, sono pubblicati in poche centinaia di esemplari (il volume su Tosi ha una tiratura di 500 copie), parte di questi in edizione numerata, tra i quali il primo o i primi volumi con disegni e litografie originali dell'artista⁶⁰³. Stampati su pregiata carta forte, presentano una veste grafica di sobrio rigore, disegni al tratto nel frontespizio, per le prime uscite, e nelle pagine introduttive, e più di trenta tavole fuori testo in bianco e nero. Come rileva puntualmente la stessa Brizio, «una brevissima nota biografica è posposta alle tavole, e una bibliografia, se tale può dirsi: è compilata infatti in un modo del tutto generico senza precisazioni né di date, né di titoli. Sotto tale aspetto, i volumetti dello Scheiwiller, che presentano uno schema strutturale affine, sono assai più completi e più utili. In questo è molto maggiore il pregio dell'edizione e la bellezza delle riproduzioni»⁶⁰⁴.

Del resto, lo stesso Gualtieri di San Lazzaro non manca di fregiarsi dei risultati estetici delle proprie edizioni: «Nel 1927-1928 – si legge sul “Bollettino della Galleria del Milione” – il libro d'arte era ancora considerato come un manuale, e doveva essere tetro e noioso. Con il Dufy, il Derain e soprattutto l'Henri Matisse (che ottenne un successo unico negli annali dell'edizione d'arte francese) mi è parso di fare delle monografie non un oggetto di studio ma di godimento. Il libro, secondo me, doveva entusiasmare, come una bella esposizione»⁶⁰⁵. Nello specifico, le intense riproduzioni in bianco e nero della collana *Chroniques du Jour-Hoepli* risultano stampate in rotocalcografia da cliché Vigier & Brunissen, tra i più prestigiosi *atelier* di riproduzioni d'arte parigini, con risultati di eccellente qualità grafica. Una valutazione sulle opere presentate nell'ampio formato in ottavo non manca di rivelare una parziale sovrapposizione con le immagini pubblicate nei volumetti di Scheiwiller, benché nell'“Art Italien Moderne” siano al

601 Per la lettura ideologica dell'arte di Tosi fatta da George si rimanda a P. Rusconi, *Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista*, in *Gli anni Trenta a Milano*, cit., pp. 145-162.

Su Waldemar George critico cfr. Y. Chevretil Desbiolles, *Waldemar-George critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal, essai et antologie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

602 Milano, Fondazione Guido Lodovico Luzzatto, Archivio Guido Lodovico Luzzatto, in fase di inventariazione (d'ora in poi AGLL), serie Scritti d'arte, dattiloscritto non datato [prima metà degli anni Trenta], ora pubblicato in V. Iato, *Guido Lodovico Luzzatto critico d'arte militante 1922-1940*, Milano, Scalpendi, 2014, p. 54.

603 Per questi dati cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

604 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, cit.

605 *Un editore italiano a Parigi: Gualtieri di San Lazzaro*, cit.

contempo numerose le fotografie d'agenzia: Alinari, Allié, Crimella, Giacomelli, Mari, Sciutto⁶⁰⁶.

Tra le collezioni di monografie d'artista maggiormente sperimentali degli anni Trenta vi è la serie pubblicata dalle Edizioni di Campo Grafico dedicata a "Pittori nuovi", "Scultori nuovi", "Architetti nuovi", un progetto militante che intende presentare le tendenze più radicali delle arti italiane contemporanee. Promossa dall'omonima rivista, di cui si è già ricordato il ruolo propulsore nel rinnovamento della grafica italiana, nel solco degli orientamenti modernisti internazionali, il piano editoriale apre significativamente, accanto alla pittura e alla scultura, all'architettura, arte guida nella cultura del moderno⁶⁰⁷. I suoi protagonisti sono i giovani: Atanasio Soldati⁶⁰⁸, Lucio Fontana⁶⁰⁹, Alberto Sartoris⁶¹⁰, autori legati al *milieu* della stessa rivista, di "Quadrante" e della Galleria del Milione, di cui i campisti impaginano le prime monografie⁶¹¹. La collana, avviata nel 1934, si vede interrotta nel 1936 alla terza uscita, benché, come annunciato sulle pagine di "Campo Grafico", fosse prevista una quarta monografia da dedicarsi ad Alfonso Gatto con xilografie di Veronesi, all'insegna del dialogo tra arte e poesia. Le *réclame* del progetto apparse sulle pagine del periodico recitano:

Un pittore, uno scultore, un architetto, un poeta, presentati dai migliori critici. Quattro Edizioni sperimentali che Campo Grafico pubblicherà prossimamente in 1000 esemplari dei quali 500 numerati dal n. 1 al 500; allo scopo di realizzare un esempio pratico d'impaginazione aderente al clima della materia trattata. (Prezzo

606 Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

607 Un primo contributo al catalogo di Campo Grafico è M. Chiabrando, *Le edizioni di «Campo Grafico». Storia curiosa di un elenco mai completato*, cit.

608 A. Gatto, L. Sinisgalli, *Atanasio Soldati*, Edizioni di Campo Grafico n. 1 – "Collezione pittori nuovi", Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1934]. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

609 E. Persico, *Lucio Fontana*, Edizioni di Campo Grafico n. 2 – "Collezione scultori nuovi", Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1936]. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Il libro risulta essere il secondo della serie ma un controllo dei dati – va ricordata l'improvvisa morte di Edoardo Persico, di fatto un termine *post quem* – conferma la sua pubblicazione per ultimo, in notevole ritardo, così come del resto gli altri volumi, a testimoniare un *iter* piuttosto faticoso della collana, verosimilmente dettato anche da ragioni finanziarie.

610 R. Giolli, *Alberto Sartoris*, Edizioni di Campo Grafico n. 3 – "Collezione architetti nuovi", Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1936]. L'uscita della monografia, che si apprende essere in ritardo rispetto a quanto programmato, è annunciata a Scheiwiller in una cartolina indirizzata dallo stesso Sartoris nel gennaio 1936, di ritorno dall'America Latina. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Sartoris, A. Sartoris a G. Scheiwiller, 9 gennaio 1936.

611 Si pensi a *Kn* di Carlo Belli, pubblicato nel 1935 nelle Edizioni del Milione, di cui i campisti curano grafica e impaginazione. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Un contributo storico che ha contribuito a mettere a fuoco le relazioni tra il Milione e le riviste "Quadrante" e "Campo Grafico" è P. Fossati, *L'immagine sospesa*, cit.; cfr. inoltre *Anni creativi a Milione*, cit.

di ogni volume L. 12). Prenotazioni a mezzo nostro Conto Corrente Postale N. 3/21744, vaglia o assegno bancario⁶¹².

La collezione di “Campo Grafico”, dove i ruoli di editore, di curatore e di *art director* si sovrappongono, costituisce una vicenda singolare nel panorama in esame, che alla divulgazione dell'arte contemporanea, con precise scelte critiche di natura *engagé*, orientate all'arte astratta, coniuga programmaticamente l'intento di offrire un contributo originale a un'estetica editoriale del proprio tempo. A un'attenta considerazione, le pubblicazioni si mostrano concepite come esperimenti di forme grafico-editoriali, in risposta allo specifico problema della monografia illustrata; quasi prodotti di settore, come confermato dalle pubblicità, in linea con le istanze di emancipazione professionale dei giovani di “Campo Grafico” attenti, anzitutto, alla questione tecnica e progettuale: «La seconda Edizione che “Campo Grafico” pubblicherà allo scopo di realizzare esperimenti di impaginazione e di far conoscere ai grafici gli artisti più rappresentativi dell'arte moderna sarà dedicata allo scultore Lucio Fontana presentato da Edoardo Persico», si legge nel fascicolo del settembre 1934⁶¹³. La stessa rivista, del resto, «si ripromette di essere un'aperta palestra di esercitazione professionale e di mantenere un carattere vitale nell'espressione più ampia della parola»⁶¹⁴.

Allo stesso tempo, lungi dal fare delle espressioni artistiche un pretesto, questi volumi non sono un semplice saggio tipografico, ma mostrano un'intima aderenza alle problematiche etiche e formali dell'arte contemporanea. Su modello delle avanguardie, “Campo Grafico” non manca, infatti, di innestare la propria ricerca grafica sulle espressioni più aggiornate della cultura architettonica e figurativa del presente, posizionandosi con decisione nel dibattito sulla nuova tipografia:

In questo periodo di evoluzione le arti applicate hanno l'obbligo tassativo di seguire il movimento ideale degli artisti, ed il dovere e la responsabilità di far positivo, nell'ordinamento pratico delle cose, il miglioramento del gusto del pubblico. [...] Bisogna rompere i cerchi sentimentali che legano ancora l'arte grafica alle visioni nostalgiche dell'invenzione della stampa e portarla alle sue necessità funzionali d'oggi. La nostra impostazione, diremo sperimentale, di cambiamento totale di numero in numero trova piena rispondenza nelle necessità succitate. A sorreggere il nostro sforzo arrivano opportune le equilibrate argomentazioni di P. [M.] Bardi sulla collaborazione fra artisti ed artigiani. Questa collaborazione deve entrare nell'ordine assoluto delle necessità. Naturalmente la nostra visione dell'essenza creativa dell'artista non deve essere pedestremente ammirativa, ma

612 *Edizioni di Campo Grafico*, annuncio pubblicitario, “Campo Grafico”, II (3), marzo 1934. Una pubblicità a piena pagina del solo volume di Alfonso Gatto è pubblicata in “Campo Grafico”, I (11), novembre 1933.

613 *Edizioni di Campo Grafico*, annuncio pubblicitario, “Campo Grafico”, II (9), settembre 1934.

614 *Scopi semplici*, “Campo Grafico”, I (1), gennaio 1933, s.p.

deve sforzarsi a comprenderne i valori e a carpirne la parte che necessita e che dà vita alle nostre concezioni. [...] Per giungere a realizzare questa unione delicata e importantissima, bisogna ristabilire la sincerità intima dei propri valori e un po' di disciplina negli egoismi personali: fattori essenziali per l'avanzata estetica⁶¹⁵.

Le monografie, stampate in mille esemplari, di cui cinquecento numerati, sono agili volumetti economici in formato ottavo (15x21 cm) venduti al prezzo di dodici lire. La soluzione tipografica della copertina anticipa la rigorosa funzionalità cui obbedisce l'intera veste grafica del prodotto stampato, che si presenta diviso tra la sezione dei testi e quella delle riproduzioni. La prima, su carta uso mano, fa seguire al frontespizio e alle pagine introduttive di testo critico un breve elenco di voci bibliografiche, sotto il quale è impaginata la nota biografica dell'artista. Le numerose tavole, tra le trenta e le quaranta riproduzioni in nero in fotozincotipia, sono stampate su carta patinata e presentano le didascalie delle opere in calce. Chiude un ritratto fotografico dell'artista, a rispondere alle diffuse istanze di avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea e ai suoi interpreti, secondo una strategia iconografica ampiamente sperimentata nelle riviste illustrate coeve⁶¹⁶, che non manca tuttavia di ricevere appunti dai recensori: «Campo Grafico (Milano) – si legge su “Domus” – ha iniziato una collezione “pittori nuovi” col volumetto su Atanasio Soldati: esso arricchirà la tanto scarsa bibliografia delle arti plastiche moderne italiane. Volume ben fatto, necessario a chi voglia documentarsi sulle vie che oggi percorrono i giovani. Alfonso Gatto e Leonardo Sinisgalli vi aggiungono alcune pagine che sono come due piccole bellissime partiture su un tema. La foto di Soldati in frack, che chiude il volume, stona assai»⁶¹⁷.

Come segnala “Domus”, la monografia su Soldati, figura chiave dell'astrattismo italiano, è aperta da Gatto e Sinisgalli, ai cui testi – è noto – se ne sarebbe dovuto affiancare un terzo a cura di Carlo Belli, poi non pubblicato⁶¹⁸. Gli scritti

615 Campo Grafico, *Constatazioni e considerazioni*, “Campo Grafico”, I (3), marzo 1933, s.p. Il riferimento a Bardi è relativo, verosimilmente, all'articolo P.M. Bardi, *Campo grafico*, “L'Ambrosiano”, 28 gennaio 1933. Sul tema, si veda anche l'intervento pubblico fatto da Bardi in occasione della visita all'Istituto Poligrafico dello Stato: «La battaglia per un'arte aderente al nostro tempo rinnovato e effervescente andrà perduta se gli artisti non si conquisteranno che è l'ora di scendere dalle torri d'avorio, e di dedicarsi seriamente a un'arte non oziosa, ma avente uno scopo. Nell'arte tipografica, per esempio, c'è molto da fare». Cfr. P.M. Bardi, *Tipografia, artisti, torri d'avorio*, “L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica”, I (5) settembre 1932, p. 9.

616 Cfr. P. Rusconi, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in *Arte moltiplicata*, cit., pp. 47-66.

617 *Un volumetto su Atanasio Soldati*, “Domus”, (86), febbraio 1935, p. 27.

618 Cfr. *Atanasio Soldati*, annuncio pubblicitario, “Campo Grafico”, I (11), novembre 1933. Si ricorda che Belli è autore del testo per la mostra dell'artista al Milione *Presentazione di Soldati*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, (17), 7-16 novembre 1933. Su Belli e Soldati si veda P. Fossati, *L'immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, cit., in particolare pp. 63-91.

dei due critici, impaginati con disegni al tratto, risultano essere contributi già apparsi su "L'Italia Letteraria", secondo una prassi molto comune nella costruzione dell'oggetto libro più volte evidenziata nel sistema editoriale in esame, che vede un'osmotica circolazione di testi e immagini tra la carta stampata e il prodotto librario. Il primo titolo, *Pittura di Soldati*, ripubblica fedelmente l'articolo di Gatto *Soldati*, dell'ottobre 1934⁶¹⁹, mentre il secondo, *Appunti sul pittore Soldati* di Sinisgalli, amplia *Soldati e la pittura astratta* uscito nel marzo dello stesso anno⁶²⁰, dove le opere dell'artista sono introdotte da una prosa intrisa di suggestioni letterarie⁶²¹.

A presentare Lucio Fontana è invece Edoardo Persico⁶²², la cui improvvisa morte sopraggiunge prima della pubblicazione del volume⁶²³. Il suo testo segue il percorso dell'artista – un «artista intellettuale», scrive – individuandone il punto di arrivo in quella che definisce «la vita nell'arte», dove ogni «esterna preoccupazione di stile» si trova a cadere⁶²⁴. Il libretto, come osserva lo stesso Persico, «reca le riproduzioni di molti disegni e sculture "astratte" di Fontana»: una scelta oltremodo significativa in relazione al programma della collana. Contrariamente a quelle del *Soldati*, le tavole sono stampate recto / verso, ma anche in questo caso in un rigoroso bianco e nero, benché la rivista, come ricordato, non manchi di ospitare periodicamente allegati con fotocopie di opere astratte in quadricromia⁶²⁵. Si tratta dunque di un deliberato precetto di poetica editoriale, prerogativa di una collezione che, alla metà degli anni Trenta, aspira a essere un modello per l'editoria d'arte contemporanea. Va ricordato che nel 1938, nella seconda stagione delle edizioni promosse dalla rivista sotto la mutata sigla Campografico, per i suoi tipi esce, fuori collana, una seconda monografia dedicata a Fontana, con testi in francese e in inglese, a cura di Erich Baumbach⁶²⁶.

619 A. Gatto, *Mezzacolonna, Soldati*, "L'Italia Letteraria", X (40), 6 ottobre 1934, p. 3.

620 Rispettivamente: A. Gatto, *Mezzacolonna, Soldati*, "L'Italia Letteraria", X (40), 6 ottobre 1934, p. 3; L. Sinisgalli, *Soldati e la pittura astratta*, "L'Italia Letteraria", X (10), 10 marzo 1934, p. 3. I testi sono indicati anche nella bibliografia del libretto.

621 Su Sinisgalli scrittore d'arte si veda G. Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, in particolare *Pittori e poeti a confronto*, pp. 55-86.

622 Oggi ripubblicato in *Edoardo Persico. Tutte le opere*, cit., pp. 189-191.

623 In calce al testo si legga la postilla dei redattori: «Edoardo Persico non ha potuto correggere le bozze di questo volume. La morte l'ha strappato a tutto. Il libro esce senza ch'Egli abbia potuto rivedere la prima stesura del testo con quelle correzioni ch'Egli s'era riservato di apportarvi: e questo gli amici e l'Editore credono d'aver obbligo di dichiarare», cfr. E. Persico, *Lucio Fontana*, cit., s.p. Sulla vicenda ha scritto Pablo Rossi, mettendone in discussione i termini sulla base di ritrovamenti documentari (bozze di stampa) nell'archivio Attilio Rossi: P. Rossi, *Attilio Rossi, Edoardo Persico: un piccolo mistero editoriale del 1936*, Milano, s.n., 1999.

624 E. Persico, [Presentazione], in Id. *Lucio Fontana* cit., s.p.

625 Per una discussione della vicenda si rimanda al capitolo 3.

626 E.E. Baumbach, *Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique / The sculptor Lucio Fontana: an analytical attempt*, Milano, Campografico [1938]. Sempre a firma di Baumbach esce una

Il problema dei giovani, di un canone alternativo a quello parallelamente costruito dal collezionismo e dal mercato, a cui non rimane estranea la stessa industria della stampa, ricorre allo snodo del 1940 a sostanziare, con una sensibilità mutata, l'esperienza di "Corrente", alla quale approdano, peraltro, alcuni protagonisti delle edizioni di Campografico, dal citato Baumbach a Birolli, che nel 1937 stampa per queste ultime le sue *Metamorfosi*⁶²⁷. Intessuta di cultura editoriale, "Corrente" riconosce nelle espressioni della moderna editoria, dalla rivista ai libri, un decisivo laboratorio operativo e formale, in cui prende corpo una virtuosa continuità tra arte, critica, letteratura, pensiero. Le sue Edizioni di Corrente, come accennato, costituiscono una delle vicende più rilevanti per sperimentazione, statura ed entità nel panorama dell'editoria di cultura del tempo, distinguendosi per una matura consapevolezza dell'uso di strategie e forme del libro e un'acquisita coscienza del problema grafico⁶²⁸. La produzione libraria, declinata in collane, si apre nel 1940 con le edizioni d'arte e in particolare con *Lucio Fontana. 20 disegni* con una prefazione di Duilio Morosini⁶²⁹, prima uscita della serie "Arte" a cui nel 1942 si affianca la collezione dei "Quaderni del Disegno Contemporaneo", che pubblica monografie su Guttuso, Manzù, Mafai e Marino, a testimoniare la centralità del disegno nell'orizzonte figurativo di "Corrente"⁶³⁰. La nuova sensibilità di cui "Corrente" si fa portavoce sembra, infatti, trovare una compiuta concretizzazione nella saldatura tra espressione (e speculazione) artistica da una parte ed espressione editoriale dall'altra, in cui sono gli stessi protagonisti della cultura figurativa contemporanea, con un coinvolgimento diretto nell'ideazione e costruzione del prodotto librario, ad apportare un decisivo contributo.

seconda monografia sotto la sigla Campografico, anch'essa in doppia lingua, dedicata al pittore Rolando Hettner *Der Maler Roland Hettner: eine Biographie des Beginnens | Le peintre Roland Hettner: biographie d'un debut*, Milano, Campografico [1938]. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

- 627 Si fa riferimento, come sopra, alla seconda stagione delle edizioni legate alla rivista, avviata nel 1937 in concomitanza con un cambiamento della sigla editoriale in Campografico. Il primo volume a essere pubblicato è *Metamorfosi*. 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini, Milano, Campografico, 1937 (cfr. la scheda della pubblicazione in appendice), che avrebbe dovuto inaugurare una collana di libri sull'arte italiana, diretta dagli stessi Bini e Birolli, «di orientamenti e di significati moderni», in linea «con i più seri movimenti europei». Su *Metamorfosi* si veda P. Rusconi, *Renato Birolli, Pagine disegnate*, Milano, Scalpendi, 2023.
- 628 Una prima ricostruzione della vicenda editoriale di Corrente è G. Sebastiani, *I libri di Corrente*, cit. Sulle edizioni d'arte si veda V. Pozzoli, *Le edizioni d'arte: un laboratorio per Corrente*, in *Leggere Corrente a Casa Museo Boschi Di Stefano. Nuovi Studi su Corrente*, a c. di M. Fratelli, P. Rusconi, Milano, Skira, 2020, pp. 55-64.
- 629 *Fontana 20 disegni* con una prefazione di D. Morosini, "Corrente Arte", n. 1, Milano, Corrente Edizioni, 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.
- 630 Cfr. gli elenchi dei titoli delle due collane in appendice. Per una discussione sulla collezione dedicata al disegno si rimanda a G. Bacci, *I "Quaderni del disegno contemporaneo": Guttuso e Mafai*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a c. di V. Pozzoli, P. Rusconi, Mantova, Corraini, 2022, pp. 30-37.

A cura dello stesso Morosini, autentico regista delle vicende artistico-editoriali del movimento, "Corrente Arte" si presenta come una collezione atipica, priva di una riconoscibile identità grafica, di formato, paratestuale. Se vi è una comune linea di valori, ogni monografia appare infatti molto diversa per soluzioni e struttura, dove l'elemento collana assume essenzialmente il significato di una strategia progettuale e divulgativa, mentre il singolo prodotto librario viene concepito in autonomia, con una suggestiva apertura alla scelta di forme editoriali differenziate.

Il primo volume, come detto, presenta i disegni di Fontana ed è significativamente dedicato a Edoardo Persico, la cui figura carismatica, sodale ai giovani artisti, costituisce un riferimento cruciale per la cultura di "Corrente"⁶³¹. Il libro si apre infatti con una citazione, che assume un valore programmatico, tratta dal testo redatto dal critico napoletano per la monografia di Fontana uscita dalle Edizioni di Campo Grafico: «Il meraviglioso – dicono i surrealisti – deve essere fatto per tutti e non per uno solo». A chi intendesse questa dichiarazione nel senso di un manifesto sociale, sfuggirebbe il valore di una conquista capitale del gusto europeo, che attua il vecchio principio dell'arte per tutti' in quello dell'arte come coscienza di tutti. Edoardo Persico»⁶³². Anche l'*Avvertenza* che Morosini antepone alla propria prefazione è nel solco di Persico e della sua lettura di Fontana, proposta come esemplare di un'aderenza ai problemi dell'arte nella vita contemporanea, «necessaria ripresa di un perentorio ordine critico la cui moralità pesa ad introdurre il maggiore impegno»⁶³³.

La monografia si presenta come un volumetto economico in brossura, formato ottavo, interamente stampato su carta avoriata, venduto al prezzo di 9,45 lire. La prefazione di Morosini, *Fontana*, risulta riprendere, ampliandole, le riflessioni sull'artista pubblicate in *Appunti su Fontana*, contributo uscito sulla rivista pochi mesi prima, nell'ottobre 1939⁶³⁴. Dedicata in senso allargato al percorso e al catalogo dell'artista, la scrittura di Morosini, di suggestione ermetica, presenta i venti disegni riprodotti nelle pagine a seguire come un'esemplificazione, non solo della ricerca di Fontana, ma di un nuovo corso dell'arte attuale, dove il *medium* grafico coincide significativamente con l'espressione figurativa prediletta dagli artisti di "Corrente": «Molte di queste tavole sono – nella libertà apparentemente così gratuita – la più viva introduzione non a un genere o a una tecnica ma a una reale riforma della figurazione che, con l'istintivo sconfinare

631 Per una mappa delle frequentazioni di Persico con gli artisti si veda *Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936*, cit.

632 La citazione, tratta da E. Persico, [Presentazione], in Id. *Lucio Fontana*, cit., è posta a epigrafe in apertura a *Fontana 20 disegni*, cit.

633 D.M. [D. Morosini], *Avvertenza*, in *Fontana 20 disegni*, cit., p. 10.

634 D. Morosini, *Appunti su Fontana*, "Corrente", II (18), 15 ottobre 1939. Va rilevato che a ridosso dell'uscita della monografia, la rivista pubblica, ma a firma di Sinisgalli, l'articolo *Disegni di Fontana*, accompagnato da tre riproduzioni: L. Sinisgalli, *Disegni di Fontana*, "Corrente", III (2), 31 gennaio 1940.

dalle ragioni critiche di un periodo, porta l'acuto presentimento di una realtà nuova»⁶³⁵. Allo stesso tempo, la presentazione dell'edizione apparsa sulla rivista recita:

Sono venti "pagine" di uno fra i più vivi e spregiudicati artisti contemporanei. Una raccolta di disegni intesa ad integrare ed arricchire il significato dell'esperienza di uno scultore: Fontana, dal "primitivismo" non convenzionale del primo periodo, alla fase astrattista, fino al suo lavoro più recente. Disegni i più intuitivi e felici, in cui l'artista attende in modo sconcertante ai limiti della figurazione con un tracciato liberissimo, senza soluzione di continuità. Lo studio introduttivo è svolto in termini strettamente critici nei rapporti con l'opera intera dello scultore⁶³⁶.

Alle otto pagine di testo critico, di cui Brandi in una recensione su "Le Arti" non manca di segnalare le debolezze⁶³⁷, seguono come di consueto la nota biografica e bibliografica. Secondo una modalità inedita, di speciale interesse, le riproduzioni dei disegni, alcune al tratto, altre a mezzatinta, sono stampate su carta non patinata, a restituire al segno un'insolita ruvidezza, dove anche le imperfezioni di stampa entrano senza soluzione di continuità nel respiro estetico dell'opera.

Il secondo volume della collana d'arte è *Renato Birolli*, trenta tavole in nero, una a colori e cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini⁶³⁸, anch'esso dedicato a Edoardo Persico⁶³⁹. Si tratta di un libro ambizioso, di profilo sperimentale, di cui Birolli risulta essere al contempo soggetto e autore. È infatti costruito attraverso uno stratificato assemblaggio delle componenti iconografiche e testuali evocate nel sottotitolo, unite, anche concettualmente, dagli scritti del pittore. Stampata da Modiano, l'edizione si presenta sotto il profilo materiale come un ricco volume illustrato in carta patinata, di singolare formato in ottavo quadrato (17x20 cm), con più di centoventi pagine. Venduto al prezzo contenuto di venticinque lire, secondo una pratica contestualmente diffusa nel panorama dell'editoria d'arte – specialmente tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta – alla tiratura in cinquecento copie numerate si affianca un sistema di esemplari diversificati, tra cui venti in edizione di lusso e cinque fuori commercio con un disegno originale dell'artista.

635 D. Morosini, *Fontana*, in *Fontana 20 disegni*, cit., p. 10.

636 *Esce a giorni: I disegni di Lucio Fontana*, segnalazione pubblicitaria, "Corrente", III (5), 15 marzo 1940.

637 C.B. [Cesare Brandi], *Disegni di Fontana*, "Le Arti", III (2), dicembre 1940-gennaio 1941, p. 62.

638 *Renato Birolli*, trenta tavole in nero, una a colori e cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini, "Corrente Arte", n. 2, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

639 Si veda l'epigrafe dedicatoria nell'occhiello "a Edoardo Persico", in Ivi.

La monografia si apre con la citazione del Baudelaire di *A quoi bon la critique?*⁶⁴⁰, a suggello di una militanza cui aderiscono programmaticamente le pagine di Sandro Bini, critico dei giovani del Milione e poi di “Corrente”, amico e sodale di Birolli⁶⁴¹, il cui testo si sofferma su un problema di identità tra linguaggio critico e linguaggio figurativo, sulle istanze di una cultura europea e sul concetto di proprietà plastica del colore⁶⁴². Pubblicati sulla rivista e qui riuniti sotto il titolo *Città*⁶⁴³, gli scritti di Birolli, accompagnati da disegni al tratto a piena pagina, restituiscono un personale percorso narrativo, dove l'aderenza alla pittura si intesse nei fili di una memoria autobiografica di registro persichiano. Le fotoriproduzioni, precedute dalla bibliografia completa sull'artista, si aprono con il *Ritratto della madre* (1940), a colori, e presentano quindi in trenta tavole in nero una serrata rassegna della produzione del pittore, dal *San Zeno Pescatore* del 1931 al *Ritratto di Rosa* del 1940, le cui didascalie, impaginate a fronte, riportano anche i dati collezionistici. In questa tensione al catalogo, che dal punto di vista editoriale rappresenta un genere autonomo, capace di incarnare *par excellence* le istanze di un canone storico-artistico, si legge in filigrana una puntuale operazione di sistemazione della propria opera in una dimensione critica attenta in modo inedito al problema della storia, espressione di una consapevolezza che sostanzia l'intera esperienza di “Corrente”.

L'uscita successiva di “Corrente Arte” è direttamente legata a un evento espositivo, per il quale, tuttavia, al posto di un catalogo, viene scelta un'edizione a carattere permanente, inserita per giunta nel piano di una collezione editoriale. Si tratta, in questo caso, non di un libro ma di una cartella di fotoriproduzioni: *Scipione: cinque tricromie*⁶⁴⁴. Promossa dal Centro di Azione per le Arti in occasione della mostra postuma dell'artista, ordinata nelle sale della Pinacoteca di

640 «...pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons». Cfr. C. Baudelaire, *A quoi bon la critique?*, in Id., *Salon de 1846*, ora in Id. *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1976, p. 418. La citazione è pubblicata in apertura a Renato Birolli, cit.

641 Al riguardo si veda l'interessante *Carteggio Bini-Birolli*, a c. di G.M. Erbesato, Vicenza, Neri Pozza, 1986, cit. Su Bini vd. anche *Un critico di “Corrente”: artisti di Sandro Bini*, (Mantova, Palazzo Te, 12 aprile-17 maggio 1987), a c. di V. Fagone, Mantova, s.n., 1987.

642 S. Bini, [Prefazione], in Renato Birolli, cit., pp. 15-26.

643 R. Birolli, *Città: con riferimento all'amore*, “Corrente di vita giovanile”, II (14-15), 31 luglio-15 agosto 1939; *Città: con riferimento alla pittura*, “Corrente di vita giovanile”, II (17), 30 settembre 1939; *Città: con riferimento all'uomo*, “Corrente di vita giovanile”, III (1), 5 gennaio 1940; *Città: con riferimento a un'esperienza*, “Corrente di vita giovanile”, III (9), 15 maggio 1940. Nel volume si aggiungono i testi *Con riferimento al tempo* e *Con riferimento all'età felice*. La vicenda è discussa in S. Salvagnini, *Birolli, Marchiori e “Corrente”*, “L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, II (3), settembre 2005, pp. 69-82. Sul volume cfr. anche Cfr. G. Sebastiani, *I libri di Corrente*, cit., pp. 24-32.

644 *Scipione: cinque tricromie*, presentazione di A. Santangelo, “Corrente Arte”, n. 3, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

Brera nel marzo 1941⁶⁴⁵, l'edizione presenta cinque dipinti del maestro, tradotti nella dimensione pienamente pittorica del colore, e un disegno al tratto. Le tavole sono applicate a fogli mobili formato in quarto, sobriamente raccolti in una semplice cartella in cartoncino venduta al prezzo di 35 lire⁶⁴⁶, una forma editoriale che sembra volere coniugare in modo esemplare la sensibilità divulgativa delle Edizioni di Corrente e le istanze sperimentali dei bottaiani Centri di Azione per le Arti.

Non va infine dimenticato che, all'insegna del rapporto tra le arti promosso da "Corrente", sempre declinato nel solco di una puntuale tensione alla realizzazione editoriale, appartiene alla medesima collana il celebre libro fotografico *Occhio Quadrato* di Alberto Lattuada, con ventisei tavole fotografiche della Milano del tempo: eccezionale documento di una nuova cultura estetica, dove la città, già al centro delle speculazioni di Persico e delle periegesi figurate di Birolli, diventa protagonista in immagine⁶⁴⁷.

Coeva, ma di altro orientamento rispetto a "Corrente Arte", è la collezione "Pittori e scultori italiani contemporanei" pubblicata dalle Edizioni della Conchiglia. Se si è accennato al progetto di Giampiero Giani di dare vita a un modello di editoria illustrata di tendenza, rispondente alla rinnovata fortuna conosciuta dal settore delle pubblicazioni d'arte allo snodo del 1940⁶⁴⁸, la raffinata collana in grande formato "Pittori e scultori italiani contemporanei" ne rappresenta la declinazione più divulgativa, non meno attenta, tuttavia, al carattere di pregio del prodotto stampato. Quest'ultimo costituisce infatti la cifra precipua delle ambiziose edizioni della Conchiglia, paradigmatica attestazione di un nuovo gusto del tempo, che a titoli di divulgazione affianca, come ricordato, ricercate edizioni letterarie impreziosite da illustrazioni d'artista⁶⁴⁹.

Avviata nel 1941, la collana intende presentare i maestri italiani parallelamente consacrati dalla politica delle arti, dal mercato, dal collezionismo – va ricordato, al riguardo, il sodalizio di Giani con l'influente gallerista Barbaroux

645 La mostra si svolge dall'8 al 23 marzo in concomitanza con la Mostra di disegni contemporanei. cfr. G.A. Dell'Acqua, *L'allestimento della Mostra di Scipione e di Disegni contemporanei alla Pinacoteca di Brera*, "Le Arti", III (4), aprile-maggio 1941, pp. 280-281; A.L. Pacchioni, *La mostra postuma di Scipione e una prima Mostra di disegni contemporanei allestite nelle sale della Gallerie di Brera*, "Domus", (159), marzo 1941, pp. 98-101; G.A. Dell'Acqua, *Il Centro d'Azione per le Arti e la mostra di Scipione*, "Stile" I (3), marzo 1941, p. 6. Entrambi gli articoli riproducono a piena pagina una delle tricromie di Scipione.

646 Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Le tavole sono stampate dall'Alfieri & Lacroix, che l'anno precedente aveva realizzato le riproduzioni a colori per la cartella della collezione Marmont, notoriamente legata al Centro di Azione per le Arti milanese per il tramite del suo proprietario.

647 A. Lattuada, *Occhio quadrato: 26 tavole fotografiche*, "Corrente Arte", n. 4, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Sul libro di Lattuada si veda A. Frongia, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2022.

648 Si rimanda in particolare alle dichiarazioni G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit.

649 Cfr. capitolo 1, *Editori specializzati*.

– contribuendo a dare corpo a un canone ufficiale dell'arte italiana contemporanea, anche in un'ottica di propaganda legata alla promozione del prodotto artistico nazionale. È indicativo, a questo proposito, che i primi due volumi vengano progettati con testi e didascalie in doppia lingua, italiano e tedesco, nell'ottica dell'esportazione, una pratica riscontrata in altre iniziative librerie coeve, in cui a fare da battistrada, come accennato, è il panorama dell'editoria periodica. I titoli pubblicati nella serie sono il *Pompeo Borra* di Giovanni Scheiwiller (1941), il *Marino Marini* di Filippo de Pisis (1941), il *Piero Marussig* di Vincenzo Costantini (1942), il *Massimo Campigli* di Sergio Solmi (1943) e, infine, il *Mario Sironi* di Luciano Anceschi (1944)⁶⁵⁰, firme di punta della letteratura artistica coeva e artisti di fama, la cui opera si vede sfarzosamente illustrata in riproduzioni, in nero e a colori, di grande formato. Il piano editoriale si pone, dunque, intimamente in linea con le istanze invocate da Ponti nel citato appello alla creazione di una moderna «bibliografia delle arti moderne italiane», vale a dire di una documentazione in edizioni commisurate al valore dei «nostri grandi artisti italiani d'oggi»⁶⁵¹, e non manca di essere puntualmente segnalato sulle pagine di “Stile”⁶⁵².

Le monografie della Conchiglia si presentano come eleganti volumi in quarto rilegati a cartella, con più di sessanta tavole fuori testo. Stampate in ottocento esemplari numerati, di cui cinquanta con un disegno originale dell'artista, a partire dal 1943 raggiungono valori di tiratura di millecinquecento copie, a testimonianza della fortuna della collezione nel quadro del diffuso slancio conosciuto in quel momento dal sistema dell'editoria d'arte. La pubblicazione di edizioni limitate con una grafica originale corrisponde a una strategia di diversificazione che ricorre altresì nel ricco palinsesto di riproduzioni, con l'alternarsi di illustrazioni, disegni al tratto, litografie protette da velina, fotozincotipie in nero e quadricromie presentate in un'impaginazione originale, diversa in ogni volume, a evocare il gusto sofisticato del *livre de peintre*.

650 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e le relative schede delle pubblicazioni in appendice. Il *Sironi*, pubblicato nel 1944, non rientra nella mappatura.

651 G. Ponti, *Una interessante pubblicazione d'arte*, cit. A proposito del dibattito promosso da “Stile” si ricorda anche l'articolo programmatico Dir. [Gio Ponti], *L'attrezzatura bibliografica delle arti*, cit.

652 Si vedano in particolare gli articoli: *Corriere di Stile. Le Edizioni della Conchiglia*, “Stile”, II (15), marzo 1942, p. 31; *Massimo Campigli presentato da Sergio Solmi*, “Stile”, III (26), febbraio 1943, pp. 42-43; *Anceschi su Sironi* e *Sulla monografia di Giani per Sironi*, “Stile”, IV (44), luglio 1944, pp. 24-31.

Di ascendenza grafica francese⁶⁵³, benché Giani ne rivendichi un'incorruttibile identità italiana, come dichiara su "Stile"⁶⁵⁴, i volumi della collana appaiono essenzialmente degli album di fotoriproduzioni presentate in un ampio ventaglio di soluzioni tipografiche, per tecnica e formato, sperimentate dalla società di famiglia, lo Stabilimento Grafico. Le riprese fotografiche delle opere sono a cura del celebre fotografo d'arte Gianni Mari⁶⁵⁵ e le didascalie, di cui in calce al volume viene riportato l'elenco completo, indicano, ove presente, la provenienza dei pezzi da collezioni private, pubbliche o gallerie. Allo stesso tempo i testi, dagli scritti di presentazione – che non di rado vengono pubblicati sulle riviste insieme a una o più tavole a colori, ad anticipare l'uscita del volume⁶⁵⁶ – alle notizie biografiche dell'artista, non mancano di mescolarsi a illustrazioni e tavole, privi di quella netta separazione tra testi e immagini, che ha invece segnato il modello dell'editoria di settore lungo tutti gli anni Trenta. La tensione a presentare il catalogo dell'artista per l'elevato numero di opere riprodotte pare inficiata dall'assenza di strumenti filologici, a partire da un più strutturato testo di tenore storico-critico e da una puntuale bibliografia, così da fare di questi libri degli strumenti di valore essenzialmente divulgativo-promozionale, oltre che dei ricercati oggetti di gusto.

La linea della Conchiglia è sostanzialmente condivisa dal coevo progetto promosso da "Stile" con la collana di monografie "Maestri italiani contemporanei", pubblicata da Garzanti, a cura di Gio Ponti e Vittorio Emanuele Barbaroux, a partire dal 1942. Quest'ultima rappresenta il più coerente tentativo di dare un contributo a quel «piano editoriale per le arti» aderente al rinnovato clima estetico e ai progressi dell'industria poligrafica del tempo, auspicato dall'architetto milanese quale «attrezzatura bibliografica» necessaria alla «battaglia per l'arte

653 I modelli sono da individuarsi, in particolare, nell'area delle edizioni d'arte del pioniere Kahnweiler e di Tériade, quest'ultimo editore anche della raffinata rivista "Verve". Si rimanda rispettivamente a *Daniel-Henry Kahnweiler. Marchand, éditeur, écrivain*, cit.; *Tériade & les livres de peintres*, (Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 8 novembre 2002-23 marzo 2003), a c. di Michel Anthonioz, C. Laugier, D. Szymusiak, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 2002. Per una più ampia panoramica sulla coeva editoria d'arte francese si veda a V. Holman, *Framing Critics. The Publishing Context*, cit.; e François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, cit.

654 Come dichiara programmaticamente nella citata intervista pubblicata su "Stile" nel 1943: «ero certo che, richiamandoci alla nostra tradizione noi avremmo potuto far meglio e tentare di scardinare quel monopolio che sembrava insuperato e insuperabile per cui il libro straniero era il solo desiderato e ricercato dal nostro bibliofilo. Non era cosa leggera: ritenni conveniente ispirarmi a una moderna interpretazione della tradizione classica della nostra editoria, e nello stesso tempo pensai che bisognava dare libri non solo preziosi dal punto di vista dell'arte tipografica, ma anche tali da essere espressione della civiltà letteraria e figurativa nostra di oggi». Cfr. G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit.

655 Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

656 Il testo viene dunque impiegato come elemento promozionale accanto a un saggio delle tavole a colori a illustrarne l'elevato risultato tecnico. Cfr. ad esempio *Massimo Campigli presentato da Sergio Solmi*, cit.; *Aneschi su Sironi*, cit.

moderna italiana»⁶⁵⁷. In linea con la politica della testata, la collezione delle grandi “monografie d'arte” punta, perciò, a presentarsi programmaticamente come un modello del nuovo corso dell'editoria italiana di qualità, per il nuovo pubblico borghese, in aperta concorrenza con quanto nel settore delle pubblicazioni d'arte si realizza di più aggiornato in ambito internazionale.

Come Giani, di cui ammira l'operato – «ho preso una lavata di testa da Garzanti per l'eccessiva pubblicità ad un altro editore fatta a sue spese [...] per eccesso d'amore per il Giani», scrive all'amico⁶⁵⁸ – Ponti dà vita a un ambizioso progetto di monografie illustrate in grande formato, eloquentemente consacrato, come recita il titolo, ai “Maestri italiani contemporanei”. Dalle pubblicità apparse sulla rivista si apprende che, inizialmente, l'uscita era prevista per il 1941 e che il piano era, almeno in parte, diverso:

Garzanti | colmando una lacuna nella bibliografia artistica moderna italiana, lancia la grande Collezione d'arte di Lo Stile | con queste prime monografie di grandi maestri italiani contemporanei a cura di V.E. Barbaroux e Gio Ponti e che usciranno tutte nel 1941 | 1. Massimo Campigli con testo critico di Sergio Solmi | 2. Carlo Carrà con testo critico di Roberto Longhi | 3. Giorgio de Chirico con testo critico di Raffaele Carrieri | 4. Filippo de Pisis con testo critico di Giuseppe Raimondi | 5. Achille Funi con testo critico di Guido Piovene | 6. Arturo Tosi con testo critico di Giovanni Scheiwiller⁶⁵⁹.

La collana si avvia in realtà l'anno successivo e vede la pubblicazione di soli quattro titoli⁶⁶⁰, tutti nel 1942: *Arturo Tosi* di Giovanni Scheiwiller, *Giorgio de Chirico* di Raffaele Carrieri, *Carlo Carrà* di Piero Torriano (con un vistoso cambio d'autore rispetto al previsto Roberto Longhi), e infine *Filippo de Pisis* di Giuseppe Raimondi⁶⁶¹. Ricorrono, come per le Edizioni della Conchiglia, firme celebri e astri del mercato, di cui si pone in qualche modo garante lo stesso Vittorio Emanuele Barbaroux, coinvolto in prima persona nel ruolo di curatore della collana. A questo proposito, va sottolineato che le opere presentate nelle monografie provengono quasi interamente da collezioni private, delle quali non manca la puntuale indicazione in didascalia, secondo una prassi diffusa, condivisa, tra gli altri, da Giani e dal Milione⁶⁶². Nel testo di presentazione dell'iniziativa, come ricordato, si legge infatti un esplicito elogio al collezionismo:

657 Dir. [Gio Ponti], *L'attrezzatura bibliografica delle arti*, cit.

658 GPA, Epistolario, fasc. Giani, G. Ponti a G. Giani, 23 ottobre 1945.

659 *Collezione d'arte di Lo Stile*, annuncio pubblicitario, “Stile”, I (4), aprile 1941.

660 A essi si aggiunge, fuori serie, con un concept e un formato differente, la monografia dedicata a *Lea D'Avanzo* a c. di Guido Piovene, Milano, Garzanti, 1943. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

661 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e le relative schede delle pubblicazioni in appendice.

662 Sui rapporti con i collezionisti si rimanda, in questo capitolo, alla sezione *Collezionismo e documentazione*.

Le opere riprodotte in queste pagine [...] documentano significativamente l'adesione rigogliosa delle classi colte alla nostra pittura moderna, a riconferma della sua validità. L'esistenza di questo clima di cultura e di fede è quello che permette anche l'apparire ed il diffondersi di nuove pubblicazioni, come son queste – con le quali la bibliografia degli artisti italiani d'oggi, fino a ieri tanto al di sotto dei loro valori, va finalmente potenziandosi per quella affermazione nel mondo che spetta alle nostre arti [...]. Queste pagine oltre che una esplorazione delle più attente collezioni italiane sono un riconoscimento ed un omaggio alle figure ed all'alto esempio di quanti raccolgono opere d'arte dei contemporanei⁶⁶³.

Ma la collana vuole essere anzitutto «un contributo alla più vasta conoscenza in Italia e fuori di opere di grandi maestri della pittura italiana d'oggi, l'arte dei quali – confermata ormai dai più esaurienti esami della critica – merita per l'onore della civiltà italiana la sua “splendida popolarità”»⁶⁶⁴. Esplicite istanze di propaganda del prodotto artistico nazionale, che trovavano un terreno favorevole nel clima di propaganda del regime fascista incalzato dal cantiere dell'E42, non senza misurarsi con le logiche autorappresentative di *rayonnement culturel*, contestualmente espresse dalla coeva editoria d'arte francese⁶⁶⁵.

Questo fermo intento di diffusione viene perseguito anzitutto attraverso l'attenzione alla qualità delle fotocopie, per le quali Ponti e Barbaroux si affidano a Grafitalia, l'ambiziosa azienda grafica di giovane costituzione, che si pone alla guida del rinnovamento tecnologico dell'industria della stampa italiana. Specializzata nella riproduzione a colori con il rivoluzionario sistema fotocolor, Grafitalia si occupa dell'intero ciclo di lavorazione del prodotto stampato, dalla ripresa fotografica alla stampa⁶⁶⁶. Le grandi tavole delle monografie, formato *in folio*, costituiscono, infatti, anche in questo caso, l'elemento funzionale di costruzione e presentazione del volume. Tuttavia, se vi è la medesima attenzione al pregio del risultato tipografico riscontrata in Giani, si osserva qui un maggiore rigore nell'impostazione del libro. Anzitutto, nel ripetersi di una struttura seriale: un ritratto fotografico dell'artista a piena pagina nel controfrontespizio, a seguire il testo, quindi le tavole con didascalie a fronte, venticinque in nero e venticinque a colori, al modo della *vignette collé*, stampate su carta patinata e applicate su pagine in carta forte. Anche i testi, benché brevi presentazioni, si mostrano di maggiore impegno critico e sono affiancati da una cospicua bibliografia curata,

663 V.E. Barbaroux, G. Ponti, [Presentazione], in G. Scheiwiler, *Arturo Tosi*, “Maestri italiani contemporanei”, n. 1, Milano, Garzanti, 1942.

664 *Ibidem*.

665 Su questo punto si veda C. Kolokytha, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Nerve*, cit.

666 Sulla società si rimanda al capitolo 1. Il contributo di Grafitalia nella diffusione della riproduzione a colori sarà discusso nel capitolo 3.

per l'intera collezione, non casualmente, da Giovanni Scheiwiller, prefatore del primo volume su Arturo Tosi⁶⁶⁷.

Il formato, la grafica, la serrata alternanza di tavole in nero e a colori, le tipologie di carta e la stessa struttura dei volumi permettono di identificare un modello diretto della collezione nelle sontuose monografie d'arte edita nella seconda metà degli anni Trenta dalla viennese Phaidon, *maison* protagonista dell'editoria d'arte internazionale, che pubblica opere come il *Van Gogh* di Wilhelm Uhde o il *Cézanne* di Fritz Novotny⁶⁶⁸. Malgrado l'ambizione a «colmare una lacuna nella bibliografia artistica moderna italiana»⁶⁶⁹, gli eleganti libri di “Stile” non hanno il tenore storico-critico delle monografie Phaidon, sono inoltre stampati in tirature contenute di cinquecento esemplari numerati, di cui cinquanta fuori commercio, e venduti al prezzo piuttosto elevato di centoventi lire⁶⁷⁰.

Nello stesso 1942 che vede consumarsi l'iniziativa di Ponti e Barbaroux, le Edizioni del Milione avviano una collana che continuerà con fortuna nel dopoguerra, offrendo un contributo di speciale originalità ai nuovi orientamenti dell'editoria d'arte illustrata. Si tratta di “Pittori italiani contemporanei”, titolo che coincide significativamente con quello dato alla serie di tavole a colori pubblicata dal 1937, vicenda cruciale, non solo per gli svolgimenti imprenditoriali del Milione e il relativo ampliamento della sua sezione editoriale ma, più diffusamente, per l'intero sistema editoriale in esame.

Si è detto che nel 1940 la società registra una modifica dell'oggetto d'esercizio che vede ufficialmente aggiunta l'attività di «editrice di libri e di stampe»⁶⁷¹. I Ghiringhelli sembrano investire anzitutto su queste ultime, cercando di imporsi come editori di tavole fotomeccaniche a colori in un mercato che intuiscono essere in forte crescita. Nel solco di tale progettualità, prendono corpo anche i più interessanti piani editoriali promossi in quel giro di anni: oltre alla citata serie di tavole sciolte, il lussuoso volume *La Raccolta Feroldi*, dedicato alle opere della

667 Si vedano in proposito le lettere che l'editore svizzero scambia con Ponti nei primi anni Quaranta. In una minuta del luglio 1942, in particolare, Scheiwiller si lamenta di non avere ricevuto la monografia su Giorgio de Chirico «per la quale – scrive – ho perso quattro sere a stilare la bibliografia». Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ponti, G. Scheiwiller a G. Ponti, 7 luglio 1942.

668 W. Uhde, *Vincent Van Gogh*, Vienna, Phaidon Verlag, 1936; F. Novotny, *Paul Cézanne*, Vienna, Phaidon Verlag, 1936. La medesima serie della Phaidon pubblica anche titoli di arte antica tra cui si ricorda, sempre del 1936, il Botticelli di Lionello Venturi. Sulla collezione cfr. Anthony Hamber, *Communicating Colour. Advances in Reprographic Technology 1840–1967*, “Visual Resources”, vol. XV (3), 1999, pp. 355–370.

669 *Collezione d'arte di Lo Stile*, annuncio pubblicitario, “Stile”, I (4), aprile 1941.

670 Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

671 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 170261, atto del 20 febbraio 1940. Nella Guida Savallo del 1941-1942 risultano sotto due voci indipendenti le “Edizioni del Milione (Galleria d'Arte) – via Brera 21” e la “Libreria della Galleria del Milione – via Brera 21”. Cfr. *Guida Savallo Fontana di Milano e provincia 1941-1942*, Milano, Savallo, 1942, p. 2303. Per le vicende societarie si rimanda al capitolo 1, *Le gallerie e il mercato dell'arte*.

collezione dell'avvocato bresciano⁶⁷², e la collana "Pittori italiani contemporanei", che, se della prima riprende titolo e istanze, dell'altro recupera il formato e il progetto grafico, a cura di Carlo Dradi, mutandone tuttavia profondamente la destinazione d'uso.

Le monografie di "Pittori italiani contemporanei" sono infatti snelli fascicoli *in folio* che, secondo un *format* seriale, presentano ciascuno dodici tavole interamente a colori. Stampate nelle Officine Grafiche Esperia da zinchi Valenti, le riproduzioni si vedono rimontate sulle pagine in carta avoriata del fascicolo, precedute da una stringata nota biografica e da uno scritto a cura di una prestigiosa firma della letteratura o del giornalismo, e seguite dall'elenco completo delle didascalie⁶⁷³. Così Gino Ghiringhelli, nell'estate 1943, illustra il piano editoriale a Pietro Maria Bardi:

Ed eccoti il programma: imminente uscita di un fascicolo con tempere di Mario Sironi presentate da Bontempelli. Sono dodici grandi tavole in quattro, cinque o sei colori più una tricromia nel testo e un disegno in bicromia. Quasi pronti un fascicolo con 12 opere di Funi che dovrebbe avere per prefatore Cardarelli del quale però a tutt'oggi non ho ricevuto ancora il testo; e un altro altrettanto su Guidi per il quale sono in attesa di uno scritto di Cecchi. Sempre della stessa collana ho già in lavorazione uno su Soffici con Papini e uno con 12 paesaggi invernali di Tosi. A giorni inizierò un altro ancora su sei Artisti della generazione dei giovani con due tavole per ciascuno di Licini, Vitali, De Amicis, Morelli, Vittorini, e Del Bo presentati da Torriano⁶⁷⁴.

Il progetto vede protagonisti, essenzialmente, gli stessi artisti consacrati dal collezionismo e dai principali cantieri editoriali coevi, non senza una convergenza con le scelte commerciali della galleria. L'atteggiamento dei Ghiringhelli appare di convinta adesione all'euforia del mercato e al più ampio consenso di cui, in quel momento, gode a tutti i livelli l'arte contemporanea. Anche la scelta degli autori dei testi sembra rispondere a una precisa richiesta sul piano della notorietà trasversalmente diffusa nel circuito pubblicistico-editoriale, cui l'editrice milanese non manca di rispondere, commissionando le prefazioni ai volumi a scrittori e critici di chiara fama. I titoli registrati nella mappatura sono *12 opere di Raffaele De Grada* (1942) presentate da Giovanni Battista Angioletti, *12 opere di Piero Marussig* (1942) presentate da Raffaele Carrieri e *12 tempere di Mario Sironi* (1943) presentate da Massimo Bontempelli⁶⁷⁵, ma la collezione con-

672 *La Raccolta Feroldi*, cit. Sul progetto e sul più ampio problema delle pubblicazioni d'arte legate al collezionismo si rimanda, in questo capitolo, alla sezione *Collezionismo e documentazione*.

673 Per i dati si rimanda alle schede delle pubblicazioni in appendice.

674 Cfr. ASCM/FB, Cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943. Il piano di collana si vedrà sostanzialmente mutato.

675 *12 opere di Raffaele De Grada*, presentazione di G.B. Angioletti, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni del Milione, 1942; *12 opere di Piero Marussig*, presentazione di R. Carrieri, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni del Milione, 1942; e *12 tempere di Mario*

tinua con fortuna, come accennato, sino al 1960, quando viene inaugurata una seconda serie, la cui prima uscita è *Storia di Renato Guttuso. Nota compiuta sulla pittura contemporanea*, a cura di Elio Vittorini⁶⁷⁶.

Estranea alle ambizioni dei cantieri editoriali contestualmente promossi dalla Conchiglia e da Garzanti, e tuttavia attenta alla raffinatezza del prodotto stampato e alla qualità delle fotocopie, come puntualmente rilevato dagli addetti ai lavori⁶⁷⁷, quella dei "Pittori italiani contemporanei" si presenta come la collana più prossima al concetto di divulgazione dell'arte contemporanea già esemplarmente incarnato, all'inizio del decennio, dall'attività di Giovanni Scheiwiller, ora inseguita dal Milione all'insegna del colore e di rinnovate forme editoriali aderenti alla nuova sensibilità del tempo.

Sullo sfondo di una virtuosa saldatura tra svolgimenti del sistema delle arti e istanze editoriali, l'inedita fortuna dell'arte contemporanea sul piano della produzione libraria appare esemplarmente testimoniata dalla sua diffusione ad ampio raggio, a partire dal laboratorio milanese degli anni Trenta, sul più ampio territorio nazionale. Va, infatti, messa in luce in questa stessa sede la puntuale fioritura, allo snodo del 1940, di una serie di notevoli collezioni editoriali aderenti alle istanze di definizione di un canone contemporaneo. Tra queste, la fiorentina "Artisti italiani" edita da Vallecchi (*Giovanni Colacicchi* di Raffaello Franchi, 1941; *Ottone Rosai* di Alfonso Gatto, 1941; *Filippo de Pisis* di Giovanni Cavicchioli, 1942; *Mario Marcucci* di Alessandro Parronchi, 1942; *Gianni Vagnetti* di Nino Bertocchi, 1943); la romana "Artisti d'Oggi" delle Edizioni di Documento (*Orfeo Tamburi* di Gino Severini, 1941; *Goffredo Petrassi* di Lele D'Amico, 1942; *Domenico Cantatore* di Sergio Solmi, 1942; *Enrico Paulucci* di Albino Galvano, 1942); la torinese "Artisti italiani contemporanei" di Accame (*Felice Casorati* di Italo Cremona, 1942; *Filippo de Pisis* di Ugo Nebbia, 1942). Ma soprattutto la "Biblioteca di Storia dell'Arte. Serie Moderna" pubblicata da Le Monnier, editrice di "Le Arti", la rivista della Direzione Generale del Ministero dell'Educazione Nazionale improntata a una «rigida selezione dei valori e [al] la loro definizione storica [...] su un piano di alta cultura, di critica severa e

Sironi, presentazione di M. Bontempelli, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni del Milione, 1943. Cfr. le schede delle pubblicazioni e l'elenco dei titoli della collana in appendice. Sul progetto editoriale si veda V. Pozzoli, P. Rusconi, *Le edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio*, cit.

676 E. Vittorini, *Storia di Renato Guttuso. Nota compiuta sulla pittura contemporanea*, "Pittori Italiani Contemporanei", serie II, n. 1, Milano, Edizioni del Milione, 1960.

677 Si veda R. Giolli, *Libri italiani in vetrina*, cit.

documentata»⁶⁷⁸, che nel 1942 vede l'uscita del *Tosi* di Giulio Carlo Argan⁶⁷⁹ e del *Morandi* di Cesare Brandi, con la quale la pittura contemporanea fa il proprio ingresso ufficiale nella storia dell'arte⁶⁸⁰. Non appaia accessorio ricordare, a questo proposito, quanto lo stesso Argan scrive a introduzione della sua *Bibliografia della Storia dell'Arte in Italia* pubblicata dall'IRCE del 1941:

Dall'affermazione della storicità dell'arte, cioè della necessità storica dei fatti artistici, logicamente discende il problema della moralità di quei fatti e quindi della indistinguibilità di cultura artistica e arte; l'opera d'arte non potendo infatti giustificarsi se non come momento nuovo, direttamente creativo – e per il carattere stesso della creazione, come attualità assoluta – della storia. Su questo problema centrale – attraverso un'analisi sempre più serrata dei valori espressivi o di linguaggio – è concentrato lo sforzo di chiarificazione della parte migliore della più recente critica italiana contemporanea⁶⁸¹.

678 Si veda quanto scritto dal Ministero in risposta a Gio Ponti, intento a presentare il programma di "Stile", distanziando apertamente il suo operato e aprendo un problema cruciale sulla diversificazione degli orientamenti della stessa produzione editoriale: «Certo è necessaria un'opera di larga e degna divulgazione, com'è quella che deve essere svolta dalle monografie di cui mi parlate: i veri valori non debbono essere una prerogativa degli iniziati. Le Arti non possono dare il tono alla divulgazione, il loro compito è una rigida selezione dei valori e la loro definizione storica: perciò si mantengono su un piano di alta cultura, di critica severa e documentata. Questo non vuol dire che altri non debbano divulgare, con mezzi più larghi e argomenti più facili, quegli stessi valori». Cfr. ACS, Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940, Ministero dell'Educazione Nazionale, 15 gennaio 1941. Su questo punto si rimanda a quanto discusso nel capitolo 1.

679 A proposito del volume dedicato a Tosi è interessante segnalare una lettera di Argan, datata luglio 1940, con cui ringrazia Scheiwiller della bibliografia sul pittore per l'articolo su "Le Arti", «di cui – scrive – vorrò fare un volumetto», a testimoniare ancora una volta la significativa circolazione di idee, testi e immagini tra editoria periodica e libreria caratterizzante l'intero periodo in esame. Cfr. Apice/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Argan, G.C. Argan a G. Scheiwiller, 21 luglio 1940. Sugli scritti di Argan si veda: *Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di Giulio Carlo Argan e dei contributi critici a lui dedicati*, a c. di I. Buonazia con C. Gamba e C. Stoppani, in Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni-RCS, Milano 2002, pp. XXXV-XCVI.

680 Si veda la pubblicità pubblicata in "Le Arti", IV (2), dicembre 1941-gennaio 1942, che informa anche sul progetto di prossime uscite: «Biblioteca di Storia dell'Arte diretta da Giulio Carlo Argan e da Cesare Brandi, 1° Serie: Arte Moderna. Il 15 gennaio saranno pubblicati: Giulio Carlo Argan – Tosi; Cesare Brandi – Morandi. Seguiranno: Roberto Longhi – Maccari; Giuseppe Raimondi – Cartella di Disegni. In seguito usciranno monografie su Mafai, Manzù, Marini, ed altre che saranno annunciate prossimamente. Volumi in-8° con due riproduzioni a colori e quarantotto tavole in nero».

681 G.C. Argan, *Introduzione a Bibliografia della Storia dell'Arte in Italia*, in *Archeologia, arti figurative, musica*, a c. di Id., "Bibliografie del ventennio", Roma, IRCE, 1941, pp. 82-83.

“Arte Moderna Straniera”

Nel ventaglio di strategie, generi e forme del libro, quello sull'arte italiana si impone come il discorso ampiamente dominante della produzione editoriale degli anni Trenta, a intrecciare, come discusso, una molteplicità di istanze critiche, commerciali, di identità culturale e propaganda politica. Tuttavia, benché apertamente minoritaria, l'arte straniera non manca, a sua volta, di stabilire delle presenze nel contesto in esame. Si tratta di una questione complessa, specialmente nel periodo storico considerato, che si vede inevitabilmente intrecciata al più ampio problema della ricezione della cultura straniera durante il fascismo⁶⁸². Una prima riflessione sul tema della rappresentazione delle vicende artistiche internazionali e dei suoi protagonisti nell'Italia degli anni Trenta è stata tracciata in rapporto all'editoria periodica, che ha evidenziato la sostanziale oscillazione tra *jet set*, alleanze politiche, bizzarrie e degenerazioni – un *leitmotiv*, quest'ultimo, legato a doppio filo al coevo dibattito sull'arte degenerata – nonché effettive aperture alle più vitali ricerche figurative europee⁶⁸³. Alla diversificazione di approcci riflessa dalle pagine delle riviste illustrate corrisponde, viceversa, una più omogenea linea critico-divulgativa nell'ambito dell'editoria libraria, essenzialmente tesa, non tanto all'aggiornamento sul filo dell'attualità, quanto al riconoscimento di precursori e maestri, che mette in gioco un significativo scarto di periodizzazione.

Protagonista, anche in questo caso, è Giovanni Scheiwiller, che dal 1931 affianca alla fondativa collana dedicata all'arte italiana l'“Arte Moderna Straniera”, unica collezione dedicata ad artisti internazionali nell'Italia del tempo, a colmare a sua volta un vuoto editoriale. Accanto allo straordinario valore dell'iniziativa per la cultura italiana, va da subito sottolineata una sostanziale divergenza tra le proposte delle due collane scheiwilleriane, dove l'“Arte Moderna Straniera” presenta non solo artisti viventi, tra cui i più celebri pittori contemporanei, Picasso e Matisse, ma anche, e soprattutto, autori dell'Ottocento, a rispecchiare un problema di canone in netta controtendenza rispetto alla costruzione critica della modernità italiana, rigorosamente incarnata da artisti novecenteschi. Tra i titoli della serie si incontrano infatti i grandi nomi della generazione postimpressionista, da Cézanne a Van Gogh a Gauguin, vale a dire i «pionieri del movimento moderno»⁶⁸⁴, nel solco del parallelo processo di storicizzazione internazionale

682 Su questi problemi si vedano le riflessioni, relative specialmente all'ambito editoriale, di C. Rundle, *Il vizioso dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019.

683 Si veda *Anni tra le due guerre*, in *Arte moltiplicata*, cit., pp. 1-100.

684 Il riferimento è all'omonimo testo di Nikolai Pevsner pubblicato a Londra nel 1936, *I pionieri del movimento moderno (Pioneers of the modern movement. From William Morris to Walter Gropius)*, Faber & Faber, 1936), studio che pone le basi della moderna storiografia del disegno industriale e dell'architettura, in cui l'autore dedica un significativo capitolo alla pittura degli anni Novanta considerandola, nel momento di storicizzazione a caldo delle avanguardie, un'arte guida negli svolgimenti della cultura figurativa e progettuale del Novecento.

dell'arte contemporanea, e delle avanguardie in testa, che vede tra i suoi risultati più eloquenti il lavoro di sistemazione critica svolto oltreoceano da Alfred H. Barr per il MoMA di New York intorno alla metà degli anni Trenta⁶⁸⁵.

La linea adottata da Scheiwiller si vede essenzialmente condivisa nel coevo panorama critico-editoriale italiano. Se la questione di una definizione dell'arte italiana contemporanea si avvia, infatti, in una sostanziale presa di distanza dalle espressioni figurative dell'Ottocento, per consolidarsi sulla stretta attualità e identificare progressivamente il suo canone con quello al contempo consacrato dal nuovo collezionismo, la prospettiva sulla cultura artistica internazionale si apre, al contrario, al recente passato, ai «precursori» dell'arte moderna, per usare una definizione del sodale Lamberto Vitali, che nel 1934 cura per “Domus” l'omonima rubrica⁶⁸⁶.

Pubblicata dal 1931 al 1954, dal 1935 per le edizioni Hoepli, l'“Arte Moderna Straniera” vede l'uscita di diciassette monografie d'artista, escluse ristampe e nuove edizioni⁶⁸⁷, su modello della collezione italiana. Non solo il *concept* del progetto, ma il formato in sedicesimo, la veste grafica e la struttura dei volumetti sono infatti i medesimi, e così i prezzi e le tirature, che si assestano tra gli ottocento e i millecinquecento esemplari numerati⁶⁸⁸. La puntuale continuità tra le due collane, nel solco della progettualità precorritrice di Scheiwiller, è messa in luce in una partecipe recensione di Guido Lodovico Luzzatto pubblicata su “La Casa Bella”, in occasione dell'uscita del primo numero dedicato allo scultore svizzero Hermann Haller:

Una nuova collezione di Giovanni Scheiwiller, ed un nuovo volume: Arte moderna straniera, Hermann Haller. Il programma, come indicano le opere promesse, è nella stessa direzione della serie dedicata agli artisti italiani; si può anzi affermare

685 Come noto, Barr lavora a una definizione per avanguardie dell'arte contemporanea, a partire dall'impressionismo e postimpressionismo, la cui affermazione critica passa essenzialmente attraverso una serie di progetti espositivi divenuti fondativi per la disciplina. Sull'operato di Barr si veda Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge; London, MIT Press, 2002.

686 «Nel decennio magico che va dal 1885 al 1895, si preparano, sotto gli occhi ostili o distratti del mondo, i destini di cinquanta anni di pittura», scrive eloquentemente Lamberto Vitali, sodale di Scheiwiller nonché autore per la stessa collana “Arte Moderna Straniera”, nell'articolo inaugurale della rubrica tenuta per “Domus” definita da Gio Ponti una «revisione critica dei precursori dell'arte d'oggi». Cfr. L. Vitali, *Precursori: James Ensor*, “Domus”, (82), ottobre 1934, pp. 25-27. A seguito di Ensor, Vitali presenta *Vincent van Gogh* (83, novembre 1934, pp. 35-38), *Paul Gauguin* (85, gennaio 1935, pp. 29-33), *Georges Seurat* (86, febbraio 1935, pp. 23-26).

687 I criteri di mappatura hanno escluso dal censimento i volumetti dedicati agli artisti operanti nell'Ottocento. Si rimanda all'elenco completo dei titoli della collana e, per le pubblicazioni mappate, alle schede dei volumi in appendice.

688 I dati sono relativi alla cronologia 1929-1943. Negli anni seguenti si raggiungono tirature più elevate, pari a 2000 esemplari per la monografia sul Doganiere Rousseau del 1944, 2600 per quella su Renoir del 1945, o ancora 3100 esemplari per l'Utrillo e il Picasso editi nello stesso 1945.

che questa sia una conseguenza rigorosa del criterio seguito fino ad oggi dallo Scheiwiller. Il gusto di questo editore è, infatti, volto a tutte le tendenze più vive ed europee, e la nuova collezione integra logicamente il suo programma di ieri. Il primo della serie è uscito in questi giorni [...] contiene ventotto riproduzioni ed è curato con la solita nitidezza ed eleganza di tutte le altre edizioni dello Scheiwiller⁶⁸⁹.

A fronte di tale continuità, si evidenzia una vocazione intrinsecamente divulgativa del piano editoriale, dove, al tentativo militante di individuare dei valori e di contribuire a un canone in costruzione dell'arte moderna italiana, si sostituisce, nella nuova collana, la presentazione di autori ampiamente riconosciuti, tra Ottocento e Novecento. Al contempo, il catalogo non risulta obbedire a un rigido criterio storico o gerarchico, dal punto di vista dei valori, della rilevanza critica. Non mancano peraltro delle sorprese nei nomi di autori certamente affermati, ma di minor spicco, quali il citato Haller o il pittore armeno, ma operante in Italia, Gregorio Sciltian, le cui monografie escono rispettivamente nel 1931 e nel 1941, a circoscrivere idealmente il decennio, rispecchiando concezioni artistiche e posizioni di gusto radicalmente diverse⁶⁹⁰. Quella su Haller, artista celebre nei paesi di lingua tedesca sin dai primi anni Venti, si presenta come la prima pubblicazione italiana dedicata allo scultore, rimasta sostanzialmente un *unicum* nel panorama editoriale nazionale⁶⁹¹, mentre lo *Sciltian* è dato alle stampe in un momento di grande fortuna per il pittore, interprete di tendenza di una nuova sensibilità figurativa che si affaccia allo snodo del decennio, contando nel 1938 il piccolo volume edito dalla Galleria Gian Ferrari e nello stesso 1941 anche la prima cartella di riproduzioni della pontiana "Stile"⁶⁹².

689 G.L. Luzzatto, *Arte Moderna. Hermann Haller*, "La Casa Bella", IV (42) giugno 1931, p. 55.

690 G. Scheiwiller, *Hermann Haller*, "Arte Moderna Straniera", n. 1, Milano, si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, 1931; M. Bernardi, *Gregor Sciltian*, "Arte Moderna Straniera", n. 7, Milano, si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, 1941. Cfr. le schede dei volumi in appendice.

691 Nello specifico, la monografia di Scheiwiller fa seguito a *Der Bildbauer Hermann Haller*, a c. di Alfred Kuhn, "Monographien zur Schweizer Kunst", n. 2, Zurigo; Lipsia, Füssli, 1927, senza dimenticare il volume di Waldemar George, *Quelques Artistes Suisses. René Auberjonois, Maurice Barraud, Alexandre Blanchet, Hermann Haller, Jean de Tscharnner, Karl Walsler*, pubblicato nelle edizioni Triangle di Parigi nel 1928. Mentre all'estero si assiste a una discreta fortuna editoriale dell'artista che non manca di essere saltuariamente pubblicato anche negli anni seguenti – si ricorda, in particolare, la monografia *Hermann Haller* uscita per le Éditions des Quatre Chemins di Parigi nel 1933, a cura di Pierre Du Colombier – in Italia si conta solo la riedizione del volumetto dell'"Arte Moderna Straniera" (1939, cfr. la scheda della pubblicazione in appendice), ad eccezione del progetto di libro catalogo edito in occasione di una mostra di Haller a Lugano, presso la Galleria Pieter Coray nel 1985, dal Pesce d'Oro di Vanni, e dunque legato a doppio filo alla vicenda editoriale considerata.

692 R. Carrieri, *Gregorio Sciltian*, Milano, Galleria Gian Ferrari, s.d. [1938]; G. Ponti, *5 inganni di Sciltian*, "Cartelle di 'Stile'", Milano, Garzanti, 1942. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

Tra le due monografie, la collana di Scheiwiller vede l'uscita, nel 1932, di *Pablo Picasso*, nel 1933 di *Henri Matisse*, nel 1935 di *Paul Cézanne*, nel 1936 di *Honoré Daumier* e *Vincent van Gogh*, nel 1942 dei *Disegni di Vincent van Gogh*, mentre tra il 1944 e il 1945 di *Paul Gauguin*, *Henri Rousseau*, *Auguste Renoir*, *Maurice Utrillo*, *Toulouse-Lautrec*, oltre a proseguire la serie sul disegno con *Disegni di Henri Matisse* e *Disegni di Picasso*⁶⁹³. A uno sguardo d'insieme, il 1935 sembra dunque rappresentare un decisivo giro di boa nella progettualità della collana, che con la monografia dedicata a Cézanne apre alla divulgazione dei grandi maestri dell'Ottocento europeo. Tale scelta, tuttavia, ha una storia pregressa, che in qualche modo ne avvalorava ulteriormente il peso e l'originalità nel panorama dell'editoria d'arte italiana, perché è ascrivibile all'avvio dell'iniziativa, ovvero intrinseca al progetto stesso della collana, già in fase di elaborazione a partire dagli ultimi anni Venti.

La prima testimonianza dell'interessamento di Scheiwiller per la pubblicazione di autori stranieri si ritrova, infatti, tra le sue carte d'archivio, molto precocemente, in un appunto del dicembre 1928: «Vorrei pubblicare Picasso Matisse Utrillo Haller Cézanne Van Gogh Gauguin»⁶⁹⁴. Vi si leggono, benché in una sequenza differente, i titoli che andranno effettivamente a comporre il catalogo della serie: Picasso e Matisse, i due maestri della pittura contemporanea, Utrillo, a rappresentare l'interesse diffuso per l'École de Paris, Haller, testimone esemplare del legame privilegiato dell'editore con la Svizzera e, più in generale, con l'ambiente mitteleuropeo, infine Cézanne, Van Gogh e Gauguin, i pionieri dell'arte moderna.

Espressione diretta della cultura e delle predilezioni di Scheiwiller, il piano non manca, al contempo, di mostrare un aperto rapporto di influenza e di scambio con la prestigiosa rete di contatti dell'editore, dal direttore del Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca Boris Ternovec, al critico e editore dell'avanguardia, di stanza a Parigi, Christian Zervos, su tutti. Lo storico dell'arte russo, in particolare, che con Scheiwiller avvia molteplici collaborazioni, frutto di un longevo sodalizio⁶⁹⁵, risulta essere un interlocutore d'eccezione per la genesi della collana, e il carteggio tra i due permette di leggerne sotto una luce inedita gli svolgimenti,

693 La collana prosegue infine, dopo uno stacco, con le ultime due uscite del 1950 e del 1954, rispettivamente dedicate a *Aristide Maillol* e a *Käthe Kollwitz*. Per i dati bibliografici e la successione cronologica completa dei titoli della collana si rimanda all'elenco in appendice "Arte Moderna Straniera".

694 USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, foglio d'appunti di Giovanni Scheiwiller, 18 dicembre 1928.

695 Oltre alla collaborazione in sede editoriale, che tra i numerosi progetti trova concretizzazione, in particolare, nelle monografie dedicate a Giorgio de Chirico per la serie "Arte Moderna Italiana", 1928 e ad Aristide Maillol per l'"Arte Moderna Straniera", a cura di Ternovec, nonché nel coinvolgimento della conservatrice aggiunta del museo moscovita Nina Javorskaja, autrice del volumetto su Cézanne pubblicato nel 1935, lo scambio tra i due intellettuali dà corpo a un'interessante collezione di arte italiana contemporanea presso il Museo della Nuova

restituendoli in un articolato quadro di respiro internazionale. Contestualmente impegnato in una notevole opera di divulgazione della cultura artistica europea otto-novecentesca – a partire dallo straordinario patrimonio delle raccolte Ščukin e Morozov, nucleo fondante del museo moscovita, le cui grandi opere sono pubblicate in tavole a colori segnalate anche su “La Casa Bella”⁶⁹⁶ – Ternovec viene tempestivamente invitato da Scheiwiller a offrire un decisivo apporto al progetto, che sembra nascere nel solco del loro scambio epistolare. A seguito di una prima proposta dell'editore, in una lettera dell'agosto 1929 si legge:

Vous ne m'écrivez [sic] rien dans votre dernière lettre sur votre plan de l'extension de la série “Arte Moderna Italiana” non seulement sur l'art italien moderne, mais aussi sur l'art des autres pays. Tenez vous encore à cette idée? Dans ce cas je prendrai part à cette série avec la plus grande satisfaction. Je ne suis pas au courant des thèmes encore libres; c'est pourquoi je peux vous indiquer tout [sic] une série de thèmes, tels que Van Gogh, Gauguin, Daumier ou les artistes vivants – Maillol, Bourdelle, Picasso etc. – c'est à vous de faire le choix, je serai toujours d'accord avec votre proposition. Aussi pourrai-je vous recommander pour le volume très responsable sur P. Cézanne une jeune savante russe M-lle Javorskaja, qui vient d'éc[r]ire un ouvrage approfondi sur l'art de Paul Cézanne. M-lle Nina Javorskaia est conservateur-adjoint de notre Musée⁶⁹⁷.

Più di un semplice collaboratore, Ternovec avrebbe dovuto essere autore della prima monografia della serie, da consacrarsi inizialmente non ad Haller ma a Picasso, nonché dei successivi volumi su Van Gogh e Daumier⁶⁹⁸, senza dimenticare il suo contributo come mediatore per il testo su Cézanne, ad opera della sua collaboratrice Nina Javorskaja. Ad eccezione di quest'ultimo, effettivamente pubblicato a firma della giovane studiosa russa⁶⁹⁹, gli altri titoli non

Arte Occidentale. Cfr. V. Pozzoli, *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, “L'Uomo nero”, X (10), dicembre 2013, pp. 73-90.

696 Si vedano, in particolare, le segnalazioni *Riproduzioni a colori*, “La Casa Bella”, IV (43), luglio 1931, p. 58; (44), agosto 1931, p. 53, dove si trovano elencate singole tavole in commercio riproducenti capolavori dell'arte moderna – opere di Cézanne, Derain, Gauguin, Marquet, Picasso, Rousseau, Van Gogh, Vlaminck, Bonnard, Degas, Renoir, Monet, Signac, Utrillo – tra cui quelle editate dal Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca. Con una speciale attenzione per le riproduzioni fotomeccaniche, la rivista dedica, in quegli anni, un'apposita rubrica alle manifestazioni della stampa, *Stampe*, che va ad affiancarsi a quella sul libro e le edizioni d'arte.

697 USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Boris Ternovec a Giovanni Scheiwiller, Mosca, 25 agosto 1929.

698 Si veda a questo proposito la successiva lettera di Scheiwiller USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Giovanni Scheiwiller a Boris Ternovec, Milano, 12 settembre 1929.

699 N. Javorskaia, *Paul Cézanne*, “Arte Moderna Straniera”, n. 4, Milano, Hoepli, 1935. Scritto sulla scia dell'interpretazione critica di Maier-Graefe, anche il testo di Javorskaja, inizialmente previsto per la fine del 1929, giunge all'editore con un annoso ritardo, nell'estate 1932. Esce infine dopo il passaggio della collana a Hoepli nel 1935, anno in cui il medesimo contributo conosce anche un'edizione russa pubblicata a Mosca per le edizioni di stato Ogiz-Izogiz.

vedranno la luce che a cura di altri autori⁷⁰⁰, a causa di molteplici e prolungati ritardi e del successivo abbandono degli impegni editoriali da parte del critico⁷⁰¹, al quale è infine ascrivibile la sola monografia dedicata a Maillol pubblicata molti anni dopo la sua morte, nel 1950, in un clima rinnovato⁷⁰².

Queste vicissitudini incidono non solo sulla fisionomia della collezione ma sul suo avvio⁷⁰³, che viene regolarmente procrastinato da Scheiwiller sino al 1931, quando decide di fare uscire, a sua cura, il volume su Hermann Haller, nome insolito per un lancio editoriale, verosimilmente scelto per ragioni contingenti. Parallelamente, con l'obiettivo di pubblicare il Picasso almeno in tempo per la mostra sull'artista prevista alla Biennale di Venezia del 1932⁷⁰⁴, a seguito

700 C. Zervos, *Pablo Picasso*, "Arte Moderna Straniera", n. 2, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1932; G. Scheiwiller, *Honoré Daumier*, "Arte Moderna Straniera", n. 5, Milano, Hoepli, 1936; L. Vitali, *Vincent Van Gogh*, "Arte Moderna Straniera", n. 6, Milano, Hoepli, 1936. Cfr. l'elenco dei titoli della collana in appendice.

701 In seguito all'accordo per la monografia su Picasso, raggiunto nell'ottobre 1929 discutendo anche a proposito delle riproduzioni (USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Boris Ternovec a Giovanni Scheiwiller, Mosca, 3 ottobre 1929), Ternovec comincia a manifestare le proprie difficoltà a portare avanti il progetto nel dicembre dello stesso anno (USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Boris Ternovec a Giovanni Scheiwiller, Mosca, 29 dicembre 1929). Le lettere successive vedono rimandare di volta in volta la consegna del testo, sino all'agosto 1932, quando a collana già avviata, a fronte delle ripetute richieste di Scheiwiller, rinuncia definitivamente all'incarico (USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Boris Ternovec a Giovanni Scheiwiller, Mosca, 14 agosto 1932). Un'ulteriore testimonianza della prolungata attesa del testo di Ternovec, anche contestualmente al lancio della serie, è il trafiletto apparso su "Domus" nell'aprile 1931 con l'annuncio delle successive uscite, in cui si possono notare altre interessanti variazioni rispetto al catalogo: «Della bontà di queste piccole edizioni d'arte s'è già scritto più volte: abbiamo ora il piacere di segnalare ai nostri lettori che lo Scheiwiller ha iniziato la pubblicazione di una seconda collana: "Arte Moderna Straniera", destinata a far conoscere fra noi i maggiori esponenti del movimento artistico internazionale e a rendere sempre più facili e frequenti i rapporti culturali. È pronto il primo volume dedicato allo scultore svizzero Hermann Haller (testo di Giovanni Scheiwiller), e si stanno preparando: B. Ternovetz: Pablo Picasso – N. Yavorskaia: Paul Cézanne – L. Vitali: Henri Matisse – E. Piceni: Auguste Renoir – S. Solmi: Picasso (disegni) – L. Ernè: Vincent Van Gogh – G. Scheiwiller: Honoré Daumier». Cfr. *Pubblicazioni d'arte*, "Domus", IV, (40), aprile 1931, p. 62.

702 Nato nel 1884, Ternovec scompare nel 1941. L'impegno a occuparsi di Maillol, negli anni Trenta il più celebre scultore vivente, prende corpo a seguito della definitiva rinuncia al testo su Picasso (cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Giovanni Scheiwiller a Boris Ternovec, Milano, 7 marzo 1933) e viene portato a termine entro il 1934. La pubblicazione, tuttavia, veda la luce solo dieci anni più tardi, in un momento di rinnovata fortuna per la scultura.

703 La vicenda della travagliata genesi della collana è stata ricostruita nel lavoro di tesi V. Pozzoli, *L'arte italiana contemporanea a Mosca 1926-1936: il carteggio Boris Ternovec – Giovanni Scheiwiller*, cit.

704 Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Ternovec, Giovanni Scheiwiller a Boris Ternovec, Milano, 11 novembre 1931. L'esposizione della Biennale di Venezia non ha infine luogo ma parallelamente, nell'autunno del 1932, si tiene un'importante mostra alla Kunsthhaus di Zurigo, prima retrospettiva museale mondiale dell'artista: *Picasso*, (Zurigo, Kunsthhaus, 11 settembre-13 novembre, 1932), a c. di W. Wartmann, Zurigo, Kunsthhaus Zurich, 1932. Nello

di ripetuti solleciti, l'editore affida infine l'incarico a Christian Zervos, direttore di "Cahiers d'Art" e contatto diretto con l'artista, di cui cura il catalogo⁷⁰⁵, complice il rapporto di stima e di collaborazione reciproca suggellato da un vivace scambio epistolare intercorso a partire dal 1929⁷⁰⁶.

Va d'altra parte ricordato che, nel 1931, la prestigiosa rivista parigina aveva ospitato un contributo di Scheiwiller su Henri Matisse, commissionatogli dallo stesso direttore in occasione della personale del pittore ordinata alla Galerie Georges Petit nel giugno-luglio 1931⁷⁰⁷. Reimpiegato due anni più tardi dall'editore svizzero per la terza monografia della serie "Arte Moderna Straniera"⁷⁰⁸ – di cui è lui stesso curatore come, più tardi, del volumetto consacrato a Honoré Daumier⁷⁰⁹ – lo scritto conosce, con minime varianti, i tre formati del catalogo, della rivista e del libro, a esemplare testimonianza della feconda circolazione coeva di testi e immagini tra diversi *media* editoriali. È contestualmente a una nuova richiesta di articolo per "Cahiers d'Art", questa volta in occasione del numero monografico consacrato a Picasso, che viene raggiunto l'accordo in merito alla pubblicazione scheiwilleriana, dove l'invito a lavorare sul pittore spagnolo risulta, pertanto, reciproco⁷¹⁰.

stesso anno il pittore espone inoltre alla Galerie Georges Petit di Parigi: *Exposition Picasso*, (Parigi, Galerie Georges Petit, 16 giugno-30 luglio 1932), a c. di C. Vrancken, E. Bignou, Parigi, Galerie Georges Petit, 1932.

705 Le lettere tra i due suggeriscono che Scheiwiller si rivolge personalmente a Picasso chiedendogli il consenso alla pubblicazione della monografia e a fronte di una sua mancata risposta chiede la mediazione di Zervos, visto il suo privilegiato rapporto di frequentazione con l'artista: «Je ne lui [Picasso] ai pas parlé de votre livre parce que je sais qu'il ne fait pas d'objection à ce sujet et qu'il ne réclame peu, comme d'autres artistes, les droits d'auteur. Quant à son silence ne vous formalisez peu, il ne répond jamais à lettres». Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Zervos, C. Zervos a G. Scheiwiller, 15 dicembre [1931].

706 I primi contatti tra i due risalgono alla fine degli anni Venti e sono relativi all'interesse di Zervos per la figura di Amedeo Modigliani, di cui Scheiwiller è uno dei maggiori referenti internazionali, anche grazie ai legami instaurati con la famiglia dell'artista. Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Zervos, C. Zervos a G. Scheiwiller, 4 luglio 1929.

707 *Henri Matisse*, (Parigi, Galerie Georges Petit, 16 giugno-25 luglio 1931), Parigi, Galerie Georges Petit, 1931. Il testo pubblicato sulla rivista è G. Scheiwiller, *Henri Matisse*, "Cahiers d'Art", *L'oeuvre de Henri Matisse*, VI (5-6), maggio-giugno 1931, pp. 302-315.

708 G. Scheiwiller, *Henri Matisse*, "Arte Moderna Straniera", n. 3, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1933. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

709 Id., *Honoré Daumier*, "Arte Moderna Straniera", n. 5, Milano, Hoepli, 1936.

710 Come per Matisse, nell'aprile 1932 Zervos chiede a Scheiwiller un nuovo contributo, questa volta su Picasso, protagonista, come accennato, di una mostra presso la medesima galleria, la Georges Petit: «Cher Monsieur, je vous demanderai comme pour l'Exposition Matisse de m'écrire sur Picasso pour sa grande Exposition qui aura lieu ici prochainement et pour laquelle je prépare un numéro spécial de la Revue. J'aimerais avoir votre texte avant le 18 Mai», cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Zervos, C. Zervos a G. Scheiwiller, 21 aprile 1932. Vd. l'articolo G. Scheiwiller, *Picasso*, "Cahiers d'Art", *Exposition Picasso*, VIII (7), luglio 1932, pp. 84-88.

Tra i più celebri critici europei, in quel momento Zervos è impegnato con l'avvio della monumentale impresa editoriale del catalogo ragionato dell'artista⁷¹¹. Il primo volume viene dato alle stampe nello stesso 1932, che vede l'uscita della monografia curata per l'"Arte Moderna Straniera"⁷¹², anno decisivo per il consolidamento della fortuna critica di Picasso, di cui dà conto anche Lionello Venturi su "L'Arte"⁷¹³. L'iniziativa di Scheiwiller si inserisce infatti in un contesto editoriale molto ricettivo nei confronti di quello che è unanimemente considerato uno dei più celebri artisti viventi, contando tra i precedenti illustri anche precoci pubblicazioni in ambito italiano, dal fascicolo della Libreria della Voce *Dodici opere di Pablo Picasso*, 1914 alla monografia a cura di Waldemar George per le edizioni di Valori Plastici, 1924⁷¹⁴.

Per una più aderente comprensione dei meccanismi del sistema editoriale in esame, è interessante precisare che la collaborazione tra Scheiwiller e Zervos per la collezione straniera non si esaurisce intorno alla figura di Picasso, ma si indirizza, parallelamente, a quella di un artista di nicchia quale lo scultore romeno, legato all'École de Paris, Costantin Brancusi. Secondo quanto si evince dai carteggi, nel 1933 l'editore svizzero ha in progetto di realizzare una monografia a cura e, verosimilmente, su proposta di Zervos in doppia edizione, italiana e francese, da vendersi, quest'ultima, a Parigi, presso la sede di Cahiers d'Art⁷¹⁵. Nell'iniziativa, mai concretizzata, viene inizialmente coinvolto anche il governo romeno, che avrebbe garantito un sostegno in forma di contributo diretto o acquisto di una parte dei volumi, mentre a Zervos, oltre al testo, sarebbe spettato il lavoro di selezione e recupero delle riproduzioni, come si apprende puntualmente dalle missive. «Le comunico che non ho ancora pronto

711 C. Zervos, *Pablo Picasso, vol. 1, Oeuvres de 1895 à 1906*, Parigi, Cahiers d'Art, 1932. Interamente a cura di Zervos, l'opera è pubblicata in Trentatre volumi sino al 1978, di cui gli ultimi dieci vengono editi postumi. Su Christian Zervos e il suo lavoro editoriale si vedano *Cahiers d'art. Musée Zervos à Vézelay*, a c. di C. Derouet, Parigi, Hazan 2006; *Christian Zervos et Cahiers d'Art. Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, a c. di Id., Parigi, Centre Georges Pompidou, 2011.

712 C. Zervos, *Pablo Picasso, "Arte Moderna Straniera"*, n. 2, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1932.

713 Cfr. L. Venturi, *Picasso, "L'Arte"*, XXXVI (2), febbraio 1939, pp. 120-140.

714 Entrambe le pubblicazioni citate fanno parte di storiche collezioni editoriali già citate in questo lavoro: *Dodici opere di Pablo Picasso*, Firenze, Libreria della Voce, 1914; W. George, *Pablo Picasso, "Les artistes nouveaux"*, Roma, Editions de Valori Plastici, 1924. Si intendono, nello specifico, i soli titoli monografici, senza dimenticare al contempo testi capitali per la prima divulgazione del cubismo come quelli di Ardengo Soffici, su tutti *Cubismo e oltre, con illustrazioni di Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque, Ardengo Soffici, Umberto Boccioni, Carlo Carrà* (Firenze, Libreria della Voce, 1913), o il volume di Corrado Pavolini, *Cubismo, futurismo, espressionismo* (Bologna, Zanichelli, 1926). Contemporaneo all'uscita della monografia di Scheiwiller è invece il contributo critico di Michele Guerrisi, pubblicato per le edizioni "L'Erma" di Torino, *La nuova pittura. Cézanne, Matisse, Picasso, Derain, De Chirico, Modigliani*, 1932.

715 «Je publierai 400 exemplaires en français – conferma Scheiwiller all'amico – Pour cette [sic] éditions peux-je indiquer: En vente aux Éditions Cahiers d'Art?». Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere I, G. Scheiwiller a C. Zervos, 20 novembre 1933.

nulla per il volumetto Brancusi. Il testo, che sarà tradotto dal francese in italiano da Giacomo Prampolini, e le fotografie mi sono state promesse da Christian Zervos, nel caso mi decidessi a pubblicare il volumetto; cosa che dipende unicamente dall'aiuto che mi può venire dal governo rumeno”, scrive Scheiwiller in una lettera dell'ottobre 1933 ad Aron Cotrus, addetto stampa presso la legazione estera⁷¹⁶.

Tali esemplificazioni mostrano le dinamiche – non estranee a contingenze e accidentalità – di costruzione della collana, come l'“Arte Moderna Italiana” fondata su un rigoroso lavoro bibliografico, a cura di Scheiwiller⁷¹⁷, e sul catalogo delle riproduzioni delle opere in tavole fuori testo. Per il recupero delle fotografie e la realizzazione dei saggi introduttivi, l'editore si muove nel solco di una consolidata modalità operativa di respiro artigianale, sostenuta dalla fitta rete di rapporti e collaborazioni, cui si è più volte accennato, specchio di una straordinaria vicenda di apertura alla cultura europea nell'Italia del tempo. Da tale prassi editoriale scaturiscono anche i successivi progetti di Scheiwiller, come la serie illustrata del “Pesce d'Oro”, pubblicata dal 1939, tra i cui titoli non mancano i nomi di alcuni dei più noti artisti internazionali, da Cézanne a Van Gogh, da Gauguin a Rousseau, da Degas a Renoir, a Picasso⁷¹⁸, a rafforzare ulteriormente il ruolo cardine del loro ideatore nel contestuale panorama della divulgazione dell'arte straniera, dei suoi protagonisti e documenti. A questo va aggiunto che sono diverse le pubblicazioni della collana in Trentaduesimo sorte in puntuale continuità con il piano dell'“Arte Moderna Straniera”, registrando non di rado una significativa circolazione di materiali.

Un caso esemplare è quello del volumetto inaugurale *L'immagine di Cézanne*, uscito nel 1939 in occasione del centenario della nascita del maestro⁷¹⁹. Esso è essenzialmente frutto dei contatti instaurati con la famiglia dell'artista – in particolare con il figlio Paul, al quale è dedicata la *plaque*⁷²⁰ – in vista della

716 USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere I, G. Scheiwiller a A. Cotrus, 3 ottobre 1933. Le autorità romene promettono tempestivamente un appoggio al progetto che tuttavia si arena senza trovare compimento, a seguito dei solleciti di Scheiwiller: «Cher Monsieur Zervos, Le gouvernement roumain m'ayant promis de m'acheter un bon nombre d'exemplaires du petit volume sur Brancusi, j'ai décidé de le publier dans ma collection “Arte Moderna Straniera”. Je vous prie donc de bien vouloir m'envoyer le plus tôt possible votre texte promis et les photographies, entre elles possiblement quelques [sic] des dessins», cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere I, G. Scheiwiller a C. Zervos, 20 novembre 1933.

717 La bibliografia del volumetto su Picasso gli viene richiesta in occasione della grande personale dell'artista a Barcellona nel 1936. Il tramite è sempre Zervos, cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Zervos, C. Zervos a G. Scheiwiller, dicembre 1935.

718 Accanto ai grandi autori stranieri, la serie presenta anche artisti italiani tra cui Alberto Magri, Adolfo Wildt, Domenico Cantatore, Ottone Rosai, Piero Marussig, Lucio Fontana. Si rimanda all'elenco completo dei titoli della collana in appendice.

719 G. Scheiwiller, *L'immagine di Cézanne*, “all'Insegna del Pesce d'Oro” - serie illustrata, n. 1, Milano, s.n., 1939.

720 «Al figlio di Paul Cézanne», si legge nell'antiporta. Cfr. *Ibidem*.

monografia edita nel 1935, la cui imponente ricerca iconografica aveva visto coinvolti, tramite richieste dirette di materiali fotografici, musei internazionali quali il Musée de Louvre, il MoMA di New York, il Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca, la Kunsthalle di Mannheim, la Nationalgalerie di Berlino, la Neue Pinacothek di Monaco, oltre a numerose gallerie e collezionisti privati parigini, londinesi, svizzeri e tedeschi⁷²¹. *L'immagine di Cézanne*, tuttavia, non presenta riproduzioni d'opera, ma una sorta di biografia per immagini composta da ritratti fotografici dell'artista, perlopiù provenienti dall'archivio di Aix-en-Provence⁷²², secondo un progetto editoriale singolare che rientra nella specifica vocazione di Scheiwiller, nelle sue corde di amatore d'arte per inclinazione legato a testimonianze e cimeli degli artisti prediletti⁷²³.

Allo stesso modo, il rapporto privilegiato con Henri Matisse, consolidato nel tempo a partire dall'organizzazione dei due numeri dell'"Arte Moderna Straniera" consacrati alla sua arte, *Henri Matisse* (1933) e *Disegni di Henri Matisse* (1944)⁷²⁴, si mostra propizio per la pubblicazione del raffinato volumetto *Notes d'un peintre*, questa volta nella "serie letteraria" del "Pesce d'Oro"⁷²⁵. Illustrando il progetto della collezione al suo lancio, l'editore si dimostra interessato ad avere un contributo del maestro: «Je serais très heureux si vous pourriez m'accorder quelques pensées sur la peinture pour être publiées en langue française dans cette collection. En échange je vous enverrai 100 exemplaires de bouquin. Pardonnez mon "ardire" mais c'est le désir de faire toujours quelque chose qui me pousse à ça»⁷²⁶. Il titolo scelto, che vede infine le stampe nel 1942, propone

721 Cfr. le missive datate tra il 5 e l'8 febbraio 1935 presenti nei copialettere: USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere II, nn. 61-80.

722 È lo stesso carteggio intercorso a partire dal gennaio 1935 tra Scheiwiller e il figlio di Cézanne, cui partecipa anche la moglie di quest'ultimo, a testimoniare la familiarità da cui nasce la richiesta di materiali iconografici e documentari provenienti dall'archivio dell'artista per la *plaque* del 1939 e le progettate riedizioni. Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Cézanne.

723 Paradigmatico è il citato caso di Amedeo Modigliani, a cui Scheiwiller consacra un culto appassionato. A questo proposito, tra le fotografie di Cézanne inviate dal figlio Paul si vuole ricordare il ritratto del maestro allegato alla missiva del 16 dicembre 1938 a cui l'editore si dimostra tanto legato da appenderlo alle pareti della propria camera da letto accanto alle effigi dei propri antenati, oltre che a quelle di altri fondatori dell'arte moderna, in un emblematico accostamento. Cfr. P. Rusconi, *Modigliani in casa Scheiwiller*, cit.

724 G. Scheiwiller, *Henri Matisse*, "Arte Moderna Straniera", n. 3, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1933 (ripubblicato da Hoepli nel 1939, 1942, 1944 e 1947; cfr. la scheda della pubblicazione in appendice) e M. Valsecchi, *Disegni di Henri Matisse*, "Arte Moderna Straniera", n. 11, Milano, Hoepli, 1944. Per lo scambio confidenziale tra editore e artista si veda il carteggio conservato presso il Centro Apice USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, fasc. Matisse.

725 H. Matisse, *Notes d'un peintre*, "all'Insegna del Pesce d'Oro" - nuova serie letteraria, Milano, s.n., 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

726 Cfr. USM-A/AS, serie carteggio Giovanni, Copialettere III, G. Scheiwiller a H. Matisse, 10 novembre 1936.

in forma di *plaquette* lo storico testo autografo apparso nel dicembre 1908 su “La Grande Revue”, primo influente scritto di Matisse sulla propria arte⁷²⁷.

Tra suggestione letteraria e valenza di fonte storico-critica, *Notes d'un peintre* contribuisce all'apertura di questa serie del “Pesce d'Oro” ad alcune personalità dell'arte del Novecento, affiancandosi agli scritti dedicati alla vita e all'opera di artisti, come *Picasso* di Jaime Sabartès⁷²⁸ e *Cesetti* a cura di Raffaele Carrieri⁷²⁹, o ancora alle raccolte di componimenti poetici di pittori e scultori, come *Scipione. Le civette gridano (poesie)*⁷³⁰ e Francesco Messina, *Il Garofano*⁷³¹. Attenta al legame tra parola e arte, la “serie letteraria”, avviata nel 1936, offre una singolare declinazione della linea di dialogo tra le arti abbracciata dal progetto del “Pesce d'Oro”⁷³² e diffusasi nell'editoria di settore nella seconda metà del decennio.

Un'altra vicenda da considerare in questa sede è quella della collana dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo “I Grandi Maestri del Colore”, più volte citata per la sua lunga storia intrecciata a un pioniere della moderna editoria d'arte illustrata quale Arthur Seemann⁷³³. Avviata sotto la direzione di Corrado Ricci nel 1933 su modello dei “Maestri del Colore” di inizio secolo, traduzione italiana della fortunata “Meister der Farbe”, la collezione presenta, in fascicoli monografici di grande formato, in vendita al prezzo di venti lire,

727 H. Matisse, *Notes d'un peintre*, “La Grande Revue”, LII, 25 dicembre 1908, pp. 731-745.

728 J. Sabartès, *Picasso 1937*, versione dallo spagnolo di Giacomo Prampolini, “all'Insegna del Pesce d'Oro” - prima serie letteraria, n. 5, Milano, s.n., 1937. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

729 R. Carrieri, *Cesetti*, “all'Insegna del Pesce d'Oro” - prima serie letteraria, f.s, Milano, s.n., 1937. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

730 *Scipione. Le civette gridano (poesie)*, presentazione di Enrico Falqui, “all'Insegna del Pesce d'Oro” - prima serie letteraria, n. 9, Milano, s.n., 1938.

731 F. Messina, *Il Garofano*, “all'Insegna del Pesce d'Oro” - nuova serie letteraria, Milano, s.n., 1942.

732 Avviata nel 1936, la «serie letteraria» – mancante tra gli elenchi in appendice poiché non espressamente consacrata all'arte figurativa – vede nel proprio catalogo, riportato qui di seguito, anche titoli dedicati a figure di critici quali Apollinaire e Edoardo Persico: Leonardo Sinisgalli, *18 poesie*, 1936; Ardengo Soffici, *Thrène pour Guillaume Apollinaire*, 1937; Massimo Leij, *Ibnusa*, 1937; *Confucius, digest of the Analects*, versione dal cinese di Ezra Pound, 1937; Jerrans [Giovanni Scheiwiller], *Frammenti da un “Diario inedito*, 1937; Jaime Sabartès, *Picasso*, versione dallo spagnolo di Giacomo Prampolini, 1937; Paul Valéry, *Instants*, 1937; Antonella Dalfino, *Poesie 1935-1937*; Raffaele Carrieri, *Cesetti*, 1937; Caterina Leij, *William Blake*, 1938; *Scipione. Le civette gridano (poesie)*, presentazione di Enrico Falqui, 1938; *Essenin. Canto liturgico*, versione dal russo di Giacomo Prampolini, 1938; *Giovanni Descalzo. Paese e mito (poesie)*, 1938; *Pär Lagerkvist. Il Pino*, versione di Giacomo Prampolini, 1939; *Yeats. Poesie*, versione dall'inglese di Leone Traverso, 1939; *Leonardo Sinisgalli. Campi Elisi (poesie)*, 1939; nuova serie: Eugenio d'Ors, *Storia del mondo in 500 parole*, 1941; Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, 1942; Georges Rodenbach, *Il regno del silenzio*, versione dal francese di Beniamino dal Fabbro, 1942; *Poesie T'ang*, versione di Giacomo Prampolini, 1942; Diego Valeri, *Liriche tedesche*, 1942; Francesco Messina, *Il Garofano*, 1942; Libero De Libero, *Epigrammi 1938*, 1942; Alfonso Gatto, *L'Allodola*, 1943.

733 Si rimanda al capitolo 1, *Le imprese grafiche editrici*.

una selezione di opere di artisti celebri, secondo una formula consolidata basata sulla fotoriproduzione a colori, in tricromia, e un taglio altamente divulgativo dei testi⁷³⁴. Il successo dell'iniziativa, che vede coinvolte anche grandi firme della storia e critica dell'arte, dà adito a una precoce ristampa dell'intera serie, avviata nel 1938 non senza l'aggiunta di nuovi titoli⁷³⁵.

Un confronto con il catalogo Seemann permette di rilevare, ancora una volta, una filiazione diretta del prodotto editoriale italiano, prassi che riguarda eminentemente il transitare delle tavole di riproduzioni. Le uscite dei "Grandi Maestri del Colore" denunciano infatti una sovrapposizione di molti dei suoi titoli con quelli dell'enciclopedica collana "Seemanns Künstlermappen"⁷³⁶, dove, tuttavia, sebbene non manchino le traduzioni dal tedesco, il più delle volte i testi delle monografie risultano originali, significativamente affidati *ex novo* ad autori italiani, nel solco di una progettualità che, insieme alla selezione dei "Maestri", restituisce al progetto dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche una specifica identità editoriale.

Lungi dal costituire «la più cospicua raccolta di materiale a colori di arte moderna del tempo»⁷³⁷, come lo era stata la collana battistrada di inizio secolo, "I Grandi Maestri del Colore" presenta artisti di tutte le epoche, dal Rinascimento alla contemporaneità, senza confini geografici. La spiccata predilezione per l'arte antica e l'Ottocento giustifica i dati della mappatura che registrano solo due occorrenze: *Giuseppe Amisani* (1942) e, a ritroso, *Maestri del XX secolo* (1935)⁷³⁸. Questi ultimi sono i grandi nomi della pittura internazionale Matisse, Seurat, Signac, Vlaminck, Utrillo, Derain, Rousseau, Picasso, protagonisti di un fascicolo collettaneo a firma del critico Guido Lodovico Luzzatto, di cui è stato sottolineato il solerte aggiornamento alle recenti vicende artistiche e editoriali europee, nel segno di una puntuale vocazione alla divulgazione della cultura figurativa contemporanea⁷³⁹.

734 Va rilevato che la collana è parallelamente pubblicata dalla casa editrice Apollo di Bologna. Se le tavole di riproduzioni sono le medesime, i fascicoli dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo sono di dimensioni maggiori (36 al posto di 33 centimetri di altezza) e presentano un testo per ciascuna delle otto tavole di cui si compone la monografia, mancante nelle edizioni bolognesi.

735 Cfr. *I Grandi Maestri del colore*, annuncio pubblicitario, "Emporium", (520), aprile 1938. È il caso, tra le nuove uscite, di *Giuseppe Amisani* a c. di Raffaele Calzini, "I Grandi Maestri del Colore", n. 46, 1942, unico titolo d'arte italiana contemporanea della collana.

736 Sulla collezione si veda *Seemanns Farberproduktionen*, in A. Langer, *Kunstliteratur und Reproduktion*, cit., pp. 77-89.

737 F. Fergonzi, "La tricromia è la verità", cit., p. 374.

738 Cfr. l'elenco completo dei fascicoli della collana in appendice.

739 G.L. Luzzatto, *Maestri del XX secolo: Matisse - Seurat - Signac- Vlaminck [sic] - Utrillo - Derain - Rousseau - Picasso*, "I Grandi Maestri del Colore", n. 26, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1935 (seconda edizione 1942). Per l'operato critico di Luzzatto si rimanda ai suoi *Scritti d'arte*, cit.

Il coinvolgimento dello studioso nell'iniziativa appare notevole, a fronte di una pubblicazione che risulta essere, in realtà, la riproposizione di un progetto editoriale già uscito per Seemann, questa volta non nelle citate "Künstlermappen", ma quale fascicolo dell'opera, a cura dello storico dell'arte e direttore della Kunsthalle di Brema Emil Waldmann, *Die Meister des XX Jahrhunderts*⁷⁴⁰, già segnalata dallo stesso Luzzatto sulle pagine di "La Casa Bella" nel luglio 1931⁷⁴¹. Per l'occasione, lo studioso italiano si focalizza sulla prova del saggio introduttivo, cimentandosi in un testo critico che intende anzitutto mettere in luce la specificità dell'arte contemporanea, ponendo un'acuta riflessione sul rapporto instaurato con il pubblico:

Non si sarà mai spiegato abbastanza al pubblico, che bisogna guardarsi dal credere a una unità nelle manifestazioni recenti della pittura. [...] Il peggior errore consiste nel voler considerare queste opere come esistenti sullo stesso piano, perché tutte sono dipinte: o peggio, volerle tutte gustare nello stesso modo, come se si potessero tutte ugualmente godere come bella pittura. [...] Il permesso di nuovi linguaggi liberi ha provocato, suscitato la maturazione di artisti che concepiscono la pittura in modi opposti, e per i quali è necessaria un'impostazione critica completamente diversa. [...] Questa necessaria elasticità di criterio, questo dover mutare continuamente la posizione delle lenti, per vedere chiaramente le espressioni artistiche, come chi volesse con lo stesso cannocchiale vedere un volto vicino e una punta di montagna all'orizzonte, spiegano abbastanza lo smarrimento del pubblico⁷⁴².

Il tentativo di Luzzatto è quindi di presentare espressioni e inclinazioni dell'arte contemporanea attraverso delle esemplificazioni, affrontando i diversi autori del titolo per soffermarsi, in modo particolare, su Pablo Picasso⁷⁴³. Al saggio introduttivo fanno seguito le consuete otto tavole fotomeccaniche, una per ogni artista, in questo caso, proposte secondo la riconoscibile soluzione grafica della collezione che vede la *vignette collé* in carta patinata sulla pagina dispari e accanto un testo relativo all'opera riprodotta. Luzzatto opta per testi molto sintetici, essenziali, quasi a lasciare "parlare" il dipinto – o, meglio, la sua

740 Si tratta, nello specifico, del secondo fascicolo dell'opera: E. Waldmann, *Die Meister des XX Jahrhunderts*: 1. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Manet, Degas, Munch; 2. Matisse, Vlaminck, Derain, Picasso, Seurat, Utrillo, Signac, Rousseau; 3. Pechstein, Kirchner, Rohlf, Kokoschka, Beckmann, Caspar, Schmidt-Rottluff; 4. Nauen, Hofer, Jaeckel, Schrimpf, Caspar-Filser, Hofmann, Klemm, Lipsia, Seemann, 1930. Nella monografia su Luzzatto, Iato riconduce la possibile genesi del testo per il fascicolo ad una proposta di articolo per la venturiana "L'Arte" – contributo verosimilmente mai stilato poiché preventivamente rifiutato dalla redazione – senza tuttavia menzionare il precede editoriale tedesco. Cfr. V. Iato, *Guido Lodovico Luzzatto critico d'arte militante 1922-1940*, cit., pp. 63-64.

741 Cfr. G.L. Luzzatto, *Il libro bello. Riproduzioni a colori*, "La Casa Bella", IV (43), luglio 1931, p. 58.

742 G.L. Luzzatto, *Maestri del XX secolo*: cit., p. 5.

743 Orientando apertamente i lettori, Luzzatto scrive a proposito di Picasso che la sua «personalità vigorosa ha ben altro interesse», cfr. G.L. Luzzatto, *Maestri del XX secolo*, cit., p. 7.

traduzione tipografica, in linea con la sua attenzione per i temi della riproducibilità – aggiungendo al contrario una testatina con le notizie biografiche dei pittori⁷⁴⁴.

Non può sfuggire la profonda disparità dei nomi proposti sotto l'etichetta di «maestri del XX secolo», tra cui artisti scomparsi o di fatto legati alle vicende figurative del secolo precedente, come Seurat e Signac, frutto non tanto di una scelta storico-critica quanto di taglio editoriale, derivata a monte dalle gallerie di fotocopie di *Die Meister des XX Jahrhunderts*⁷⁴⁵. Va osservato che gli altri nomi più strettamente legati alla contemporaneità proposti negli album di Waldmann, in particolare artisti tedeschi di area espressionista o vicini alla *Neue Sachlichkeit*, non trovano un corrispettivo nella serie italiana, contrariamente a maestri dell'Ottocento francese quali Van Gogh, Manet, Cézanne, Courbet, a incarnare una fortunata linea divulgativa della modernità pittorica non lontana da quella proposta da Scheiwiller. Agli artisti citati vengono significativamente consacrati non fascicoli collettanei ma monografici, tutti affidati alla penna di Mario Tinti, pubblicitista prolifico, già autore di importanti studi sull'Ottocento italiano orientati, in particolare, alla riscoperta dei Macchiaioli⁷⁴⁶.

Accanto all'episodio dei *Maestri del XX secolo*, va ricordato un contributo ben più decisivo di Guido Lodovico Luzzatto nel quadro della conoscenza dell'arte straniera in Italia, il libro *Vincent van Gogh*, prima monografia italiana sull'artista, pubblicata nel 1936 non a Milano ma a Modena dal giovane editore di sinistra Guanda⁷⁴⁷. Lo studio di Luzzatto prende le mosse dalla possibilità di attingere a un consistente materiale documentario relativo al pittore, artista prediletto sin dagli inizi della sua carriera di critico, ovvero le lettere al fratello Theo pubblicate in traduzione tedesca da Cassirer nel 1928⁷⁴⁸, il medesimo anno di uscita del catalogo ragionato di De La Faille⁷⁴⁹. Nel marzo 1929, lo studioso milanese

744 La scelta viene suggerita dalla redazione dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, come testimonia una lettera rintracciata tra le carte di Luzzatto: «Le righe illustrative delle tavole invece sono troppo limitate per dare senso alla pagina. Non crederebbe per caso opportuno fare una brevissima biografia [...] pubblicandola come cappello alla spiegazione del quadro?». Cfr. AGLI, serie Scritti d'Arte, Istituto Italiano d'Arti Grafiche a G. L. Luzzatto, 22 agosto 1934.

745 E. Waldmann, *Die Meister des XX Jahrhunderts*, cit.

746 M. Tinti, *Van Gogh*, "I grandi maestri del colore", n. 6, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933; Id., *Manet*, "I grandi maestri del colore", n. 12, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933; Id., *Cézanne*, "I grandi maestri del colore", n. 14, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933. Cfr. l'elenco completo dei fascicoli della collana in appendice. Per un profilo di Mario Tinti vd. *Tinti Mario, ad vocem*, in S. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, cit., pp. 353-354.

747 G.L. Luzzatto, *Vincent van Gogh*, Modena, Guanda, 1936. Edita per i tipi Guanda di Modena, la pubblicazione non rientra nella mappatura.

748 V. van Gogh, *Briefe an seiner Bruder*, Berlino, Paul Cassirer, 1928. Si tratta della seconda edizione tedesca delle lettere, poi utilizzata da Luzzatto per la stesura della monografia Guanda.

749 *L'oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné. Ouvrage accompagné de la reproduction de plus de 1600 tableaux, dessins, aquarelles et gravures du Maître*, a c. di J.-B. de La Faille, Parigi; Bruxelles, Van

dedica alla monumentale edizione del carteggio un'appassionata recensione su "Le Arti Plastiche", scrivendo di una «materia greggia ampia e scura» che «fa venire voglia di riscrivere ancora questa biografia unica»⁷⁵⁰, espressione di un artista che Luzzatto stesso elegge a esempio di valori morali e figurativi per le giovani generazioni. Il libro del 1936 si presenta quindi come una monografia non convenzionale. Scandita in sei capitoli, corrispondenti ad altrettanti periodi della vita di Van Gogh, ne restituisce la traiettoria umana e professionale, intrecciandola all'analisi serrata delle opere a partire dalle descrizioni presenti nelle lettere, di cui vengono proposti ampi brani tradotti⁷⁵¹. Una monografia, dunque, costruita sulle fonti, dove non sono le riproduzioni, come di consueto, a costituire l'elemento cardine del progetto editoriale, ma la scrittura e, con un salto ulteriore, la stessa parola dell'artista⁷⁵².

Definito da Venturi «uno dei migliori libri di storia dell'arte pubblicati in Italia negli ultimi anni», il lavoro di Luzzatto non manca di lasciare una significativa traccia nel coevo panorama della letteratura artistica e la sua ricezione vede altresì coinvolti da vicino gli ambienti della pittura. Lo ha esemplarmente messo in luce Maria Mimita Lamberti, collegandovi la decisiva riscoperta di Van Gogh da parte dei giovani vicini a "Corrente", a partire da Renato Birolli, che del libro si «procurò una copia, annotandola, in assoluta coincidenza quindi con la stesura dei propri pensieri sulla pittura»⁷⁵³. Alla sua uscita, il volume luzzattiano risulta in vendita in un luogo d'eccezione quale la libreria del Milione, esposto in vetrina tra le novità⁷⁵⁴, accanto ad altre cruciali pubblicazioni coeve sul maestro olandese, tra cui il catalogo del MoMA, la monografia firmata da Wilhelm Uhde per la Phaidon e quella dell'"Arte Moderna Straniera" di Scheiwiller a cura di Lamberto Vitali, tutte edite tra la fine del 1935 e il 1936, a testimoniare un momento di straordinaria fortuna internazionale per l'artista⁷⁵⁵.

Oest, 1928.

750 G.L. Luzzatto, *Le lettere di Van Gogh*, "Le Arti Plastiche", VI (6), 16 marzo 1929, p. 3.

751 Sul volume e la sua genesi si veda V. Iato, *Guido Lodovico Luzzatto critico d'arte militante 1922-1940*, cit., pp. 73-85.

752 La monografia, un'edizione in sedicesimo di trecentotredici pagine, presenta solo sette tavole di riproduzioni di cui una, nel controfrontespizio, a colori. Se non vanno trascurati i costi delle fotoriproduzioni per un piccolo editore come Guanda, al contempo l'organizzazione del volume appare programmatica nella sua manifesta prevalenza di testo sulle immagini. Sulla scelta delle riproduzioni si veda la lettera di Luisa Luzzatto al figlio che descrive l'incontro con Ugo Guanda (Guandalini) e i relativi accordi: AGLL, serie Scritti d'Arte, L. Luzzatto a G.L. Luzzatto, 18 novembre 1935.

753 M.M. Lamberti, *Renato Birolli e Vincent van Gogh. Glosse di lettura*, cit., p. 250. La copia presente nella biblioteca dell'artista è firmata "Renato Birolli /1936", cfr. *Renato Birolli. Biblioteca*, cit., n. cat. 960, p. 147.

754 Cfr. AGLL, serie Scritti d'Arte, L. Luzzatto a G.L. Luzzatto, 26 novembre [1936].

755 *Vincent van Gogh, with an introduction and notes selected from the letters of the artist*, (New York, Museum of Modern Art, 4 novembre 1935-5 gennaio 1936), a c. di A.H. Barr Jr, New York, Museum of Modern Art, 1935; W. Uhde, *Vincent van Gogh*, Vienna, Phaidon, 1936; L. Vitali,

La stessa vicenda della Galleria Libreria del Milione, decisivo luogo di aggiornamento alla cultura europea, offre spazio a ulteriori considerazioni in relazione al tema affrontato. La mappatura rivela infatti che, malgrado la dinamica attività editoriale, la società orienta il proprio catalogo in modo pressoché esclusivo alla coeva arte italiana. Ampiamente riconosciuto dalla storiografia, e celebrato dai protagonisti coevi⁷⁵⁶, l'esemplare ruolo di apertura svolto dal Milione nei confronti delle espressioni artistiche e progettuali, anche più radicali, provenienti dall'estero appare, in una prospettiva d'insieme, essenzialmente riconducibile all'attività espositiva e a quella della libreria, con la sua ricca proposta di titoli stranieri⁷⁵⁷, senza che ne risulti coinvolto l'impegno di editrice. Non va infatti dimenticato che le mostre allestite nelle sue sale vedono tra i protagonisti alcuni dei più influenti interpreti delle avanguardie europee, da Lurçat, Ernst e Marcoussis (gennaio 1932), al tardo cubismo di Léger (dicembre 1932), dagli artisti di Parigi, Chagall, Dufy, Laurencin, Picasso, Rouault, Vlaminck, Utrillo (marzo 1933), alle personali di Seligmann (marzo 1934), Kandinsky (aprile 1934), Segall (maggio 1934), Baumeister (maggio 1935), sino alla rassegna degli astrattisti Jean e Sophie Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Vézelay (marzo 1938)⁷⁵⁸. Senza cataloghi, secondo un'eloquente strategia editoriale già messa in luce contestualmente al ruolo del mercato e delle gallerie, la presentazione delle esposizioni, degli autori e delle loro opere viene affidata alle pagine illustrate del "Bollettino", definito dalla stessa direzione «palestra ospitale di attualità»⁷⁵⁹.

La divulgazione delle tendenze internazionali sembra, dunque, ricollegarsi all'ambito *engagé* della polemica e del dibattito critico, rimanendo estranea alla progettualità di più ambiziosi piani di pubblicazione, dove d'altra parte andrebbe considerato il problema delle scelte estremamente di nicchia. Allo stesso tempo, non sono registrate aperture a nomi più rassicuranti come quelli dei maestri europei, vale a dire i "precursori" dell'arte moderna di Scheiwiller o dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, dove la produzione libraria del Milione si dedica esplicitamente alla promozione dell'arte italiana contemporanea e dei

Vincent Van Gogh, "Arte Moderna Straniera", n. 6, Milano, Hoepli, 1936. La coeva presenza di queste pubblicazioni in vendita presso la libreria del Milione è confermata dal loro acquisto da parte della Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano, come indicato nei registri di carico. Cfr. Biblioteca d'Arte, Registro di carico III, rispettivamente: n. d'inventario 13760 (13 novembre 1936); 14163 (15 aprile 1937); 14984 (17 novembre 1937); l'acquisto del libro di Luzzatto corrisponde invece al n. d'inventario 12707 (27 marzo 1936).

756 Si vedano le esemplari testimonianze in *Omaggio a Gino Ghiringelli*, a c. di Z. Birolli, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (103), n.s., novembre-dicembre 1964.

757 Sulla libreria si rimanda al capitolo 1, *Nota sulle librerie*.

758 Cfr. i numeri di "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione" relativi alle date indicate.

759 La Direzione, *Questo Bollettino*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (1), 15 settembre-11 novembre 1932, s.p. Sull'attività della galleria si veda *Anni creativi a Milione*, cit.; *Il Milione e l'astrattismo. 1932 - 1938*, cit.; Id., *Edoardo Persico e la Galleria del Milione*, in *Gallerie milanesi tra le due guerre*, cit., pp. 51-56.

suoi protagonisti, in linea con una vocazione attenta alle possibilità di mercato e alla definizione di un canone del nuovo collezionismo, come ampiamente discusso. Unica occorrenza relativa a un nome straniero è infatti la monografia sul pittore argentino Emilio Pettoruti a cura di Leonard Estarico, edita nel 1940 in lingua francese con ventinove tavole fuori testo⁷⁶⁰. Si tratta, tuttavia, di una vicenda editoriale riconducibile ai contatti dei Ghiringhelli con l'ambiente figurativo rioplatense e, nello specifico, alla conoscenza con lo stesso artista⁷⁶¹, formatosi in Italia tra anni Dieci e Venti a contatto con gli ambienti futuristi e novecentisti. Una pubblicazione isolata, dunque, dal carattere sostanzialmente occasionale, ovvero estraneo ai maggiori piani editoriali del Milione, di fatto articolati tra le collezioni di monografie e le tavole a colori consacrate, sotto l'egida degli astri De Chirico e Modigliani, ai "Pittori italiani contemporanei".

Per inciso, in questa sede non va dimenticato il tentativo, su una linea critica *engagé*, di accostare i nomi dei due celebri artisti citati a quelli dei grandi maestri internazionali, portato avanti, nei primi anni Trenta, da Michele Guerrisi con il volume *La nuova pittura*⁷⁶². Dello studio, pubblicato nel 1932 a Torino per le edizioni de "L'Erma", Alberto Neppi mette in luce il taglio interpretativo personale scelto dall'autore scrivendo: «Contiene l'enunciazione di concetti, in parte polemic, intesi alla valorizzazione storica della riforma di Paul Cézanne e dei movimenti che ne derivarono e alcuni saggi monografici intorno a Cézanne stesso, a Matisse, Derain, Picasso, De Chirico, Modigliani. Alle pagine assai colorite ed acute si alternano eccessi programmatici e sopravvalutazioni d'ordine intellettualistico»⁷⁶³.

Sfera della Pittura Europea doveva essere, invece, il titolo di uno studio di Edoardo Persico da pubblicarsi nelle Edizioni Belvedere⁷⁶⁴, tra i tanti progetti non realizzati che costellano le vicende del sistema editoriale in esame. Annunciato sulle pagine dell'omonimo giornale d'arte nel febbraio 1930, ad aprire emblematicamente il decennio, avrebbe dato corpo a un panorama critico inedito annodato a un problema di "stile", titolo di una rubrica avviata da Persico poco dopo, nel maggio dello stesso anno, su "La Casa Bella". «Questo volume – recita la nota di "Belvedere" – non sarà dedicato alla sola pittura, ma tratterà del problema dell'arte in generale come si pone nel nostro tempo: un

760 L. Estarico, *Emilio Pettoruti*, Milano, Editions Il Milione, 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

761 Si vedano le lettere di Pettoruti a Carlo Belli che testimoniano i contatti suoi e dei Ghiringhelli non solo con l'artista ma altresì con il critico Estarico. A entrambi, nel 1935, viene inviata una copia di *Kn*. Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.237, fasc. Pettoruti Emilio: epistolari 1935, E. Pettoruti a C. Belli, 10 aprile; 12 giugno 1935. Su *Kn* si veda, in questo capitolo, *Pamphlet*.

762 Id., *La nuova pittura. Cézanne, Matisse, Picasso, Derain, De Chirico, Modigliani*, Torino, Edizioni de "L'Erma", 1932. Pubblicato a Torino, l'edizione non è inclusa nella mappatura.

763 A. Neppi, *Arti figurative (1921-1935)*, cit., p. 55.

764 Cfr. "Belvedere", II (2), febbraio 1930. Vd. anche la nota di Giulia Veronesi a E. Persico, *Bardi, via Brera 21, in Edoardo Persico. Tutte le opere*, cit., n. 3, p. 92-93.

libro di “Stile” in cui la discussione estetica si svolgerà di pari passo con quella delle questioni morali più vive e attuali⁷⁶⁵. Se del progetto, allo stato degli studi, non si hanno altre tracce, il pensiero e l'intera prassi operativa del critico non mancano di esercitare, nella stessa discontinuità che talvolta ne caratterizza gli esiti, una profonda influenza sulle vicende artistico-editoriali degli anni Trenta⁷⁶⁶.

Accanto a quanto osservato per Il Milione, va considerato che “Corrente”, tra le esperienze più autenticamente aperte alla cultura europea, anche dal punto di vista della ricezione editoriale, non conta nel proprio catalogo di pubblicazioni d'arte titoli consacrati ad autori stranieri. Al riguardo non vanno trascurati fattori quali la portata delle Edizioni, prima in seno alla Bottega di Corrente, poi alla Galleria della Spiga e Corrente, né la loro linea progettuale⁷⁶⁷. Allo stesso tempo, occorre ricordare il citato progetto, avanzato da Marchiori ad Alberto Della Ragione, relativamente a un ricco piano di monografie e testi «fondamentali alla conoscenza dell'arte moderna», di respiro internazionale⁷⁶⁸, così come la partecipe accoglienza riservata dai giovani di “Corrente” a *Ottocento, Novecento* di Anna Maria Brizio⁷⁶⁹. Il volume della storica dell'arte, uscito nel 1939, conciliava in una prospettiva storiografica inedita gli svolgimenti figurativi dei due secoli, lavorando in un'esemplare ottica di apertura europea, che univa la tensione all'aggiornamento al puntuale interesse per le fonti, visive e testuali, della modernità, incarnando una vicenda cruciale per la diffusione della conoscenza dell'arte straniera in Italia.

Sullo sfondo di questo clima influisce il peso dell'alto esempio di Lionello Venturi, il suo contributo decisivo «alla elaborazione di una storia dell'arte capace di fare i conti con il proprio recente passato mediante l'uso degli stessi strumenti critici e metodologici affinati per lo studio dell'arte antica», dove «la pittura francese del XIX secolo in generale, e l'impressionismo in particolare, si configurano come il banco di prova di una scelta risolutamente moderna»⁷⁷⁰.

765 “Belvedere”, II (2), febbraio 1930, cit.

766 Si rimanda, in particolare, alla raccolta dei suoi scritti, nella storica edizione in due volumi pubblicata a cura di Giulia Veronesi dalle Edizioni di Comunità, *Tutte le opere (1923-1935)*, oggi ripresentata da Giuseppe Lupo in *Notizie dalla modernità*, Torino, Nino Aragno, 2016.

767 Per le edizioni di Corrente si rimanda al capitolo 1, *Il ruolo delle riviste e Le gallerie e il mercato dell'arte* e, in questo capitolo, a *Collane di monografie d'artista*. Cfr. inoltre gli indici e le schede delle pubblicazioni in appendice.

768 La citazione è dalla lettera di Giuseppe Marchiori all'ingegner Alberto Della Ragione, 17 marzo 1943, pubblicata in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 457-459. L'esigenza di «una più larga comprensione spirituale delle origini dell'arte moderna» si trova parallelamente invocata anche da Sandro Bini in *Renato Birilli*, in *Birilli, Cantatore, Mucchi*, testi di S. Bini, A. Gatto, S. Solmi, Milano, Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1939, s.p.

769 A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, cit. Si ricorda l'appassionata recensione di Sandro Bini su “Corrente”, *Storia dell'arte moderna. Ottocento-Novecento di Anna Maria Brizio*, cit. Cfr., in questo capitolo, *Panorama*.

770 L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'Impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 8-9.

Sono infatti gli stessi anni del monumentale lavoro storiografico di Venturi – in quel decennio cruciale operante in Francia, a Parigi – sulle fonti della modernità, confluito negli *Archives de l'Impressionisme* usciti in due volumi nel 1939⁷⁷¹, dopo la pubblicazione, nel 1936, del *catalogue raisonné* di Cézanne⁷⁷², benché «introvabile in Italia», oggetto di un'entusiastica ricezione da parte degli ambienti più attenti e inquieti del sistema artistico della penisola⁷⁷³. Testimonianza paradigmatica del clima di profonda e partecipe condivisione dell'opera, annodata alla stima per lo studioso e per l'uomo, è la lettera di Renato Birolli indirizzata al maestro dopo l'incontro parigino dell'autunno 1936:

Le preciso in ritardo – oltre ciò la conferma – che il mio viaggio a Parigi ha ritenuto il sapore pungente e vivo di un incontro raro e di un'illuminazione [...]. Ho avuto in molta cura il suo “Cézanne”: l'ho esposto in vetrine milanesi, l'ho mostrato ad artisti, ad amatori (quantil) e mi è stato richiesto da professionisti e dalla Biblioteca Civica del Castello, a qualunque prezzo. Il che, se occorre, me l'ha reso ancora più caro. Abituati a una critica continuamente slittante sui piani ingenui del circostanziato, dello pseudo-storico, del celebrativo con sussiego, destreggiata or qui or là secondo non esigenze specifiche ma traslate, questo “Cézanne” è la migliore e più rigorosa celebrazione dell'arte⁷⁷⁴.

Questa lettera costituisce un documento di speciale significato, che se, da un lato, attesta la precoce circolazione del catalogo cézanniano, un genere inedito nell'editoria d'arte italiana del tempo, dall'altro, in una prospettiva allargata e a lungo termine, condensa l'intrepido interesse di «artisti», «amatori»

771 L. Venturi, *Les archives de l'impressionisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres, mémoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Parigi; New York, Durand-Ruel, 1939.

772 Id., *Cézanne. Son art, son oeuvre*, Parigi, Rosenberg, 1936.

773 La citazione è da una lettera di Renato Birolli indirizzata al critico Marchiori il 17 novembre 1936 in seguito alla visita fatta a Venturi durante il soggiorno parigino dell'autunno dello stesso anno. Cfr. L. Lorenzoni, *Birolli 1930-1940. Biografia di un decennio*, in *Renato Birolli 1935*, (Verona, Galleria dello Scudo, 18 ottobre-23 novembre 1996), a c. di F. Lanza Pietromarchi, Verona, Galleria dello Scudo, 1996, p. 118. A questo proposito, va sottolineato che la mancata distribuzione delle opere dello studioso in Italia dopo il suo allontanamento – una situazione di fatto paradossale in un momento propizio per la sua notorietà, di riconoscimento internazionale anche in campi di ricerca nuovi – restringe la circolazione del costoso catalogo alle copie spedite dallo stesso Venturi agli amici o regalate in occasione di incontri e visite a Parigi, poi condivise in un clima di curiosità e partecipazione negli ambienti più ricettivi del sistema artistico della penisola (vd. L. Iamurri, *op. cit.*, pp. 132-133), senza escludere il ruolo di cerniera nell'aggiornamento alle novità editoriali internazionali di Giovanni Scheiwiller e della cerchia di artisti e intellettuali a lui vicini (vd. P. Rusconi, *Introduzione a Metamorfosi*, in *Renato Birolli. Sentire la natura*, (Mendrisio, Museo d'arte, 1 maggio-3 luglio 2005), a c. di G. Bruno, S. Soldini, Mendrisio, Museo d'arte, 2005, p. 128, n. 43).

774 R. Birolli a L. Venturi, 4 aprile 1937, in Z. Birolli, G. Bruno, P. Rusconi, *Renato Birolli anni Trenta Milano e Roma*, cit., pp. 58-59. Per un commento attento al contesto della lettera si rimanda a P. Rusconi, *Introduzione a Metamorfosi*, cit., in particolare p. 117.

e «professionisti» – come puntualmente riportato – nei confronti del lavoro di Venturi sulla modernità e delle forme assunte dalla sua concretizzazione editoriale.

Al progetto, rimasto incompiuto, di Marchiori, Birolli, Apollonio e Santomaso, che includeva una collana di testi «(lettere, diari, teorie in trattazioni complete o in articoli) scritti dagli artisti e dai critici maggiori dalla metà dell'Ottocento in poi»⁷⁷⁵, sembra ricollegarsi una vicenda editoriale poco conosciuta, ma di speciale rilevanza storiografica, che vede la diretta partecipazione del *milieu* di Corrente, a partire dalla figura di Duilio Morosini, instancabile agitatore dei giovani coagulatisi attorno alla rivista, nonché direttore della Bottega e responsabile della collezione “Arte” per le stesse Edizioni. Si tratta dei “Grandi Ritorni” editi da Bompiani dal 1938, una collana letteraria dedicata a celebri autori dell'Ottocento, a «romanzi, autobiografie, memorie, memoriali e documenti»⁷⁷⁶, per la quale nel 1941 esce *Noa-Noa e altri scritti (1891-1903)* di Paul Gauguin, a cura dello stesso Morosini⁷⁷⁷, che nel 1939 ne aveva proposto alcuni brani sulle pagine di “Corrente”⁷⁷⁸. In quella che vuole essere una collana di formazione, a *Noa-Noa*, tra grandi romanzi e memorie, fanno seguito altri titoli d'arte: *Lettere (1864-1906)* di Paul Cézanne, con la curatela di Morosini ed Ernesto Treccani e *Lettere al fratello (1878-1890)* di Vincent van Gogh, di Marco Valsecchi, editi rispettivamente nel 1945 e 1946; mentre più tardi, alla fine degli anni Quaranta, in un momento storico rinnovato, vedono l'uscita le *Lettere (1872-1910)* di Edgar Degas, a cura di Giulia Veronesi e *La leggenda e la vita di Utrillo* di Francis Carco, in traduzione italiana⁷⁷⁹.

775 G. Marchiori a A. Della Ragione, 17 marzo 1943, in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., pp. 457-459.

776 Come recita il sottotitolo della collana. In quarta di copertina si legge: «I libri di questa nuova collana dovrete già conoscerli: la loro sostanza dovrebbe aver già operato nel vostro spirito e contribuito a formare la vostra cultura, il vostro carattere, la vostra personalità. Li ignorate ancora perché o non si ristampavano da molti anni, o non si traducevano in una lingua chiara e svelta, o si pubblicavano in edizioni che il prezzo, il formato, la gravità dottorale rendevano inaccessibili. A questi Grandi Ritorni la nostra casa editrice spiana la via. Autentici capolavori della letteratura narrativa, scelti tra i meno noti e più vitali, si alterneranno con autobiografie, memorie, memoriali e con altre opere di vivace, spregiudicata, balzante documentazione. Prezzo netto lire venticinque».

777 P. Gauguin, *Noa-Noa e altri scritti (1891-1903)*, a c. di D. Morosini, “Grandi Ritorni”, Milano, Valentino Bompiani, 1941.

778 D. Morosini, *Pagine di Gauguin: dal “Noa-Noa”, “Corrente”, II (20)*, 15 novembre 1939, p. 5.

779 P. Cézanne *Lettere (1864-1906)*, a c. di D. Morosini, E. Treccani, “Grandi Ritorni”, Milano, Valentino Bompiani, 1945; V. van Gogh *Lettere al fratello (1878-1890)*, a c. di M. Valsecchi, “Grandi Ritorni”, Milano, Valentino Bompiani, 1946; E. Degas *Lettere (1872-1910)*, a c. di G. Veronesi, “Grandi Ritorni”, Milano, Valentino Bompiani, 1948; F. Carco, *La leggenda e la vita di Utrillo*, “Grandi Ritorni”, Milano, Valentino Bompiani, 1949. Per la cronologia degli artisti scelti – oltre che per la data di pubblicazione delle edizioni, ad eccezione del *Noa-Noa* – nessun titolo della collana rientra nella mappatura. Sulla vicenda cfr. V. Pozzoli, *Le edizioni d'arte: un laboratorio per Corrente*, cit.

Le scelte sono altamente indicative, soprattutto per i primi tre volumi che, sebbene pubblicati ad alcuni anni di distanza, superando la cesura temporale individuata in questo lavoro, vengono immaginati e costruiti parallelamente, in un progetto unitario, come testimonia il catalogo *Novità* della Bompiani estate-autunno 1943, data entro la quale era prevista l'uscita delle lettere di Van Gogh, nel piano originario secondo titolo degli scritti d'arte a cura, anch'esso, di Duilio Morosini:

Dopo gli scritti di Gauguin, queste pagine che drammaticamente li interessano e li integrano. Per pochi artisti si può dire quanto è possibile dire per Van Gogh: che ha cercato nella pittura e scontato con la ragione e con la vita una verità da dire agli uomini. Estremamente lucide e insieme animate da un oscuro ed esasperato misticismo, le lettere di Van Gogh sono state conosciute come uno dei più alti documenti umani delle letterature di ogni tempo. Il volume comprende una scelta dalle lettere al fratello Theo, e da quelle ad Emilio Bernard, nella loro versione integrale. Parecchie di esse non sono mai state tradotte in italiano. È illustrato da 64 tavole in nero ed una a colori riproducenti opere dell'artista⁷⁸⁰.

Si ritrovano infatti accostati, ancora una volta, i nomi di Gauguin, Van Gogh, Cézanne, sorta di triumvirato degli iniziatori della modernità in pittura, di cui vengono presentati scritti, lettere e altre testimonianze, riflesso dell'urgenza di conoscere e divulgare le fonti della cultura artistica moderna nell'attualità, nel solco di quella sensibilità mutata che segna lo snodo conclusivo degli anni Trenta, di cui si è più puntualmente discusso in apertura al discorso sull'arte straniera e la sua divulgazione.

Nato nel clima di quegli anni, come un prodotto del proprio tempo, lo stesso progetto editoriale dei "Grandi Ritorni" si mostra altamente innovativo, dal *concept* alla struttura dei volumi, alla loro veste grafica. Formato in ottavo, l'edizione presenta una breve avvertenza del curatore, una circostanziata nota biografica dell'artista in forma narrativa e la selezione di scritti e documenti annunciata nel titolo, le cui pagine di testo si vedono intervallate da tavole illustrate recto/verso in nero. Prive di didascalie a margine – che vengono raccolte in calce al volume nell'indice delle immagini, a seguito della bibliografia, compilata ancora una volta dall'instancabile Scheiwiller –, le tavole riproducono dettagli di opere a piena pagina stampati al vivo, senza margini. Se questa modalità grafica sperimentale risulta visivamente in linea con le tendenze più aggiornate in uso nell'editoria d'arte del tempo, tra i cui esempi si ricordano i fascicoli dei numeri speciali di "Domus" e la collana del Milione "Monumenti del Regime", la sua declinazione

⁷⁸⁰ *Lettere di Vincent Van Gogh a cura di Duilio Morosini, in Novità di Bompiani per l'estate-autunno 1943*, p. 51 (Apice/Archivio Valentino Bompiani, Carte personali relative alla casa editrice, Diffusione e promozione: Cataloghi, listini, brossure). Il progetto originario del volume prevedeva dunque una più ampia selezione delle lettere dell'artista, mutata poi a proporre in senso esclusivo quelle al fratello Theo nell'edizione pubblicata nel 1946.

richiama da vicino quanto contestualmente sperimentato in un altro progetto di casa Bompiani, “Civiltà”, dove istanze editoriali, grafiche e tecniche trovano, nella ricerca sulla riproduzione fotomeccanica dell’opera d’arte, una felice saldatura⁷⁸¹.

La vicenda editoriale dei libri di fonti consacrati ai maestri internazionali nei “Grandi Ritorni”, a partire da *Noa-Noa e altri scritti* di Gauguin – di cui Morosini sottolinea la forza di «dichiarazioni, che, raffrontate alla coltivata bellezza del testo, varranno d’esempio a spiegare la diversa natura del suo “primitivismo”»⁷⁸² – appare di speciale significato nella prospettiva della ricerca, emblematica del peso cruciale che gli anni Trenta hanno avuto nel sorgere di nuovi generi e moderne forme dell’editoria d’arte, ad accompagnare il processo di costruzione di una storiografia dell’arte contemporanea.

La medesima urgenza di diffondere la conoscenza delle fonti dell’arte contemporanea, con una ulteriore spinta verso la cultura d’avanguardia, si ritrova nell’utopico progetto, rimasto incompiuto, che negli anni di guerra vede protagonista Raffaello Giolli per la giovane casa editrice Rosa e Ballo, fondata a Milano nel fatidico 1943⁷⁸³. Si tratta della collana interdisciplinare dei “Quaderni d’arte”, che avrebbe dovuto documentare i movimenti e le scuole che hanno orientato il gusto contemporaneo «illustrando le personalità che più autorevolmente lo rappresentano»⁷⁸⁴. Per le arti figurative il piano editoriale prevede, tra gli altri, titoli sull’arte astratta, il cubismo, il dadaismo, il surrealismo, il Bauhaus di Gropius⁷⁸⁵. Nello specifico, l’intento è quello di affiancare a brevi testi critici la traduzione di fonti relative a movimenti e artisti, garantendo la loro divulgazione presso un vasto pubblico: «non mi è neppure venuto per la mente che dovessero servire al nostro ambiente», scrive Giolli al riguardo⁷⁸⁶.

Nel settembre 1943, come risulta dai documenti, il critico aveva pronti «i primi quaderni»: «1) Il collage 2) Dada I (Zurigo – New York – Parigi) 3) Dada II (Berlino – Hannover – Colonia) 4) Picasso I (1895-1905)». «Oltre a questi

781 Cfr. V. Pozzoli, *Dall’Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell’editoria d’arte degli anni Quaranta*, cit.

782 D. Morosini, *Avvertenza*, in *Noa-Noa e altri scritti (1891-1903)*, cit., p. 7.

783 La casa editrice viene formalmente istituita il 7 ottobre 1943, ma la sua organizzazione risale almeno all’anno precedente. L’avvio delle pubblicazioni coincide con il 1944, pertanto le sue edizioni non sono incluse nella mappatura. Rosa e Ballo avrebbe chiuso la propria attività pochi anni più tardi, nel 1947, non senza dare un contributo decisivo alla cultura italiana, anche nell’ambito delle edizioni d’arte. Sulla sua storia si veda *Un sogno editoriale. Rosa e Ballo nella Milano degli anni Quaranta*, a c. di S. Casiraghi, Milano, Fondazione Mondadori, 2006.

784 Milano, Fondazione Mondadori, Archivio Rosa e Ballo (d’ora in poi FM/ARB), b. 3, fasc. 13, R. Giolli a Rosa e Ballo Editori, 7 maggio 1943. Il piano prevedeva la serie Architettura, Pittura, Scultura a cura di Giolli, curatore anche dell’intero progetto, Musica, a cura di Ferdinando Ballo, Letteratura, a cura di Giansiro Ferrata, Cinema, Teatro, Fotografia a cura di Luigi Veronesi, che ne è anche il progettista grafico.

785 FM/ARB, b. 3, fasc. 13, R. Giolli a Rosa e Ballo Editori, 25 maggio 1943.

786 FM/ARB, b. 3, fasc. 13, Raffaello Giolli a Ferdinando Ballo, 22 gennaio 1944. Cfr. anche FM/ARB, b. 3, fasc. 13, F. Ballo a R. Giolli, 16 giugno 1943.

– aggiunge – ho quasi pronto un Picasso II (1906-1908), il periodo del negrismo, per cui ho tutte le illustrazioni e mi manca solo qualche testo»⁷⁸⁷. Si tratta di un programma di straordinario peso rivoluzionario nella tensione all'aggiornamento europeo che informa la parte più avanzata degli ambienti culturali italiani del tempo, non privo di valenze politiche. Le difficoltà materiali della guerra e la sopraggiunta morte di Giolli, deportato a Mauthausen⁷⁸⁸, avrebbero fatto naufragare il progetto, solo in parte ripreso nel dopoguerra, con scelte mutate, dalla collana “Documenti d'Arte Contemporanea”, inaugurata da un'antologia di Lautréamont⁷⁸⁹.

787 Cfr. FM/ARB, b. 3, fasc. 13, Raffaello Giolli a Ferdinando Ballo, 6 settembre 1943.

Nell'archivio di Giolli, conservato a Palazzo Moriggia presso le Civiche Raccolte Storiche di Milano, è stato rintracciato il menabò del secondo volume su Picasso, completo delle riproduzioni d'opera.

788 Sulla storia dei rapporti tra Giolli e l'editrice Rosa e Ballo si rimanda a M. Schettino, *La breve esistenza di Ferdinando Giolli tra letteratura e resistenza*, con alcune lettere inedite di Ferdinando e Raffaello Giolli e dell'editore Rosa e Ballo, “L'impegno. Rivista di storia contemporanea”, XLIII n.s. (1), giugno 2023, pp. 85-150.

789 *Lautréamont*, a. c. di F. Giolli, “Documenti d'Arte Contemporanea”, Milano, Rosa e Ballo, 1945. Giolli muore nel gennaio 1945 e il volume è pubblicato postumo. La collana vede la pubblicazione di soli altri due titoli: *Le Corbusier*, a. c. di G. De Carlo, “Documenti d'Arte Contemporanea”, Milano, Rosa e Ballo, 1945 e *George Grosz*, a. c. di F. Ballo, “Documenti d'Arte Contemporanea”, Milano, Rosa e Ballo, 1946. Sulla collezione e, più in generale, il catalogo della casa editrice si rimanda a A. Modena, *Breve storia (con catalogo) della casa editrice Rosa e Ballo*, in *Studi di Storia dell'editoria*, a. c. di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Baiesi, 1995, p. 233-234; *Un sogno editoriale. Rosa e Ballo nella Milano degli anni Quaranta*, cit.

3. Strategie visive

Fotoriproduzioni per l'arte contemporanea

Questa è l'epoca delle arti indirette, delle arti per interposto mezzo tecnico: il teatro era arte diretta, il cinema è arte indiretta; la pittura era arte diretta, ma noi la conosciamo e la studiamo per 'arti grafiche', quadricromie e fotografie, e la pittura si fa arte indiretta; la musica era arte diretta, ma con la radio e i dischi è ora arte indiretta. L'arte diviene una questione professionale; il contatto della gente con l'arte avviene per riproduzione (e moltiplicazione). Questa è "l'arte per tutti". Verrà il momento che non si esporranno nemmeno più i quadri ma li si preparerà "per la riproduzione", li si ritoccherà sui cliscè [sic], le pinacoteche saranno sostituite dagli archivi delle zincotipie, dove si conserveranno gli "originali", accanto alle zincoteche che conserveranno le matrici originali. Urrà, poveri noi!¹.

Dietro il registro caustico e polemico, il brano, pubblicato nel marzo 1943 sulla rivista "Stile", delinea con singolare efficacia l'accelerazione di una rinnovata riflessione intorno al problema della riproducibilità e delle sue forme che aveva attraversato diffusamente gli anni Trenta, eleggendoli a grande laboratorio di pratiche teoriche e produttive. Il decennio 1930 apre infatti uno straordinario spazio di sperimentazione, che vede l'edizione d'arte protagonista.

Se la documentazione dell'arte risulta storicamente intrecciata alla riproducibilità delle sue immagini e l'editoria artistica è per natura fondata sulle riproduzioni – «una raccolta di immagini sostitutive», l'ha efficacemente definita Harold Rosenberg² –, l'analisi della produzione editoriale in esame ha contribuito a confermare come l'organizzazione dei libri sia essenzialmente costruita sulle riproduzioni e sulla loro messa in pagina, in rapporto diretto con l'intera filiera poligrafica. Si tratta di una questione nodale, dove le innovazioni tecnologiche, segnatamente nel decennio in esame, si rivelano decisive nel determinare non solo la materialità delle immagini a stampa ma le stesse forme editoriali.

Del resto, gli anni della prima affermazione della società di massa vedono un'inedita spinta alla meccanizzazione, che coincide con una generalizzazione delle pratiche della riproducibilità, oltre che di immagini, di suoni, parole, oggetti. A questo proposito, alcuni studi sull'industria della stampa e dell'editoria si sono mossi, negli ultimi vent'anni, nel tentativo di superare il consueto approccio storiografico che divide la modernità in due grandi periodi: il primo, a

1 Serangelo, *Anticipazione sull'arte per tutti*, "Lo Stile", (27), marzo 1943, p. 50.

2 «L'arte in un libro d'arte – scrive il critico – è una raccolta di immagini sostitutive», cfr. *Libro d'arte, arte del libro, arte*, in H. Rosenberg, *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani, 1967, p. 202.

partire dagli anni Ottanta-Novanta del XIX secolo, caratterizzato dall'avvento della fotoincisione con la messa a punto del retino tipografico, e dunque delle tecniche fotomeccaniche, a seguito della prima diffusione della fotografia e del vertiginoso impulso tecnologico registrato nel settore delle arti grafiche alla metà del secolo, e il successivo, che si apre nell'immediato secondo dopoguerra, con l'approdo alla fotocomposizione e alla selezione elettronica dei colori, per arrivare al digitale. Questa prospettiva risulterebbe in realtà falsata dall'appiattimento dei fecondi anni tra le due guerre, che segnano una decisiva attuazione e maturazione anche teorica intorno ai problemi della riproducibilità, a semplice punto culminante di una determinata traiettoria tecnologica, ovvero a una sorta di sintesi delle innovazioni ottocentesche nel campo della riproduzione delle immagini.

Selon la périodisation classique du XX siècle – spiega Alan Marshall – l'essor des marchés de l'imprimé et la formidable augmentation de la productivité qui l'accompagne au cours de la première moitié du siècle s'appuient essentiellement sur le perfectionnement de techniques appartenant au siècle précédent, sans innovation majeure [...]. Toujours selon ce découpage, ce n'est que dans la seconde moitié du siècle que l'innovation technique repart pour entrer dans une phase d'accélération constante, au moment où l'imprimé se trouve, paradoxalement, de plus en plus concurrencé par de nouveaux médias³.

Lo studioso rimarca puntualmente come, al contrario, l'adozione su scala industriale dei procedimenti fotomeccanici, dalla fotoincisione alla quadricromia, costituisca il punto di partenza di una nuova linea di sviluppo che si affranca manifestamente dalle tecniche di stampa manuali, galvanoplastiche e di incisione chimica a rilievo impiegate sino a quel momento⁴. Tali ricerche propongono dunque una nuova scansione della modernità in tre momenti, dove quello centrale, che coincide con l'*entre-deux-guerres*, è determinato da una deliberata ascesa del ruolo giocato dalla composizione meccanica e dalla fotoincisione industriale su vasta scala, nella messa a punto di un sistema tecnico fondato sul piombo, e, allo stesso tempo, nella nascita di quello che andrà a sostituirlo. Definito «apogée du plomb», esso si caratterizza per lo sviluppo della produzione e del consumo di massa e, come sottolineato, per la programmata diffusione di un rinnovato orizzonte di meccanizzazione che investe tutte le fasi di lavorazione del prodotto a stampa. È del resto dopo la Prima Guerra Mondiale che la

3 A. Marshall, *Les mutations de la chaîne graphique au XX siècle*, in *Le trois révolutions du livre, Actes du colloque International de Lyon/Villeurbaine (1998)*, a c. di F. Barbier, numero speciale della "Revue française d'histoire du livre", nuova serie, (106-109), 2001. p. 274. Si rimanda inoltre al volume uscito in occasione dell'omonima mostra svoltasi a seguito del convegno internazionale, *Les trois révolutions du livre*, (Parigi, Musée des Arts et Métiers, 8 ottobre 2002-5 gennaio 2003), a c. di A. Mercier, Parigi, Éditions Imprimerie Nationale, 2002.

4 Cfr. A. Marshall, *Les mutations de la chaîne graphique au XX siècle*, cit., p. 274.

composizione meccanica in piombo si estende sistematicamente a tutti i settori produttivi, nelle piccole aziende come in quelle di maggiori dimensioni: «Si l'on considère l'ensemble des industries graphiques (presse, labour et travaux de ville confondus) la composition mécanique n'est devenue majoritaire que vers la fin des années vingt», si legge in *Les trois révolutions du livre*⁵.

Gli studi evidenziano, nello specifico, il decisivo impatto che l'industrializzazione delle tecnologie di settore riveste nel campo della riproduzione fotomeccanica, a cui fa appello il contestuale slancio conosciuto dalla stampa illustrata e dalla pubblicità. Alla diffusione generalizzata della fotoincisione retinata, monocroma e a colori (tricromia, quadricromia) – tutt'altro che lineare, specialmente in considerazione della messa in coerenza dell'insieme della filiera produttiva – si affianca l'avanzamento di due ulteriori procedimenti di stampa, il rotocalco e l'offset. I due procedimenti, in ogni caso, non giungono a imporsi come dominanti nell'orizzonte allargato del panorama produttivo, non conoscendo significativa fortuna che su larga scala. È il caso del rotocalco per le riviste illustrate, dove il suo rivoluzionario impiego permette di ottenere risultati di qualità e brillantezza nella riproduzione delle immagini anche su carta scadente. Basti ricordare, in Italia, l'esempio delle testate Rizzoli, tra cui "Il Secolo Illustrato", primo periodico a essere stampato con il processo rotocalcografico a partire dal 1925⁶. Nondimeno, il loro avvento imprime una sensibile diversificazione nell'orizzonte industria della stampa, nonché un'accelerazione che investe progressivamente prassi produttiva e dibattito intorno ai problemi dell'innovazione tecnica e commerciale. Come riassume ancora Marshall: «Du point de vue de la dématérialisation des techniques graphiques, l'intérêt de l'héliogravure et de l'offset réside, pendant les premiers décennies de leur développement, dans l'ouverture de nouvelles voies de développement à l'échelle industrielle des procédés photomécaniques»⁷. Prendono così forma inedite strategie visive, che si ripercuotono ad ampio raggio anche in settori non direttamente toccati da tali prassi.

Gli anni Trenta rappresentano infatti un vitale laboratorio di sperimentazioni su più piani, dove il problema della moltiplicazione delle immagini appare intimamente connaturato a quello della modernità in senso lato. Le istanze divulgative, di diffusione della conoscenza dei documenti figurativi, che accompagnano l'inedita consapevolezza critica dell'arte contemporanea, mostrano di innestarsi

5 *Ibidem*.

6 Cfr. L.A. Garrone, *Un giornale in "roto" (La settimana del mondo in un metro quadrato di carta)*, "Il Secolo Illustrato", XXI (31), 30 luglio 1932, pp. 8-10, dove la il procedimento rotocalcografico viene presentato come un vero motivo di orgoglio aziendale. Per la politica aziendale Rizzoli al riguardo del rotocalco si rimanda a M. Forni, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, cit.; e al volume *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit., dove è pubblicato il contributo di P. Rusconi su *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, cit.

7 A. Marshall, *Les mutations de la chaîne graphique au XX siècle*, cit., p. 280.

sullo sfondo della prima comunicazione di massa, nel solco della nodale maturazione tecnicologica dei processi di riproduzione e di stampa fotomeccanica e delle contestuali dinamiche di espansione della cultura visiva. Benché il libro d'arte, e segnatamente il libro d'arte contemporanea, sia espressione di un circuito produttivo e commerciale ristretto, di respiro ancora artigianale, come discusso, senza che incontri mai pratiche e standard della produzione di consumo su larga scala, è in questa stessa congiuntura che prende corpo l'aurorale sistema di pubblicazioni oggetto di indagini, dove sono le immagini riprodotte a costituire il più complesso banco di prova.

All'emblematico snodo del 1930, Guido Lodovico Luzzatto scrive, a proposito di Marc Chagall, che «le orribili riproduzioni» hanno fatto al pittore «un male incalcolabile»: «i soliti scrittori lo hanno esaltato e denigrato, conoscendolo soltanto dalle riproduzioni [...] i pittori lo hanno imitato dalle riproduzioni, il pubblico, sulle riproduzioni, si è scandalizzato», chiosa, suggerendo il peso delle riproduzioni, della loro materialità, nella ricezione dei linguaggi figurativi⁸. È del resto ampiamente nota, anche nell'Italia del tempo, la circolazione di edizioni illustrate e fotoriproduzioni non solo tra gli storici dell'arte, ma tra gli amatori, collezionisti di vere «pinacoteche da camera»⁹, e soprattutto tra gli artisti, con una puntuale incidenza nella pratica professionale. A questo proposito, Maria Mimita Lamberti ha esemplarmente discusso della «conoscenza dei dipinti (o meglio delle riproduzioni)» di Van Gogh da parte di Renato Birolli¹⁰.

La storiografia ha ampiamente lavorato sull'annosa questione dello statuto di «documentazione figurativa dell'opera»¹¹, un problema inevitabilmente aperto, che denota la sua cruciale importanza. Esso va di pari passo con la rilevanza storica delle immagini riprodotte nel contesto d'indagine, che non manca di segnare, anzitutto, un tentativo di avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea, anche grazie al ruolo di cerniera che la riproduzione fotografica svolge, di fatto, tra la critica e un *audience* allargato¹².

È ancora Guido Lodovico Luzzatto a introdurre la discussione circa la possibilità di «restituire popolarità all'arte», in particolare all'arte moderna,

8 G.L. Luzzatto, *Chagall*, «La Rassegna mensile di Israel», giugno 1930, ora in Id., *Scritti d'arte*, cit., p. 216.

9 Si prende a prestito la definizione di László Moholy-Nagy. Cfr. *Pinacoteca da camera*, in L. Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, trad. it di A. Negri, Milano, Scalpendi, 2008, p. 51.

10 Cfr. M.M. Lamberti, *Renato Birolli e Vincent van Gogh. Glosse di lettura*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a c. di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2000, p. 255.

11 Il riferimento è a E. Spalletti, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, cit.

12 Per il ruolo di cerniera tra critica e pubblico svolto dalla riproduzione si rimanda a M. Ferretti, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d'arte*, in *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio - 2 giugno 2003), a c. di A.C. Quintavalle, M. Maffioli, Firenze, Alinari, 2003, pp. 217-237.

avvicinandola al pubblico contemporaneo¹³. Critico di cultura democratica, apertamente aggiornato alla produzione editoriale europea e attento alle istanze utopiche dell'«arte per tutti»¹⁴, tra il 1938 e il 1939 Luzzatto pubblica su “Il Meridiano di Roma” una serie di articoli in cui riflette sulle questioni della riproducibilità. «Uno dei grandi vantaggi della riproduzione, a questo grado di perfezione, è la diffusione delle opere», scrive il critico, «la nuova possibilità di una vicinanza immediata alle opere, una rottura della falsa parete di cristallo che si è posta fra uomini d'oggi e capolavori [...] quella distanza che inevitabilmente il museo pone fra le opere numerate alla parete, e il visitatore»¹⁵. «Simili stampe, che ognuno può avere per pochi centesimi contengono una scuola di bellezza, non solo per i pittori e i fotografi, non solo per le arti figurative; ma comunque, per il senso di concentrazione e di isolamento nell'unità dell'opera d'arte. In opere popolari come questa» – si legge in *Cartoline artistiche* – «si afferma tutto il progresso culturale, per tutti, della civiltà europea»¹⁶. «Così si inaugura veramente, lontano dai musei, la vita delle arti figurative, nell'intimità della contemplazione»¹⁷.

Luzzatto dimostra particolarmente attento non solo alla qualità tecnica delle riproduzioni ma al loro stesso statuto, all'«assoluta autonomia dell'oggetto»: «Quest'idea di perfezione non è più soltanto l'espressione dell'arte riprodotta – sottolinea – è l'euritmia dell'arte nella nuova realizzazione esecutiva, che è la riproduzione appunto»¹⁸. Per tradizione oscillante tra documento e *facsimile*, l'identità delle immagini riprodotte accoglie invece, per il critico, una nuova forza, giungendo non di rado ad accrescere la suggestione dell'opera, come egli stesso illustra nel lungo articolo *La nuova vita delle opere d'arte nelle riproduzioni*: «Vi sono opere d'arte le quali vanno a posto in una riproduzione», afferma il critico, «improvvisamente le rose pallide di Van Gogh in un vaso si comunicano con una forza soverchiante, danno il senso della forma assoluta e suggestiva: perché? [...] Si tratta dell'oggetto più trasparente all'espressione originaria dell'artista, si tratta di una versione eccezionalmente felice dell'opera d'arte»¹⁹.

13 Tantris [G.L. Luzzatto], È possibile restituire popolarità all'arte?, “Il Meridiano di Roma”, III (29), 17 luglio 1938, p. 4.

14 Su Luzzatto si vedano i suoi *Scritti d'arte*, a c. di M.M. Lamberti, F. Calatrone, cit., e la monografia a cura di V. Iato, *Guido Lodovico Luzzatto critico d'arte militante 1922-1940*, cit.

15 Tantris [G.L. Luzzatto], *Riproduzioni di opere d'arte*, “Il Meridiano di Roma”, IV (31), 6 agosto 1939, p. 4.

16 Id., *Cartoline artistiche*, “Il Meridiano di Roma”, IV (40), 8 ottobre 1939, p. 4.

17 Id., *Riproduzioni di opere d'arte*, cit.

18 Id., *Cartoline artistiche*, cit.

19 Id., *La nuova vita delle opere d'arte nelle riproduzioni*, “Il Meridiano di Roma”, IV (22), 4 giugno 1939, p. 4.

L'esempio di Van Gogh non è causale. Artista prediletto, di cui lui stesso cura la prima monografia italiana, come discusso²⁰, per Luzzatto è l'arte moderna il soggetto ideale della riproduzione fotomeccanica. Già in un articolo del 1931 per "La Casa Bella", l'autore metteva in luce le singolari potenzialità di tale saldatura, osservando che «riproduzioni delle opere di artisti moderni, come Van Gogh, riescono più convincenti, più persuasive che gli stessi originali»²¹. Il critico giunge così a conclusioni cariche di significato sul problema della divulgazione per immagini dell'arte contemporanea: «Queste riproduzioni agiscono con tanta intensità perché sono nuove. [...] La pittura moderna può diventare popolare così. Nulla come la diffusione (e la moltiplicazione) dei Piper Drücke può giovare all'azione per riavvicinare il pubblico semplice alla creazione artistica contemporanea»²².

La riflessione teorica di Luzzatto non è isolata, ma prende corpo in un contesto attraversato internazionalmente da una sensibile attenzione speculativa intorno alle questioni della riproducibilità dell'opera d'arte, da Walter Benjamin, che ne fa oggetto del capitale saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato a Parigi nel 1936²³, al *Musée Imaginaire* di André Malraux, dalla genesi complessa e stratificata, le cui prime attestazioni compaiono tra il 1937 e il 1938 sull'influente rivista "Verve" di Tériade²⁴, testata programmaticamente

20 G.L. Luzzatto, *Vincent Van Gogh*, Modena, Guanda, 1936. Si rimanda al capitolo precedente, in particolare alla sezione "Arte Moderna Straniera", dove oltre alla vicenda del Van Gogh è ricordata la collaborazione di Luzzatto alla collana "I Grandi Maestri del Colore" tradotta nel fascicolo dedicato ai *Maestri del XX secolo: Matisse - Seurat - Signac - Wlaminck [sic] - Utrillo - Derain - Rousseau - Picasso*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1935 (seconda edizione 1942). Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

21 «Ho osservato che riproduzioni delle opere di artisti moderni, come Van Gogh, riescono più convincenti, più persuasive che gli stessi originali. [...] Qualcuno, che ha sentito immediatamente e necessariamente la bellezza di questa creazione pittorica unica, protesterà per queste considerazioni psicologiche così dubitose, ma l'esperienza dimostra invece che proprio un vasto pubblico, reso da strani pregiudizi insensibile agli originali, è sempre conquistato, commosso da questi Piper Drücke, riproduzioni incomparabili dell'opera d'arte». cfr. Id., *Le stampe. Piper Druecke [sic]*, "La Casa Bella", (42), giugno 1931, p. 56.

22 *Ibidem*.

23 W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, "Zeitschrift für Sozialforschung", V (1), 1936 (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2000). È noto come le riflessioni sul ruolo della fotografia nella riproducibilità siano già presenti in *Kleine Geschichte der Photographie* [Piccola storia della fotografia], pubblicato in tre puntate su "Die Literarische Welt", VII (38), 18 settembre, pp. 3-4; (39), 25 settembre, pp. 3-4; (40), 2 ottobre 1931, pp. 7-8.

24 Come noto, l'opera di Malraux esce in prima edizione nel 1947 da Skira, prima parte di *Psychologie de l'Art*. A. Malraux, *Psychologie de l'Art. Le Musée Imaginaire*, Ginevra, Skira, 1947. La sua complessa genesi, che come chiarito dagli studiosi risale alle speculazioni compiute dallo studioso negli anni Venti e conosce quindi molte fasi di elaborazione e scrittura, vede l'uscita su "Verve" di una serie di articoli annunciati come frammenti di un'opera a venire: A. Malraux, *La Psychologie de l'Art*, "Verve", I (1), dicembre 1937, p. 41; *Psychologie des Renaissances*, II (2), marzo-giugno 1938, pp. 21-25; *De la représentation en Occident et en Extrême-Orient*, II

votata alla sperimentazione delle tecniche di riproduzione e di stampa²⁵. Sullo scorcio degli anni Trenta, sembra prendere corpo un rinnovato immaginario fondato sulla moltiplicazione delle immagini dell'arte che, non privo di sostanziali ripercussioni sul piano percettivo, storico-sociologico e del consumo, giunge a identificare il museo ideale del XX secolo in un museo di carta o *musée de poche*²⁶; veicolo di un concetto rinnovato del museo librario e portatile che, come messo in luce da Haskell, ha avuto nel XVIII secolo le sue prime affermazioni²⁷.

A questo clima l'editoria d'arte contemporanea partecipa con un ruolo da protagonista. Sono molti, come messo in luce, gli episodi di una puntuale attenzione all'aspetto visivo delle pubblicazioni a stampa, dove le riproduzioni sono l'elemento su cui investire sul piano della qualità e della sperimentazione. Basti pensare al paradigmatico volume *La Raccolta Feroldi*²⁸ e alla puntuale preoccupazione del collezionista per la realizzazione dei *cliché* delle opere, quasi ne fossero

(3), estate 1938, p. 69-72. Sul museo immaginario e le diverse tappe della sua concezione si rimanda all'edizione Gallimard della "Bibliothèque de la Pléiade", *André Malraux*, a c. di J.-Y. Tadié, e in particolare ai due volumi del tomo IV, *Écrits sur l'art*, 2004, pp. 1372-1406.

- 25 Come si legge sul primo numero della rivista: «Pour que les images gardent le sens des pièces originales, VERVE utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction: héliogravure en couleurs, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie». Cfr. "Verve", I (1), dicembre 1937. Sulla rivista di Tériade e il suo influente ruolo nei nuovi orientamenti dell'editoria d'arte dei secondi anni Trenta, sulla scia del concetto di *musée imaginaire*, si veda, tra gli altri, C. Kolokytha, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Verve*, cit.; più diffusamente, vd. gli storici *Hommage à Tériade*, (Londra, Royal Academy of Arts, 9 agosto-12 ottobre 1975), a c. di Michael Anthonioz, Londra, Royal Academy, 1975; Michel Anthonioz, *L'album Verve*, Parigi, Flammarion, 1987.
- 26 Sui temi accennati esiste una vasta letteratura. Per una bibliografia di riferimento si rimanda, più puntualmente, alla bibliografia ragionata compilata da Ségolène Le Men e Michela Passini per il numero monografico *Musées Imaginaires*, "Revue de l'art", (182), 2013-2014, pp. 87-94, in particolare alle sezioni *Reproduction, reproductibilité, sérialité, édition; Du musée au musée imaginaire; Autour de Malraux*. Il riferimento al *musée de poche* cita l'omonima collezione in piccolo formato "Le musée de poche", edita da Georges Fall a partire dal 1955 e dedicata ai pittori contemporanei (soprattutto di indirizzo astratto), alla quale collaborano, dal 1957, le Edizioni del Milione. Se gli esempi al riguardo sarebbero molteplici, si ricorda che già Skira, annunciando su "Minotaure" la collana "Les trésors de la peinture française", nel 1935 scriveva: «Il était d'un intérêt actuel de réunir dans un même lieu les chefs-d'œuvre de la Peinture française. On pourrait penser qu'il n'était guère possible de la faire que dans un musée idéal ou dans une exposition. Nous l'avons réalisé dans un livre» ("Minotaure", II (6), inverno 1935, s.p.). Lo slogan che ne accompagna l'uscita ufficiale è infatti «un musée dans dans votre bibliothèque».
- 27 Cfr. F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, cit.
- 28 *La Raccolta Feroldi*, presentazione di G. Piovene, "Le grandi raccolte d'arte contemporanea", Milano, Edizioni del Milione, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Sulla vicenda dell'edizione si rimanda al capitolo 2, *Collezionismo e documentazione*.

il naturale completamento²⁹. In questo senso, è di speciale interesse ripercorrere il fitto carteggio intrattenuto con Carlo Belli, dove le tante lettere scambiate al riguardo sembrano dare corpo a una sorta di ecfrastica della riproduzione fotomeccanica, in relazione a cui Feroldi stesso pondera «ormai sarei in grado di giudicare quali quadri possano essere meglio affidati a Valenti e quali alla Cromografica»³⁰, giungendo a concludere: «la ristampa dell'*Amante dell'Ingegnere* fatta sul vecchio zinco ha dato il miglior risultato che si potesse pensare. Tutta la suggestione del quadro è conservata, il tono viola tabacco del primo piano stupendo e pure tutto il resto senza che mi indugi oltre. Oso dire che la riproduzione supera il quadro»³¹.

Il Milione si dimostra tra le realtà più attente a tale sensibilità, come attesta il lancio nel 1937 della pionieristica serie di tavole a colori “Pittori italiani contemporanei”. Modello ideale degli svolgimenti qui discussi, essa esemplifica il problema della filiera del libro fondata sulle fotoriproduzioni, che sulla scorta delle grandi case grafico-editorici internazionali connota diffusamente il sistema editoriale in esame. L'iniziativa, come ricordato, vede il proprio avvio contestualmente all'intensificazione dell'attività editoriale della galleria, un progetto ambizioso che avrebbe fatto del catalogo del Milione il paradigma di un nuovo corso dell'editoria d'arte³². Le «tricromie moderne» – come le definisce impropriamente Gino Ghiringhelli, essendo in realtà quadricromie³³ – avrebbero dovuto fare da volano al piano di espansione commerciale, secondo quanto si evince dai documenti³⁴.

29 Si ricordano in proposito le numerose lettere a Carlo Belli, ma altresì lo scambio epistolare con Marchiori, al quale il collezionista non a caso scrive: «Vorrei proprio che tu vedessi questa roba perché sto provvedendo a riproduzioni in quadricromia». Cfr. P. Feroldi a G. Marchiori, 5 aprile 1941, citata in S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, cit., p. 324. Sulla vicenda dell'edizione si rimanda al capitolo 2, *Collezionismo e documentazione*.

30 P. Feroldi a C. Belli, 25 febbraio 1942, ora pubblicata in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 270.

31 P. Feroldi a C. Belli, 21 aprile 1942, in *Ivi*, p. 292.

32 Si rimanda al capitolo 1, *Le Gallerie e il mercato dell'arte*.

33 «Tricromie moderne» è la definizione delle tavole data da Gino Ghiringhelli in una precoce lettera a Carlo Belli. Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937. Come già ampiamente riscontrato, nelle fonti d'epoca si evidenzia spesso un'ambiguità terminologica, dove non di rado con “tricromia” si intende, più diffusamente, la stampa a colori. A questo proposito, si è detto non solo dell'elevata qualità ma dell'aggiornamento ai più avanzati risultati tecnici del settore fotomeccanico riscontrabili nei prodotti editoriali del Milione, che giungono a sperimentare persino l'eptacromia e l'ottocromia.

34 Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 170261, modifica della denominazione sociale in “Galleria del Milione-Libreria di Ghiringhelli Giuseppe”, atto del 20 febbraio 1937; Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

Il progetto conosce una sostanziale primogenitura in quello delle tavole a colori pubblicate tra il 1934 e il 1935 su “Campo Grafico” e “Quadrante” con il diretto coinvolgimento dei Ghiringhelli³⁵. Notoriamente legate alla galleria e al suo *entourage*, le due riviste stringono per l’occasione un sodalizio commerciale con l’illustre ditta di inchiostri Lorilleaux, ospitando nei propri fascicoli – secondo modalità inconsuete e originali – riproduzioni di pitture astratte, a coniugare vantaggiosamente la dimostrazione del grado di perfezione tecnica raggiunta dai colori della casa francese e la promozione dei nuovi linguaggi pittorici³⁶. La rassegna ospita opere dei giovani artisti italiani contemporaneamente sostenuti dalle testate e dalla stessa galleria – Soldati, Reggiani, Paresce, Ghiringhelli, Bogliardi, D’Errico – a cui si affianca, significativamente, il Picasso in collezione Feroldi³⁷. È infatti l’avvocato a contribuire economicamente alla spesa dei *clischeés*³⁸, eseguiti a cura di De Pedrini, avviando, verosimilmente in tale occorrenza, quella virtuosa prassi di concorso tra collezionismo, editoria, mercato che sostiene molti piani editoriali degli anni Trenta e che, nel caso specifico, approderà alla realizzazione dell’ambizioso volume dedicato alla sua stessa collezione³⁹.

Sostituiti ai dipinti astratti quelli dei maestri moderni, contestualmente al *rappel à l’ordre* segnato dalla *Mostra delle venti firme*, il lancio nel 1937 della serie “Pittori italiani contemporanei” testimonia il precoce tentativo del Milione di avviare un mercato strutturato nel settore delle stampe fotomeccaniche, in cui assumere un ruolo guida da referente, in linea con l’attività commerciale della galleria di compravendita delle opere e con il progetto di ampliamento della sua divisione editoriale. Più precisamente, l’ambizione dei Ghiringhelli è di «combinare», come scrivono a Carlo Belli nell’aprile dello stesso anno, una «piccola società per edizioni di tricromie moderne da vendersi sciolte a 4 lire cad. grande formato (vedi Seemann) con grande lancio e quindi alta tiratura»⁴⁰.

35 La vicenda è presentata, a partire da alcune lettere scambiate tra Soldati e Belli, da Giuseppe Appella in *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., nota 157. Appella fa riferimento in modo esclusivo alla rivista “Campo Grafico”, ma le tavole escono anche su “Quadrante”, con cui “Campo Grafico”, come confermato dai documenti, si fa promotore di un accordo per la comune pubblicazione e la divisione delle spese. Cfr. Polimi/AB, A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante, serie Corrispondenza in arrivo 1932-1933, Campo Grafico a Quadrante, 25 febbraio 1935.

36 Cfr. Polimi/AB, A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante, serie Corrispondenza in arrivo 1932-1933, Campo Grafico a Quadrante, 25 febbraio 1935, richiesta di saldo fattura stampa quadricromie. Si tratta di quadricromie da fotografia indiretta, ovvero eseguite come nel processo tricromatico con l’aggiunta del nero.

37 Cfr. la tavola in allegato a “Campo Grafico”, II (2), febbraio 1934.

38 Si veda ancora Polimi/AB, A.3.10 Documenti scritti - Enti, istituzioni, manifestazioni, b. 169 Società Anonima Quadrante, serie Corrispondenza in arrivo 1932-1933, Campo Grafico a Quadrante, 25 febbraio 1935.

39 Si rimanda al capitolo 2, *Collezionismo e documentazione*.

40 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

A questo proposito, le circostanziate lettere inedite a Belli, a cui viene precocemente chiesto di collaborare al piano editoriale, costituiscono una fonte preziosa, che consente di mettere a fuoco da vicino la progettualità dei galleristi in questa vicenda. L'appoggio all'iniziativa verrebbe, anche in questo caso, dai collezionisti, ai quali viene chiesto di contribuire alle spese di realizzazione dei *cliché*, assicurando in cambio «prestigio internazionale» al loro operato e ai pezzi che compongono le rispettive raccolte. I quadri riprodotti nella serie sarebbero infatti essenzialmente di proprietà privata, i più prestigiosi pezzi delle collezioni italiane.

Le riproduzioni a colori ti ho detto. Si parte con tre. Tiratura 5 mila per ognuna. Preventivo di spesa tipografica $3.000 \times 3 = 9.000$. Occorre quindi l'aiuto dei collezionisti proprietari delle opere per la spesa dei 4 cliché di L. 800. Ho scritto stamane a Feroldi chiedendogli un appuntamento che non ho voluto esporgli l'affare per scritto. Spero che accetterà di entrare nella combinazione per il suo Modigliani e per il Carrà. Se non accetta lui, dovrei rivolgermi a Frua per Modi. Sono sempre in alto mare per il De Chirico. A Roma, ove dovrei venire, ci sarebbe il Figliol Prodigo (già Vallecchi, quello con il manichino). Il pezzo già di Cocteau mi sfugge perché è arrivata un'offerta di un inglese di 15 franchi francesi. A queste cifre non mi voglio battere. Scartato Castelfranco, mi resta Broglio, simpatico, ci fa l'amico, ma è introvabile⁴¹.

Come suggeriscono le carte, i galleristi si impegnano inoltre nel tentativo di acquisire nuovi «pezzi metafisici», in particolare De Chirico, in vista «dell'attività di propaganda»⁴² legata alle tavole a colori, che nelle lettere non mancano di definire esplicitamente «tricromie metafisiche»⁴³. Più diffusamente, in linea con le istanze e le predilezioni di mercato, gli astri della pittura italiana con cui lanciare l'iniziativa sono individuati in De Chirico, Carrà e, anzitutto, Modigliani: «Partiremo con 3 pezzi. Un Modigliani (dato che noi presentiamo all'estero e di modi ci sono solo 2 riprod. a colori in tutto il mondo in commercio), un Carrà e un De Chirico»⁴⁴. L'idea è «assaggiare il mercato straniero con 3 pezzi e poi migliorare»⁴⁵.

Il progetto mostra infatti da subito un'esplicita vocazione internazionale, ad appoggiare le ambizioni di espansione commerciale dei Ghiringhelli, e a questo

41 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 27 maggio 1937.

42 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

43 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 24 aprile 1937.

44 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 19 maggio 1937.

45 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 16 giugno 1937.

proposito le singole tavole non mancano di presentarsi programmaticamente con didascalie in quattro lingue: italiano, inglese, tedesco, francese. «In questi giorni – scrivono a Belli nel maggio 1937 – abbiamo interpellato il più grande editore e magazzino di riproduzioni a colori di Londra, annunciando il programma e chiedendo se entrerebbero nell’idea di prenderci un buon quantitativo. [...] Siamo con le spalle bene appoggiate; è nostra intenzione trascurare completamente il mercato italiano e tentare tutto all’estero»⁴⁶. «Comprenderai di conseguenza», osservano preventivamente, «come le opere lanciate così saranno valorizzate e l’importanza per noi [...]. Se siamo capaci di stare sul pezzo e lavorare bene si potrebbe fare anche delle fortune»⁴⁷.

Il lungimirante piano prevede una prima serie di dieci pezzi, e serie successive, la cui lavorazione, virtuoso frutto di investimenti, relazioni personali, affari commerciali e attività di marketing e propaganda, nella prospettiva dei proprietari del Milione consentirebbe la creazione di un prezioso archivio di fotoriproduzioni da utilizzarsi per un più compiuto catalogo di edizioni d’arte⁴⁸.

A tale proposito, è stato evidenziato l’utilizzo delle tavole di fotoriproduzioni quale elemento seriale nel quadro allargato della filiera, sorta di modulo atto al montaggio del prodotto librario e alla circolazione tra edizioni e formati editoriali differenti, grazie anche alla fortunata pratica di impaginazione delle tavole applicate alle pagine dei volumi al modo di tendenza della *vignette collée*. Basti pensare alla collana omonima “Pittori italiani contemporanei”, avviata nel 1942, le cui monografie si presentano, di fatto, come una raccolta di dodici riproduzioni a colori dell’artista, a dare corpo a una delle vicende più significative dei nuovi orientamenti dell’editoria d’arte del tempo⁴⁹. Non va del resto dimenticato che per la serie di stampe fotomeccaniche si pensa, eloquentemente, a una traduzione in cartella: «raccolgeremo le tavole a colori in fascicolo quando saremo a 10 o 12», scrive Gino Ghiringhelli nel luglio 1938⁵⁰.

46 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 27 maggio 1937.

47 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

48 Come puntualmente spiegato a Belli: «Il vantaggio sarebbe poi anche costituito dall’immagazzinare materiale importantissimo di modo che arrivati alla III serie noi potremo iniziare delle edizioni speciali che tu stesso puoi immaginare e aiutarci a ideare». Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

49 Si rimanda al capitolo 2, *Collane di monografie d’artista*. A questo proposito, si ricorda la circolazione delle riproduzioni della collezione Feroldi, dalle riviste, alla serie di tavole in esame, all’ambizioso volume dedicato alla stessa raccolta, che presenta tavole rimontate su carta avoriata.

50 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 4 luglio 1938. Nella nota relativa alle tavole di “Campo Grafico” sopra citata, Appella presenta anche la trascrizione di alcuni documenti provenienti dall’archivio Belli e relativi

Accanto al riferimento all'editore londinese sopra citato⁵¹, nelle lettere si delinea un'ideale mappa di collaborazioni internazionali di inconsueta ambizione: «Io voglio appoggiare alla metafisica e lanciare a New York, a Londra e a Tokio qualche migliaio di riproduzioni»⁵². A un'attenta riflessione, appare possibile precisare tali indicazioni generiche, identificandole in altrettanti prestigiosi protagonisti dell'editoria d'arte mondiale, in particolare a Weyhe di New York, Zwemmer di Londra e Maruzen di Tokio, colossi del settore⁵³. Il Milione aspira dunque a entrare in un preciso *network* editoriale, aprendo a possibili piani di coedizione e distribuzione di pubblicazioni e stampe d'arte e rafforzando allo stesso tempo l'attività di promozione della pittura italiana contemporanea in un circuito di collezionismo e di mercato di vasta portata.

A questo proposito, appare significativo ricordare quanto gli stessi Ghiringhelli avrebbero scritto a Pietro Maria Bardi nei primi anni Quaranta a proposito dell'intensificazione dell'impegno editoriale della società: «[...] poi vi è la ragione importantissima di non rimanere sempre sul piede di casa. [...] La nostra opinione è che nel mondo vi sono oggi solo due popoli che sanno fare la pittura: i francesi e noi. Se noi sappiamo imporci, avremo diritto di condividere coi francesi il mercato. Le nostre migliori firme possono competere con essi. È quindi questione di propaganda»⁵⁴.

La pubblicazione delle tavole a colori si avvia nell'autunno 1937 e la prima pubblicità compare sul "Bollettino" nel numero 30 ottobre-13 novembre⁵⁵. Le tavole, in vendita al prezzo di 4,50 lire l'una, si presentano nel formato identificato di 19x25 centimetri, sono stampate in quadricromia dalle officine grafiche Esperia da *cliché* in zinco Valenti e recano, come detto, didascalie in quattro lingue. L'elevata risoluzione delle fotoincisioni e del procedimento tipografico consente alle stampe di raggiungere risultati di rara qualità incisoria e cromatica,

al progetto di un'edizione in fascicolo della serie "Pittori italiani contemporanei", tra cui alcuni brani di un testo critico e di un testo di presentazione. Al contempo, la vicenda delle tavole non viene ricostruita, né citati i materiali presentati in questa sede. Sul progetto di pubblicazione, di cui allo stato degli studi non si hanno notizie, si rimanda dunque a *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., nota 157. Le «tricromie dedicate alla pittura italiana contemporanea» sono citate anche in *Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, (Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991-1 marzo 1992; Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo-13 maggio 1992), a c. di G. Appella, G. Belli, M. Garberi, Milano, Electa, 1991, p. 216.

51 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 27 maggio 1937.

52 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 17 aprile 1937.

53 Su Zwemmer si veda N. Faux Halliday, *More Than a Bookshop: Zwemmer's And Art in the 20th Century*, Londra, Philip Wilson Publishers Limited, 1991.

54 ASCM/FB, cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

55 Cfr. l'avviso pubblicitario in "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (56), novembre 1937, s.p.

di cui si dimostrano favorevolmente sorpresi gli stessi Ghiringhelli⁵⁶, i quali, come ricordato, non mancano di ribadire che «a detta di tutti» le loro riproduzioni del Milione «sono le più belle che finora si siano stampate in Italia»⁵⁷.

Accanto alle *réclame* delle uscite pubblicate progressivamente sul bollettino della galleria, un pieghevole promozionale dell'iniziativa rintracciato tra le carte l'archivio Belli permette di stabilire l'effettiva serie delle prime dodici tavole⁵⁸, così composta: 1001. Amedeo Modigliani, *Nudo* 1917 (raccolta Feroldi); 1002. Carlo Carrà, *L'amante dell'ingegnere* 1921 (raccolta Feroldi); 1003. Carlo Carrà, *La camera incantata* 1917 (raccolta Della Ragione); 1004. Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia* 1913 (raccolta Bergamini); 1005. Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca* 1917 (raccolta Orombelli); 1006. Amedeo Modigliani, *Ritratto della Signora Czechowska* 1919 (raccolta Valdameri); 1007. Gino Severini, *Natura morta* 1918 (raccolta Orombelli); 1008. Giorgio Morandi, *Paesaggio* 1914 (raccolta Feroldi); 1009. Giorgio Morandi, *Natura morta* 1935 (raccolta Feroldi); 1010. Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti* 1917 (raccolta Feroldi); 1011. Piero Marussig, *Bagnante* 1925 (raccolta Valdameri); 1012. Achille Funi, *Venere* (particolare di affresco) 1935⁵⁹.

Le scelte, che si appoggiano anzitutto al sodale Feroldi, appaiono essenzialmente orientate, come accennato, a promuovere la pittura metafisica, con cui i Ghiringhelli intendono accreditarsi sul mercato internazionale. Il ventaglio allargato dei maestri moderni, con Modigliani in testa, opta per un esemplare canone della pittura italiana contemporanea, in dialogo con le diffuse istanze di concretizzazione editoriale del tempo discusse in questo lavoro. Non va trascurato che l'iniziativa prende avvio nel 1937, anno di snodo per il Milione, che

56 Cfr. Mart/AB, b. Bel.1.172.I, fasc. Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942, P. Ghiringhelli a C. Belli, 29 maggio 1938.

57 ASCM/FB, cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

58 *La Galleria del Milione pubblica una serie di tavole a colori sulla pittura italiana contemporanea*, pieghevole pubblicitario, conservato in Mart/AB, b. Bel.1.206 "Milione" (Galleria del Milione): materiali iconografici, [anni '30 - '40 del XX secolo]. L'intera serie è stata recuperata in occasione di questa ricerca tra i materiali del fondo del critico roveretano presso l'Archivio del '900 del MART di Trento e Rovereto la Biblioteca del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza.

59 Nelle stampe titoli e date delle opere conoscono delle variazioni. La pubblicazione della serie riprende quindi nel 1939 con 1013. Giorgio de Chirico, *Gli Argonauti*; 1014. Achille Funi, *Autoritratto*; f.s. Giorgio de Chirico, *Ettore e Andromaca* (dal volume "Domus" *Fantasia degli Italiani*); 1015. Achille Funi, *Natura morta* (cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (66), 15 aprile -1 maggio 1940). Nel 1941 escono tre nuove tavole: 1017. Arturo Tosi, *Paesaggio (Lago d'Isèo)*; 1018. Carlo Carrà, *Mattino al mare*; 1019. Giorgio de Chirico, *Rocce romane* (cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (77), 5 marzo-26 marzo 1941). Le pubblicazioni, di cui non è stato possibile stabilire la serie completa, continuano saltuariamente sino al dopoguerra conoscendo diverse ristampe.

inaugura un nuovo corso presentando la ricordata *Mostra delle venti firme*⁶⁰, vale a dire «un numero limitato di firme scelte con particolare cura fra le espressioni più mature della pittura contemporanea italiana», in una puntuale opera di «chiarificazione dei valori figurativi»⁶¹. Pochi mesi prima, nel giugno 1936, è lo stesso Gino Ghiringhelli a scrivere in proposito:

Carrà, De Chirico [...] credo necessario e urgente che in Italia si cominci una valorizzazione commerciale dei pochissimi artisti che con poche opere hanno veramente detto una parola fra noi. Davanti a tanta ignoranza [...] rimettere un po' d'ordine nel valore della pittura significa preparare il campo alla nostra arte. E il momento è anche maturo commercialmente [...]. È necessario dire e mostrare cosa è la pittura pittura. Incominciamo dal 1910 e verremo poi facilmente al 1936 [...]. Mostrare senza dirlo come fatto polemico bensì come possibilità logica comprensiva collocandolo su un settore di mercato, che va creato e che è possibile⁶².

La serie di stampe fotomeccaniche viene accolta con speciale attenzione nell'ambiente della cultura artistica italiana, che non manca di rilevarne il carattere di autorevolezza e di novità in rapporto al problema della sistemazione e divulgazione dei valori della cultura artistica contemporanea. Lo mette lucidamente a fuoco Duilio Morosini, in un'appassionata recensione su "Corrente" che si chiude con una puntuale nota sul dato tecnico del progetto:

Dal riconoscimento di questa funzione segreta della cultura e dello spirito italiano nasce l'assunto di responsabilità in una iniziativa di documentazione e divulgazione dei valori della pittura italiana dell'epoca come quella della "Galleria del Milione" nel dare corso alla pubblicazione delle tavole da poco esposte in vendita. La "Piazza d'Italia" (1913) di De Chirico, il "Nudo" (1917) di Modigliani, "L'amante dell'ingegnere" (1921) di Carrà [...] sono fatti già assegnati alla storia dell'arte nostra rappresentando – in un periodo così travagliato di formazione come quello lasciato da poco alle nostre spalle – accenni netti a soluzioni unitarie, a definizioni di valore probativo sulla potenzialità di intuizioni e ricerche comuni a molti artisti europei del tempo [...]. In questo senso va intesa l'importanza dell'iniziativa della

60 Si tratta di Bernasconi, Borra, Campigli, Carrà, De Chirico, Fontana, Funi, Ghiringhelli, Licini, Marini, Martini, Marussig, Melotti, Morandi, Paresce, Prampolini, Reggiani, Romanelli, Severini, Gigliotti Zanini. «Presentando queste venti firme dell'arte italiana vivente con opere sceltissime – si legge sul bollettino – la nostra Galleria entra nel vivo di quel suo programma di riordinamento dei valori che si è proposto dalla scorsa stagione. Dopo un'attività intensamente svolta a favore di un aggiornamento della viziata polemica italiana dell'arte moderna, e dopo avere portato alla ribalta buona parte di quello che oggi interessa le discussioni e gli indirizzi nuovi, il "Milione" [...] ha oggi il suo «richiamo all'ordine». Cfr. "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (50), 23 gennaio -14 febbraio 1937, s.p.

61 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, comunicato stampa, [estate 1936].

62 Mart/AB, b. Bel.1.169, fasc. Ghiringhelli Gino: epistolari 1933-1963, G. Ghiringhelli a C. Belli, 14 aprile 1936.

Galleria che propone un avvicinamento ed una più larga conoscenza al pubblico, alla critica italiana meno avvertita un'accettazione serena ed una valutazione responsabile dei fatti di una recente "tradizione" ed alla critica europea un riconoscimento consapevole di tali forze coordinate, volte alla definizione di un'estetica universale. [...] Completeranno naturalmente la raccolta – che vuol essere di larga se pur rigorosa documentazione – le maggiori figure del tempo, accanto a quelle minori risultate capaci di arricchire di definizioni concrete un piano morale di valore esemplare. In quanto alla tecnica di riproduzione ed al basso limite di costo delle tavole, anche questi sono veri risultati di organizzazione che fanno onore agli editori: ci auguriamo che abbiano in Italia ed all'Estero specialmente (dove sappiamo ad es. quanto poco sia conosciuto il migliore Carrà) quella diffusione che si meritano⁶³.

Allo stato degli studi non si hanno dati sugli esiti commerciali e sull'effettiva circolazione internazionale delle tavole a colori "Pittori italiani contemporanei", la cui pubblicazione continua, tra nuove edizioni e ristampe, sino al dopoguerra⁶⁴. Sappiamo, tuttavia, che alcune di esse compaiono, in un curioso *acrobage* sulla parete dell'appartamento di un'aspirante artista, nelle scene di *La signora senza camelie*, film di Michelangelo Antonioni del 1953⁶⁵, a testimoniare il contestuale ingresso della riproduzione d'arte contemporanea nella società e nell'industria culturale.

Nel solco della vicenda del Milione, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta si assiste, secondo forme e cadenze diverse, a una rinnovata fortuna della circolazione di riproduzioni fotomeccaniche, che progressivamente tendono ad assumere un valore autonomo in rapporto all'oggetto libro. Si è infatti discusso dell'ampliamento dei formati dei volumi, spesso corredati da tavole applicate, a suggellarne la valenza extralibraria, nonché della puntuale diffusione di cartelle *portefeuille* e ancora di stampe in allegato, come nel caso dei "Quaderni del disegno contemporaneo" di Corrente, le cui monografie ospitano la riproduzione di un dipinto dell'artista montata su cartoncino⁶⁶.

Non estranea al problema tecnico, dove si predilige stampare il colore, che prevede più passaggi, su fogli singoli poi rimontabili, evitando i problemi dettati dalla gestione dell'intera foliazione, la modalità della *vignette collée* assume altresì una precisa valenza di gusto. Contestualmente, va rilevato il fitto passaggio di tavole in quadricromia dai libri alle riviste o tra edizioni, ad esempio dai volumi di Giani, di Accame, di Corrente, e dalle stesse monografie Garzanti, sulle pagine

63 D. Morosini, *Tricromie d'arte contemporanea*, "Vita giovanile", I (12), 15 luglio 1938, s.p.

64 Si rimanda al catalogo editoriale *Edizioni del Milione*, Milano, s.n. (Edizioni del Milione), 1958.

65 Cfr. P. Rusconi, *Ambienti per design. Note di lettura*, "L'Uomo nero", XII (11-12), maggio 2015, pp. 27-51.

66 Si veda l'elenco della collana e le schede delle pubblicazioni in appendice. Per una sintesi su questi dati si rimanda in particolare al capitolo 1 *Fisionomia delle pubblicazioni*.

di “Stile”⁶⁷, o ancora di riproduzioni del Milione e di Alfieri & Lacroix sui grandi numeri speciali di “Domus”⁶⁸. Le stesse riviste si arricchiscono di immagini e tavole a colori riprodotte, stampate nella foliazione, applicate al modo della *vignette collée*, oppure in allegato. Sono diverse le iniziative promosse, in quegli anni, da testate specializzate quali “Domus”, “Stile”, “Le Arti”, da periodici di divulgazione colta come “La Lettura”, o ancora da settimanali popolari come “Tempo”, che «esce ogni sabato con quarantotto pagine di cui quattro in quadricromia»⁶⁹, ovvero grandi riproduzioni in rotocalco, che, malgrado la qualità assai modesta, si distinguono nel panorama grafico-editoriale italiano per la loro novità tecnica e la tensione a raggiungere un pubblico allargato⁷⁰.

A proposito di tali sviluppi, Renato Guttuso osserva: «La Francia, con grande vantaggio di quel mercato artistico, che fu per un certo periodo il più importante del mondo, mise in circolazione un grande numero di riproduzioni a colori, alcune tecnicamente perfette. Se ne trovavano dovunque, nelle librerie, presso i giornalai, sulle carrettelle dei Campi Elisi. Venivano esportate all'estero e diffuse con tutti i mezzi»⁷¹. Se l'evocato ruolo trainante della Francia in questi sviluppi è ribadito apertamente dagli stessi protagonisti del sistema editoriale, su tutti Giani⁷², è oltremodo interessante sottolineare che alla VII Triennale di Milano del 1940 la sezione francese espone, sintomaticamente, tavole di riproduzioni a colori di pitture moderne: Laboureur, Decaris, Gueden, Laurencin, Derain, Rousseau, Céanne, Utrillo, Matisse, Sisley, Dunoyer De Segonzac, Despiau, Van Gogh, Vuillard, Soulas, Boussingault, Gromaire, Denis, Bonnard, Modigliani, Braque, Chaslaborde, De Varoquier⁷³.

67 Tutti i fascicoli di “Stile” sono abbondantemente illustrati con tavole di riproduzioni a colori. Si vedano a titolo esemplificativo, per le edizioni di Giani “Stile”, I (1), gennaio 1941; di Accame, “Stile”, III (26), febbraio 1943; di “Corrente”, “Stile”, II (22), ottobre 1942; di Garzanti, “Stile”, II (13), gennaio 1942.

68 Si veda, in particolare *Fantasia degli italiani*, a c. di R. Carrieri, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1939.

69 Cfr. l'avviso pubblicitario pubblicato sulle stesse pagine di “Tempo”, IV (39), 22 febbraio 1940. Tra i modelli internazionali, il rotocalco “Life”. Cfr. M. Renn, *Life in Color. Life Magazine and the Color Reproduction of Works of Art*, in *Bright Modernity. Color, Commerce, and Consumer Culture*, a c. di R. Lee Blaszczyk, Uwe Spiekermann, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 167-188.

70 Si vedano ad esempio le pagine a colori del medesimo numero datato 22 febbraio 1940, espressamente dedicate alle arti e, nello specifico, a Filippo De Pisis, in cui campeggia la grande riproduzione a piena pagina *Fiori*, 1928, presente anche in *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, cit., cat. 56. Cfr. F. De Pisis, *I miei fiori*, “Tempo”, IV (39), 22 febbraio 1940, pp. 19-20.

71 R.G. [Renato Guttuso], *Otto pittori contemporanei*, cit.

72 Giani discute di questi temi nel suo lucido intervento sui nuovi orientamenti del libro d'arte negli anni di guerra. Cfr. G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, cit.

73 Le riproduzioni sono stampe fotomeccaniche realizzate dalla Calcografia del Louvre e sono allestite, accanto ad alcune litografie originali, su una parete a paratie inclinate «disposte come le ante di un paravento». Ordinata sotto la guida del commissario generale Auguste Perret, la

La contestuale diffusione di tavole a colori di pitture moderne sembra dunque imporle come un nuovo oggetto di consumo in una società in espansione, giocando un ruolo non secondario nel progressivo avvicinamento del pubblico all'arte contemporanea⁷⁴. Sembra così prendere corpo con inedita forza quella «pinacoteca di carta» di cui si è discusso in apertura, dove al valore di documentazione figurativa dell'opera d'arte, cui aspira per natura la riproduzione, non manca di aggiungersi una suggestione altra, come già attentamente evidenziato da Guido Lodovico Luzzatto. Ancora più radicale Renato Zveteremich, che nel 1942 scrive: «La riproduzione è una cosa diversa dell'originale riprodotto e qualche volta essa stessa un'opera d'arte, prima ancora che un prodigio tecnico»⁷⁵.

Procedimenti fotomeccanici della produzione libraria

Nel 1940, in una recensione a *Fantasia degli Italiani* di Raffaele Carrieri⁷⁶, Giuseppe Marchiori sottolinea esemplarmente «il discorso critico [...] attraverso le immagini» sotteso nel libro d'arte, espresso grazie alla scelta delle riproduzioni, al loro montaggio e alla manipolazione nella traduzione a stampa dell'immagine fotografica, fonte di per sé difficilmente neutra. «La regia sconvolge, per ottenere degli effetti, un ordine di valori, crea nuove serie, trasforma», scrive il critico, per concludere: «accentuando o smorzando i valori chiaroscurali, usando tutti gli espedienti che fanno della stampa e della fotografia due arti di prestigioso inganno, il colore “reale” si modifica, appare “interpretato” da un occhio, perché la macchina, in questi casi, non è uno strumento passivo»⁷⁷. La riflessione di Marchiori si riferisce, anzitutto, all'uso sperimentale che il volume, pubblicato nella collana dei “Grandi numeri speciali di ‘Domus’”, fa dei dettagli delle opere d'arte riprodotte⁷⁸, per allargarsi tuttavia a una più ampia considerazione sui mezzi della riproduzione, che include altresì il ruolo decisivo dei procedimenti fotomeccanici nella ricezione dei documenti figurativi e, contestualmente, nelle strategie di composizione grafica dei prodotti editoriali.

Al centro delle attenzioni critiche e commerciali, il peso dell'elemento tecnico-tipografico nella definizione degli indirizzi di una moderna produzione

sezione francese alla Triennale del 1940 rinuncia «a qualsiasi messa in scena», come si legge in catalogo: «il Comitato organizzatore ha trascurato del tutto ogni elemento di allestimento [...]. Tutto l'interesse della sezione è dunque sostanziale e si polarizza nel modo più schietto ed assoluto nelle opere e negli oggetti esposti». Nello specifico, vi trovano spazio alcuni elementi d'arredo, dei tessuti, pizzi, vetri ceramiche, e le fotoriproduzioni di pittura moderna. Cfr. Sezione della Francia, in *VII Triennale di Milano. Guida*, cit., pp. 37-39.

74 Al riguardo si veda l'interessante analisi di H. Rosenberg, *Libri d'arte, arte del libro, arte*, cit.

75 R. Zveteremich, *Rubrica della pubblicità. Sezione del colore*, cit.

76 *Fantasia degli italiani*, a c. di R. Carrieri, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1939.

77 G. Marchiori, *Fantasia degli Italiani*, “Corriere Padano”, 14 marzo 1940, p. 3.

78 Si rimanda al capitolo 2, *Opere, libri, propaganda*.

editoriale d'arte è stato messo in luce, tra gli altri, dal mercante-editore Georges Wildenstein, che ne discute in un cruciale intervento presentato al “Congrès international des bibliothécaires et des bibliophiles” di Parigi nel 1923⁷⁹. A fronte di tale rilevanza, appare urgente avviare una specifica riflessione sul problema dei procedimenti fotomeccanici di riproduzione e di stampa impiegati nella realizzazione dei libri, un tema che, allo stato degli studi, risulta sostanzialmente trascurato dalla storiografia

I progressi che, contestualmente alla cruciale modernizzazione del sistema editoriale, accompagnano il panorama delle arti fotomeccaniche nel decennio 1930 si inseriscono, infatti, in un più ampio orizzonte internazionale, sia sul piano del dibattito, sia su quello produttivo. A questa vivacità, e all'importanza rivestita dall'elemento tecnico nella definizione del patrimonio a stampa, non è tuttavia corrisposta una fortuna duratura di nozioni, di fatto, specialistiche, quali sono quelle competenti al ramo poligrafico. La conoscenza dei procedimenti fotomeccanici risulta oggi sostanzialmente schiacciata tra le pratiche correnti dell'industria grafico-editoriale e la nobile tradizione della stampa d'arte nelle sue molteplici declinazioni, impedendo, non di rado, un'adeguata comprensione delle scelte e dei risultati editoriali, e più a fondo delle dinamiche di divulgazione del tempo.

Volte primariamente all'individuazione dei processi di riproduzione adottati nelle pubblicazioni in esame e a una contestuale riflessione aderente a tali questioni, le ricerche hanno al contempo rilevato le crescenti istanze maturate nel corso degli anni Trenta attorno al progresso delle arti fotomeccaniche, mettendo in luce la centralità del dibattito, non solo tra gli addetti ai lavori, ma anche nel più complesso panorama produttivo e della speculazione estetica. Sono del resto numerose, nelle fonti coeve, le attestazioni di una puntuale coscienza tecnica da parte di editori, ma altresì di artisti, scrittori d'arte, o ancora collezionisti⁸⁰, che, se pare una sorta di contrappunto alla perdita attuale di tale

79 Cfr. G. Wildenstein, *Les livres sur l'histoire de l'art. Ce qui doit être une collection de monographies consacrée à l'histoire de l'art français*, cit. Il convegno dedica un'intera sezione al tema *Reproduction et multiplication des documents*, la stessa in cui interviene Wildenstein analizzando puntualmente i principali processi fotomeccanici in uso e valutandone l'appropriatezza in relazione allo specifico problema del libro d'arte illustrato.

80 Una coscienza condivisa, dunque, dal più ampio sistema in esame, non limitato ai tecnici delle officine, ai grafici di professione o agli editori. Lo dimostrano non di rado le recensioni ai libri, l'esemplare caso di Feroldi nell'ambito del collezionismo, qui ampiamente discusso, o ancora gli scritti degli artisti. Si segnala, a esempio, la già citata recensione di Renato Guttuso alla cartella di riproduzioni della collezione Marmont, *Otto pittori italiani contemporanei*, cit., dove il pittore segnala lo specifico progresso tecnico raggiunto «segnatamente nella riproduzione della “Natura morta con la corazza” di De Chirico, del “Forte dei Marmi” di Carrà, del paesaggio di Soffici, mentre la tavola di Morandi risulta parecchio indifferenziata nei passaggi di tono, falsata nei suoi rapporti e persino nel tono generale, e il Campigli assume materia smaltata e splendori di lacche, inabituali a un pittore che gioca su una materia quasi d'affresco, e foggia la sua colorazione sui cerulei e sulle terre».

bagaglio di conoscenze, dichiara, anzitutto, il peso nodale del problema grafico nella cultura del tempo.

Lo sviluppo di qualità del settore, che nel 1929 vede un significativo riconoscimento nell'organizzazione della citata *Mostra italiana di arte grafica*⁸¹, si riflette sia in ambito istituzionale, a più livelli, sia in quello della formazione, il cui aggiornamento è puntualmente testimoniato dai corsi della celebre Scuola del Libro, che nello stesso anno installa nei propri laboratori una delle prime macchine *offset* della mappa poligrafica milanese⁸². Fuori dagli steccati specialistici, è nelle grandi manifestazioni nazionali che la nuova industria grafica trova ampia consacrazione, registrando un avvicinamento a un pubblico non settoriale e un sensibile riscontro mediatico. Basti pensare alla Triennale di Milano, complice la cruciale saldatura architettura-tipografia nel solco del moderno⁸³, dove il dibattito sulla nuova cultura tipografica che segna gli anni Trenta si rivela trainante anche per l'industria fotomeccanica.

Non va del resto dimenticato come la V Triennale del 1933, prima edizione milanese della manifestazione, per la quale Paul Renner cura la sezione del Werkbund tedesco interamente dedicata alla grafica⁸⁴, veda il Padiglione della Stampa ordinato da Bertieri, Rossi e Nizzoli sotto la guida di Barella e Sironi raccogliere «esemplari grafici» della migliore produzione editoriale coeva⁸⁵

81 *Mostra italiana di arte grafica*, (Milano, Castello Sforzesco, 25 aprile-30 maggio 1929), cit. Per la mostra, organizzata dalla Scuola del Libro di Milano, si rimanda al capitolo 1.

82 Benché l'Archivio della Scuola del Libro presso la Società Umanitaria di Milano sia gravemente mutilo in considerazione al periodo tra le due guerre, si conserva un'interessante serie di materiali a stampa non inventariati relativi agli anni 1928/1929-1938/1939, tra cui i diversi programmi dei corsi di tipografia e tecniche fotomeccaniche. Le ricerche intraprese presso l'archivio dell'istituzione in occasione di questo lavoro hanno, inoltre, permesso di rintracciare un documento di eccezionale interesse, vale a dire il catalogo d'epoca della biblioteca, le cui voci bibliografiche hanno costituito una preziosa guida all'approccio ai problemi tecnici della fotoriproduzione.

83 Si rimanda all'esemplare riflessione coeva di Guido Modiano e in particolare alla serie di articoli raccolti sotto il titolo *Dieci anni di polemica modernista*, "L'Industria della Stampa", XII (2), febbraio 1941, pp. 76-82 – XIII (1-2), gennaio-febbraio 1942, pp. 42-52.

84 Spostata da Monza a Milano, lo stesso anno diventata ente autonomo con la rinnovata denominazione di *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*. Sulla mostra e le diverse sezioni, tra cui lo storico allestimento di Renner, si veda A. Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, cit., pp. 276-305.

85 Come si legge in catalogo «presentano esempi grafici»: Alfieri & Lacroix, Bertieri, "Casabella", Ceschina, Bompiani, "Campo Grafico", Chiattonne, Tallone, De Agostini, De Arcangelis, Frassinelli, "Graphicus", "Domus", Raffaello Giolli, "Lidel", Treves-Treccani-Tumminelli, "Per Voi Signora", "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", Hoepli, "Risorgimento Grafico", Pizzi e Pizio, Giovanni Scheiwiller, Vanzetti e Vanoletti, Ricordi, "Rakam", Rizzoli, Pietro Vera, "Il Selvaggio", "Il Frontespizio", "L'Ufficio Moderno", "Sud", Istituto Salesiano Don Bosco, Agnoldomenico Pica, Archivio Tipografico, Azienda Cartaria Italiana, Fratelli Alinari, Eroica, Livia Bencini Carpanetti, Mimi Quilici Buzzacchi, Dino Villani, Francesco Dal Pozzo, Bruno Angoletta, Arturo Cavacchini, Virgilio Sommariva, Francesco Gamba, Mario Vellani Marchi, Luigi Servolini, Primo Sinopico, Erberto Carboni, Nello Benini. Cfr.

e premiare in particolare l'editoria d'arte nella figura di Giovanni Scheiwiller con la sua "collana d'arte moderna"⁸⁶. Concepita quale bilancio di «dieci anni di polemica modernista»⁸⁷, la successiva *Mostra dell'arte grafica*, curata da Guido Modiano alla VII Triennale del 1940, conosce un'incisiva accelerazione in merito al problema tecnico, assumendo, anche per la sua rilevanza storiografica, un peso di speciale interesse nella prospettiva d'indagine⁸⁸. «Non dimenticando quanto giovi all'interessamento una chiara conoscenza», il programma della rassegna si propone infatti «di avvicinare il pubblico agli aspetti intimi della grafica: alle sue tecniche, alle fonti di una tipografia viva, agli artisti che hanno saputo tradurre in termini grafici il gusto moderno»⁸⁹. Nello specifico, l'esposizione presenta la «migliore produzione del periodo dal 1933 al 1940» e nella prima delle sue sette sezioni, allestita e ordinata da Luigi Veronesi, si trovano «dimostrate le tecniche grafiche dal manoscritto, o dallo schizzo, fino alla pagina stampata»⁹⁰. Intitolata a *La tecnica grafica e la sua efficienza industriale in Italia*, vi «sono illustrati in sintesi i principali procedimenti tecnici: tipografia, rotocalco, offset nelle loro successive lavorazioni; il materiale esposto: caratteri, zincografie, negativi ritoccati, prove di stampa e di impaginazione, è completato da fotografie e scritte didascaliche atte a dare anche al più affrettato visitatore un'idea chiara delle tecniche grafiche»⁹¹. Come indica il catalogo, prove grafiche e materiali sono offerti da «Società Grafica G. Modiano; Pizzi & Pizio; Rizzoli & C.; La Zincografica; Officine grafiche Esperia; ditta Enrico Reggiani; Alfredo Ornano, tutti di Milano», ovvero molte delle aziende grafiche protagoniste della mappatura⁹². Nel percorso espositivo sono infine presenti, a cura di Raffaello Bertieri, saggi della produzione editoriale, tra cui «una scelta di libri d'arte» e volumi illustrati «dal prezzo corrente ma di nobile fattura»⁹³.

Accanto alle Triennali, tra le molte occasioni coeve di dibattito pubblico intorno ai temi della fotomeccanica, si impongono, sotto la spinta della propaganda, le Fiere internazionali del Levante di Bari, in particolare la VI edizione del 1935,

Mostra dell'arte grafica, in *V Triennale di Milano. Padiglione della stampa: mostra storica del giornalismo*, (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933), Milano, SAME, 1933, pp. 61-63.

86 *Ivi*, p. 61. Per i premi a Scheiwiller si rimanda a quanto accennato nel capitolo 1, *Editori specializzati*.

87 Cfr. G. Modiano, *Dieci anni di polemica modernista*, cit.

88 Sulla mostra si veda inoltre C. Vinti, *Modiano e la "Mostra grafica" alla VII Triennale*, "Progetto grafico" (4-5), febbraio 2005, pp. 50-63.

89 *Mostra dell'arte grafica*, in *VII Triennale di Milano. Guida*, Milano, SAME, 1940, p. 185.

90 *Ivi*, p. 186.

91 *Ivi*, p. 187.

92 *Ibidem*. Per un riscontro delle aziende si rimanda agli elenchi in appendice.

93 Gli editori, tra si rilevano molte case protagoniste del sistema editoriale in esame, sono: Ariel, Bertieri, Bestetti, Officina Bodoni, Bottega di Poesia, Cappelli, Arcangelis, Garzanti, Giani, Grafitalia, Libreria dello Stato, Guido Modiano, Risorgimento Grafico, Rivista Illustrata del Popolo d'Italia, Giovanni Scheiwiller, Tumminelli, Zanichelli, Accame, Ceschina, Frassinelli, Hoepli, Mondadori, Nosedà, Rizzoli, Vallecchi. Cfr. *Ivi*, p. 191

dove la Confederazione dell'Industria dedica il proprio padiglione alle arti grafiche⁹⁴, nonché «l'indimenticabile» – per citare Modiano – IV Raduno Poligrafico organizzato a Milano nel 1937, «occasione di notevole attività pubblicistica» e divulgazione dei «vari aspetti della attualità tipografica»⁹⁵. In questo scenario non va poi trascurata la vicenda dell'E42 che, concepita come la più influente vetrina della cultura e del gusto italiani, conferisce un'inedita accelerazione a tutti i settori della produzione, anche all'editoria d'arte, in linea con quanto discusso. Come si apprende dalle riviste di settore, il suo piano prevedeva sintomaticamente di realizzare una mostra della stampa in un edificio a carattere permanente da destinarsi a Museo dell'arte grafica e del libro. Anche in questo caso, sottolineano gli stessi promotori, «ad evitare che [...] si riduca ad una fredda esposizione di prodotti grafici occorre che il visitatore possa seguire gli sviluppi dei vari sistemi di stampa e particolarmente del sistema di stampa moderna, attraverso opportune forme di figurazione illustrative»⁹⁶, consolidando una strategia di diffusione della conoscenza dell'elemento tecnico che corre lungo tutto il decennio.

Se la letteratura specializzata riflette le incalzanti evoluzioni tecnologiche con la sollecita pubblicazione di testi e manuali tecnici, che in occasione della ricerca si sono rivelati insostituibili fonti primarie per l'avvio allo studio e alla prima comprensione dei procedimenti fotomeccanici al tempo in uso⁹⁷, tale diffuso interesse si traduce altresì nell'editoria popolare, come dimostra l'uscita per Vallardi, nel 1937, di un testo quale *Tecnica della fotografia di riproduzione* di Umberto De Luca, numero 169 della collana di libretti economici “Biblioteca di Coltura”⁹⁸.

94 La Fiera del Levante costituisce un appuntamento annuale di speciale rilevanza per il settore grafico. Sulla VI edizione, organizzata con il coinvolgimento dei dirigenti della Federazione dell'Industria Grafica, cfr. *La Mostra delle arti grafiche alla VI Fiera del Levante*, “Campo Grafico”, IV (1), gennaio 1936, p. 47.

95 G. Modiano, *Dieci anni di polemica modernista (V puntata)*, “L'Industria della Stampa”, XII (8), agosto 1941, p. 304. Sulla manifestazione del giugno 1937 si veda il numero speciale di “Campo Grafico”, IV (5-6), maggio-giugno 1937.

96 *Atti ufficiali della Federazione. Attività sindacale, E42*, “L'Industria della Stampa”, XI (1), gennaio-aprile 1940, p. 41.

97 Per i testi coevi individuati e studiati in occasione della ricerca ai fini di avviare una prima comprensione dei complessi problemi della fotomeccanica si rimanda alle voci bibliografiche riportate di seguito in nota, in corrispondenza ai procedimenti fotomeccanici cui si farà accenno, nonché alla bibliografia generale. Basti qui segnalare, su tutti, R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, Milano, Il Progresso fotografico, 1925 e V ed. 1940; R. Corona, *Come si stampa ai nostri giorni*, Milano, Società anonima Dante Alighieri, 1933; A. Köpf, *Fotolitografia e stampa offset*, tradotto e presentato a c. di L. Vallardi, E. Gianni, Milano, Vallardi, 1937; Raffaello Bertieri, *Della fotografia a colori diretta e indiretta e relative riproduzioni grafiche*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, [1939].

98 U. De Luca, *Tecnica della fotografia di riproduzione*, “Biblioteca popolare di coltura”, n. 169, Milano, Vallardi, 1937.

La testimonianza più esplicita della congiuntura favorevole qui tracciata viene, tuttavia, dalle riviste di settore, che per inciso registrano una puntuale fioritura tra la seconda metà degli anni Venti e la prima del decennio successivo, secondo un *trend* di nuove uscite che si ritroverà analogo solo nel dopoguerra. Tra queste, testate più istituzionali e tecniche, quali “L’Industria della Stampa. Organo ufficiale della Federazione nazionale fascista dell’industria grafica e affini” (dal 1928) e “L’Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica” (dal 1932), oppure più attente agli orientamenti estetici, come la celebre “Campo Grafico” (1933). A quest’ultima occorre aggiungere, su un piano ben diverso di sperimentazione, “Il Risorgimento Grafico”, trentennale organo di Bertieri «da ieri rinnovato», come scrive Guido Modiano nel 1933⁹⁹, e “Graphicus”, anch’essa dal 1932 in una nuova veste. Lo spoglio per le annate in esame ha permesso di rilevare una precisa attenzione per la diffusione della conoscenza dei processi fotomeccanici, alla luce della loro importanza nell’industria grafico-editoriale e nella propaganda pubblicitaria, ma al contempo aperta a un pubblico più vasto. Basti ricordare che nel primo numero di “Campo Grafico” si inaugura programmaticamente un’apposita rubrica, *La fotoincisione*:

Introduzione. Aderendo all’invito fattomi da “Campo Grafico” [...] contribuirò [...] allo svolgimento di un programma riguardante tutte le manifestazioni del ramo foto-meccanico iniziando dalle forme più semplici alle più evolute. [...] Tratteremo così la fotoincisione a tratto o bianco e nero, come si eseguisce un’incisione dalla fotografia sino all’ingresso nella tipografia; l’importanza ed il valore della vignetta a tratto attraverso la sua praticità nel campo utile della propaganda; l’incisione a mezzatinta; la tricromia; la fotolitografia. Data la vastità del programma che cercheremo di sminuzzare e analizzare attraverso questa nobile iniziativa di “Campo Grafico”, nella certezza che tale rivista sia di reciproco insegnamento a tutte le sezioni sorelle che contribuiscono a dare ai diversi rami grafici la più moderna espressione, rinnovo i miei più sinceri auguri¹⁰⁰.

Preziosa fonte di informazioni di prima mano ai fini dell’indagine, a questa rubrica seguono, nella medesima rivista e nelle altre testate citate, numerosi contributi di stampo informativo dedicati alle tecniche di riproduzione e di stampa e ai molteplici aspetti in cui si vedono articolate¹⁰¹. Non va infatti dimenticato

99 Cfr. G. Modiano, *Riviste grafiche*, “L’Industria della Stampa”, VII (10), ottobre 1934, pp. 17-19. Va inoltre ricordata la dirompente uscita, nel 1931, di “Tipografia”, rivista tecnica di orientamento modernista firmata dallo stesso Modiano per la Fonderia Reggiani ma interrotta dopo soli tre numeri.

100 Ardo, *La fotoincisione*, “Campo Grafico”, I (1), gennaio 1933, p. 6.

101 Le più attente in questo senso si rivelano, oltre a “Campo Grafico”, “L’Industria della Stampa” e “L’Arte Grafica”. Anche quest’ultima dedica un’apposita rubrica al tema firmata da Arturo Rovida; tra gli articoli pubblicati si segnala, in particolare, *La fotografia nella stampa*, “L’Arte Grafica”, II (10), febbraio 1933, pp. 7-11. Pochi mesi più tardi la stessa rivista ospita inoltre l’illustre lezione di uno storico protagonista della stampa italiana quale Vittorio Turati,

che l'identità e così la fattura di un'immagine fotomeccanica dipendono essenzialmente dal concorso di tre procedimenti tra loro distinti: quello fotografico, quello della trasposizione su matrice o *cliché* e quello della stampa, ciascuno dei quali conosce di fatto una serie di varianti. A proposito del relativo contributo di figure professionali diverse nel ciclo di lavorazione, già ampiamente messo in luce in questa sede a partire dal censimento dei diversi attori della filiera produttiva¹⁰², interviene con autorevolezza ancora "Campo Grafico", in un articolo intitolato *Del rapporto fra tipografi zincografi e di altre cose* in cui viene sottolineato il peso di tale scambio e concorso di competenze in relazione ai risultati del prodotto finale:

Allo stato attuale i rapporti tra tipografi e zincografi sono spesso embrionali, saltuari, discontinui. Fatta esclusione per i lavori con carattere di continuità per i quali il rapporto sorge spontaneo [...], bisogna che i signori impressori si convincano che per raggiungere una meta di miglioramento nelle pubblicazioni corredate da fotoincisioni è necessario approfondire preventivamente gli scambi di osservazione nei rapporti con lo zincografo. Senza voler mettere in dubbio la conoscenza specifica dei tipografi in fatto di rendimento della fotoincisione, noi pensiamo che [...] uno studio più profondo, e quindi anche nei particolari, si renda preventivamente sempre o quasi necessario per arrivare al successo¹⁰³.

Anche a fronte della specificità di queste dinamiche, l'esplorazione del *corpus* librario in esame si è orientata all'individuazione delle tecniche d'illustrazione fotomeccanica delle singole pubblicazioni mappate¹⁰⁴, dove, salvo rare evidenze interne, come l'indicazione nel *colophon*, o ancora precisi riscontri documentari, si è proceduto principalmente attraverso l'analisi degli stampati editoriali, tenendo altresì conto della storia imprenditoriale delle rispettive officine di produzione. Attenta alle attrezzature tecniche, ai passaggi di lavorazione e ai risultati grafici, la disamina è stata condotta allargando lo spettro di indagine anche al confronto con altri saggi di editoria d'arte coeva per una più aderente comprensione del quadro emerso e delle sue problematiche. Si è, quindi, lavorato anzitutto nel tentativo di mettere a fuoco i processi fotomeccanici in quel momento più diffusi nel settore e di definirne prerogative e peculiarità, affiancando all'esame diretto e comparativo dei materiali l'ausilio di fonti a stampa coeve, a partire dai periodici, dai testi e dai manuali tecnici citati.

Origine e sviluppo dell'incisione fotomeccanica, "L'Arte Grafica", II (17), settembre-ottobre 1933, pp. 13-28.

102 Cfr. capitolo 1, *Gli attori della filiera*.

103 *Del rapporto fra tipografi zincografi e di altre cose*, "Campo Grafico", IV (5-6), maggio-giugno 1937, pp. 12-13.

104 Per i singoli dati relativi alla riproduzione e alla stampa delle immagini si rimanda più puntualmente alle schede delle pubblicazioni in appendice

Nel panorama dell'editoria d'arte italiana e internazionale degli anni Trenta non manca, infatti, una diffusa sperimentazione, che vede l'impiego di molti tra i principali procedimenti rilievografici, incavografici e planografici¹⁰⁵. Le tecniche maggiormente in uso, con diversa e alterna fortuna, risultano essere la fotozincotopia al tratto e a mezzatinta, la fotocalcografia, la rotocalcografia, la fototipia, la fotolitografia e l'offset, senza contare lo specifico problema del colore, nelle principali declinazioni della tricromia e quadricromia, a cui anche in questa sede è dedicato un approfondimento a parte¹⁰⁶. Va preventivamente precisato che ciascuno di questi «processi d'illustrazione grafica» – come li definisce Rodolfo Namias, probabilmente il più autorevole degli specialisti dell'epoca¹⁰⁷ – conosce di fatto una complessità di varianti, sia teoriche, sia introdotte nella pratica d'officina, le cui problematiche esulano dagli obiettivi della ricerca. Lo stesso può dirsi per la nomenclatura, dove la letteratura dell'epoca registra un'ampia e spesso confusa diversificazione¹⁰⁸.

Il procedimento fotomeccanico che per tutto l'*entre-deux-guerres* gode di maggiore fortuna e diffusione, specialmente in ambito italiano, è quello che utilizza matrici a rilievo, ovvero tipografico. Conosciuto soprattutto come fotozincotopia o zincografia, prevede che i *cliché* vengano comunemente realizzati usando lo zinco, talvolta il rame per risultati di maggiore finezza o durezza. Il processo fototipografico si distingue, come noto, nei due rami della zincografia a tratto e a mezza tinta, dove la seconda restituisce la continuità dei toni di un'immagine grazie a una trama ottenuta mediante retino, il cui avvento è, di fatto, alla base della rivoluzione fotomeccanica¹⁰⁹.

105 Come noto, allo stesso modo di quelli tradizionali, in uso nella stampa d'arte, i procedimenti fotomeccanici si dividono, a seconda della natura della matrice e di conseguenza del metodo di stampa, in procedimenti rilievografici o tipografici (con matrice rilevata), procedimenti planografici (con matrice piana) e procedimenti incavografici (con matrice incavata). Si veda la storica enciclopedia grafica coeva G. Dalmazzo, *Il libro e l'arte della stampa. Enciclopedia metodica per i cultori della tipografia e delle arti affini e per gli amatori del libro*, Torino, Regia Scuola Tipografica, 1926. Sullo specifico problema della riproduzione per il libro d'arte si veda l'interessante volume J. Lewis, E. Smith, *The graphic reproduction and photography of works of art*, Londra, Cowell, 1969.

106 Si veda, in questo capitolo, *L'avvento del colore*.

107 R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, cit.

108 A proposito della terminologia correntemente usata per denominare le diverse tecniche fotomeccaniche si è proceduto operando delle scelte univoche che sono state poi adottate nella compilazione del database e delle schede presentate in appendice.

109 Cenni storici del procedimento, messo a punto a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, in *Storia delle arti grafiche*, in S. Ajani, *Profilo storico delle tecniche grafiche*, in *Enciclopedia della Stampa*, vol. I, *Grafica, panorami storici, linguaggi e stampa, entipologia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1968, pp. 365-387.

Nel primo caso la preparazione del negativo fotografico¹¹⁰ non comporta particolari accorgimenti: da un'immagine in bianco e nero, come un disegno, viene eseguito un negativo rovesciato da stamparsi sotto una lastra di zinco coperta di emulsione sensibile e, a seguito della morsura, si ottiene una matrice che può essere utilizzata in combinazione con i caratteri tipografici. Viceversa, la mezzatinta necessita di un negativo puntinato, che si realizza inserendo davanti alla lastra sensibile uno speciale reticolo – ovvero due lastre cementate incise da linee parallele – la cui densità di lineatura determina la resa del chiaroscuro e dunque la qualità finale dell'immagine. In sintesi, dal negativo si procede quindi alla normale impressione, sviluppo e incisione del *cliché*¹¹¹, la cui superficie si presenta infine con una sottile trama a rilievo corrispondente alla puntinatura del negativo fotografico. In fase di stampa, questo implica la necessità di utilizzo di carte con superficie liscia, essenzialmente patinate e di alta qualità, nota prerogativa della fotozincotopia.

Il costo della carta si accompagna a quello dei *cliché*, particolarmente elevato per questa tecnica fotomeccanica, la quale peraltro risulta non esente da diversi problemi. Lo zinco è infatti poco resistente e soggetto a possibili alterazioni anche nelle piccole tirature, per via della peculiare sottigliezza di retinatura propria delle sue lastre. Queste ultime, inoltre, necessitano di uno speciale avviamento e di un paziente taccheggio per ottenere «buoni risultati e una stampa nitida e brillante»¹¹². Tuttavia, la qualità e la bellezza artistica degli stampati potenzialmente offerte dalla zincografia appaiono in quegli anni pressoché impareggiabili per una produzione editoriale che si voglia moderna e divulgativa, estranea alla tradizione del bel libro impreziosito da disegni originali e costose stampe d'arte.

Il procedimento tipografico garantisce, infatti, non solo un'alta definizione di dettaglio e uniformità di stampa, ma una speciale finezza del chiaroscuro, resa attraverso la sofisticata tessitura della mezzatinta, dove il retino diventa pressoché invisibile in stampati di qualità, mentre in prodotti di fascia bassa la pulizia dell'immagine tende a indurirsi anche notevolmente. Non va inoltre dimenticato che la possibilità di combinazione con i caratteri, e dunque di stampa simultanea di *cliché* e testo, la rende pratica e permette soprattutto una notevole libertà di montaggio dell'impaginato. «Tout cela est, évidemment, séduisant»,

110 Benché non privo di complessità, il procedimento fotografico più utilizzato per conseguire negativi di qualità per la zincotopia, sia al tratto sia a mezzatinta, risulta quello al collodio umido, che consente di ottenere immagini nitide di speciale finezza ed è al contempo il più economico. Sul processo negativo cfr. U. De Luca, *Tecnica della fotografia di riproduzione*, cit., in particolare pp. 22-25 per lastre ed emulsione al collodio.

111 I processi utilizzati per la riserva alla corrosione delle lastre sono essenzialmente quelli all'albamina e alla colla-smalto o fish-glye. Più diffusamente, per l'ottenimento delle piastre incise in zinco e in rame si veda R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, cit., pp. 83-123.

112 *Nuovi orientamenti della stampa delle incisioni a reticolo su carta naturale*, "Campo Grafico", II (1), gennaio 1934, p. 7.

chiosa Wildenstein nel 1925 a proposito della sua specifica applicazione nel campo delle pubblicazioni d'arte¹¹³.

Come accennato, almeno in Italia questo procedimento risulta il più impiegato per le fotocopie in ambito librario e segnatamente nell'editoria d'arte contemporanea, dove se ne registra un uso pressoché esclusivo. La mappatura rileva infatti che circa il 90% delle pubblicazioni censite presenta riproduzioni in fotocopie, nelle due declinazioni del tratto e della mezzatinta¹¹⁴. I risultati, in particolare per quest'ultima, appaiono molto discontinui nell'orizzonte d'indagine, dipendendo da numerosi fattori legati non solo al *target* dell'edizione, e dunque a scelte progettuali, commerciali o programmatiche, ma ad esempio dalle contingenze dell'esecuzione e dalla qualità delle fotografie di partenza delle opere, non sempre facili a ottenersi in quegli anni, specialmente nel ristretto circuito dell'arte contemporanea. A fronte di tante variabili appare pertanto difficile stabilire una gerarchia di qualità o di valori degli stampati, che in ogni caso vedrebbe senz'altro ai vertici le edizioni del Milione, tra cui il sontuoso volume *La Raccolta Feroldi*¹¹⁵, definito da Gio Ponti un «monumento grafico» con «superbe riproduzioni»¹¹⁶, e gli altrettanto raffinati, ma più modesti libretti di Giovanni Scheiwiller. Questi ultimi, come ampiamente discusso, non mancano di ricevere premi e prestigiose recensioni internazionali, che ne sottolineano l'inconsueta «beauté et netteté de reproductions» nel panorama europeo¹¹⁷.

Più diffusamente, la fotocopie caratterizza la veste grafica dei poveri fascicoli in ottavo editi da Belvedere, tra cui più ambizioso degli altri anche per la fattura delle tavole è il *Carrà e Soffici*¹¹⁸, oppure gli opuscoli del primo Milione¹¹⁹, vale a dire prodotti realizzati in economia di mezzi con risultati di fatto modesti, benché meritevoli. Viene vantaggiosamente scelta, inoltre, per volumi come il panorama di Vincenzo Costantini *Pittura italiana contemporanea*.

113 G. Wildenstein, *Les livres sur l'histoire de l'art*, cit., p. 197.

114 Per un riscontro più puntuale dei dati si rimanda alle schede delle pubblicazioni in appendice.

115 *La Raccolta Feroldi*, presentazione di G. Piovene, "Le grandi raccolte d'arte contemporanea", Milano, Edizioni del Milione, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

116 Arch. [Gio Ponti], *La Raccolta Feroldi*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", III (30), giugno 1943, p. 41.

117 C. Zervos, *Arte Moderna Italiana*, "Cahiers d'Art", II (3), marzo 1927. Cfr., ad esempio, le bandelle della prima edizione di G. Scheiwiller, *Hermann Haller*, "Arte Moderna Straniera", n. 1, Milano, si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli, 1931 (nello specifico è stata consultata la copia conservata presso il Centro Apice), con brani tratti dalle recensioni di C. Carrà, "L'Ambrosiano", 23 ottobre 1929; C. Zervos, "Cahiers d'Art", n. 3, 1927; M. Brion, "Les Nouvelles Littéraires", 22 settembre 1928; M. Sironi, "Il Popolo d'Italia", 13 marzo 1929; A. De Ridder, "Sélection", 15 gennaio 1927; M. Maccari, "Il Selvaggio", agosto 1928; s.a., "Times Literary Supplement", 24 ottobre 1929; B. Ternovetz, "Zapad i Vostok", n. 1-2, 1926. Più diffusamente, per la collana si rimanda al capitolo 2, *Collane di monografie d'artista*.

118 P.M. Bardi, *Carrà e Soffici*, cit. Su questa e le altre edizioni Belvedere vd. le schede delle pubblicazioni in appendice.

119 Cfr. l'indice degli editori e le schede delle pubblicazioni in appendice.

Dalla fine dell'800 ad oggi¹²⁰, ricco di illustrazioni a intervallare i testi nel *layout* delle pagine, sfruttando la pratica possibilità di combinazione di *cliché* e caratteri mobili tipica della tipografia e di loro stampa simultanea su carta patinata. E, ancora, salvo eccezioni, è il procedimento principalmente adottato in tutte le maggiori collezioni prese in esame, sino agli ambiziosi volumi della tarda serie curata da Giampiero Giani "Pittori e scultori italiani contemporanei"¹²¹, di ben altra esecuzione al confronto dei precedenti esempi e con ampie tavole in grande formato stampate recto/verso, sia in nero sia a colori. A questo proposito, va ricordato che anche le case che si distinguono per il pregio delle proprie edizioni, tra cui la Casa d'Arte Ariel o Ettore Bartolozzi Editore, prediligono la fotozincotipia, a cui talvolta affiancano tecniche più rare o proprie della stampa d'arte, come la xilografia, ad esempio in *La xilografia moderna e un suo maestro: Luigi Servolini*¹²². La zincografia è d'altra parte impiegata in modo sostanzialmente esclusivo dalle stesse officine grafiche editrici, su tutte Esperia, Alfieri & Lacroix e ancora Bertarelli¹²³, sia per le pubblicazioni realizzate per conto di terzi, sia per la propria produzione, anche di lusso: è il caso dei grandi album dedicati ad Aldo Mazza. *Bambini* e *Figure femminili*¹²⁴.

Se si è fino ad ora essenzialmente accennato alla mezzatinta, la fotozincotipia al tratto ha un ruolo non meno incisivo nel determinare la fisionomia delle pubblicazioni in esame. Tecnica privilegiata per la resa del disegno, il *cliché* al tratto è legato a doppio filo all'estetica delle avanguardie, la cui moderna tradizione ne ha fatto ampiamente uso anzitutto nelle riviste, a intervallare i testi¹²⁵. La sua fortuna deve molto all'economicità del procedimento nonché, come detto, alla funzionalità d'utilizzo in campo tipografico.

È sintomatico, al riguardo, richiamare una nota pubblicata nel 1933 su "Campo Grafico" con il titolo *Contributo al nostro tempo*, in cui si legge: «Le riviste

120 V. Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

121 Gli elenchi delle collane sono presenti in appendice. Per un riscontro con le pubblicazioni cfr. inoltre gli indici e le schede dei volumi. Le figure e le vicende editoriali qui sopra e di seguito menzionate sono state discusse nei capitoli precedenti, ai quali si rimanda per ulteriori dati e approfondimenti.

122 R. Delogu, *La xilografia moderna e un suo maestro: Luigi Servolini*, Milano, Ettore Bartolozzi Editore, 1933. Cfr. l'indice degli editori e le schede delle pubblicazioni in appendice.

123 Per inciso, una mappa delle officine grafiche milanesi di fotoincisione e di stampa e alcune riflessioni sulla qualità della loro produzione, in particolare in rapporto ai sodalizi stretti con i diversi editori, sono state date affrontando il panorama del sistema editoriale nella prima parte di questo lavoro. Si rimanda al capitolo 1, *Officine grafiche*. Per la produzione libraria cfr. inoltre gli indici generali e le schede delle pubblicazioni in appendice.

124 I. Cappa, *Aldo Mazza. Figure femminili*, Milano, Arti Grafiche Bertarelli, 1932; G. Rocca, *Aldo Mazza. Bambini*, Milano; Roma, Arti Grafiche Bertarelli, 1935. Cfr. l'indice degli editori e le relative schede delle pubblicazioni in appendice.

125 Si veda S. Heller, *Merz to Emigré and Beyond. Avant-garde magazine design of the twentieth century*, Londra, Phaidon, 2003.

per il pubblico riproducono spesso dei quadri in tavole fuori testo; anche se sono quadri sentimentali è sempre un omaggio all'arte. Ma qui, in questa rivista "tecnico-estetica" siamo pronti a chiarire queste testimonianze documentarie, reali, inconfutabili, per un'arte moderna, libera, lirica: dando un contributo all'arte del nostro tempo»¹²⁶. Accanto si vede presentato, con la puntuale indicazione della «soluzione tecnica» di riproduzione al tratto, un disegno astratto di Atanasio Soldati, la cui monografia uscirà l'anno successivo per le edizioni della rivista nella collezione "Pittori nuovi"¹²⁷. In un cortocircuito carico di suggestioni, il testo della nota prosegue con toni programmatici contrapponendo il risultato tipografico del disegno a «tutto il rincorrersi di un'arte falsa e decrepita che certi *pittorucoli da cartoline illustrate* ammanniscono al tappeziere dell'ultimo piano»¹²⁸. Ne emerge con forza, anzitutto sul piano percettivo, l'elemento grafico, razionale, il valore antipittorico della riproduzione al tratto, non privo di implicazioni di vasta portata nella prospettiva delle strategie visive impiegate dall'editoria d'arte specializzata.

Come riflette la disamina delle pubblicazioni, il procedimento viene ampiamente adottato anche nel coevo panorama librario. Se si riscontra per consuetudine nella riproduzione di disegni in nero a intervallare il testo, non presentando problemi di esecuzione su qualsivoglia tipologia di carta (persino la più economica, contrariamente alla mezzatinta), non manca al contempo di essere scelto per la realizzazione di tavole fuori testo a piena pagina di diverso formato. Dal citato *Carrà e Soffici*, alle monografie della collezione "Art Italien Moderne" Chroniques du Jour-Hoepli, alle edizioni di Campo Grafico¹²⁹, l'espressione del disegno resa attraverso la zincotopia al tratto, ad affiancare riproduzioni di pitture e sculture, costituisce un elemento precipuo della coeva estetica editoriale dell'arte contemporanea. Tanto da spingersi a diventare fondante ed esclusiva in una pubblicazione sperimentale quale è *Metamorfosi* di Renato Birolli, impresa identificata con «il momento più crudo della protesta, dell'impossibilità di sistemarsi nell'ambito sociale ed estetico correnti»¹³⁰, dove l'elemento tecnico del "tratto" si fa programmaticamente cardine della stessa speculazione dell'artista¹³¹.

126 *Contributo al nostro tempo*, "Campo Grafico", I (3), marzo 1933, s.p.

127 A. Gatto, L. Sinisgalli, *Atanasio Soldati*, Edizioni di Campo Grafico n. 1 – "Collezione pittori nuovi", Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1934]. La monografia e il progetto dell'intera collana sono stati presentati nel capitolo precedente.

128 *Contributo al nostro tempo*, cit.

129 Cfr. gli elenchi dei titoli delle collane citate e le schede delle relative pubblicazioni in appendice.

130 R. Birolli, *Pittura d'oggi*, Firenze, Vallecchi, 1954, p. 31.

131 *Metamorfosi*. 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini, Milano, Edizione di Campografico, 1937. L'edizione, interamente stampata su carta forte, è impaginata dallo Studio Dradi-Rossi. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

Disegni al tratto si ritrovano altresì in svariate edizioni, ad esempio tra le pagine memorialistiche di *Vita d'artista*¹³²; nelle sontuose monografie pubblicate nei primi anni Quaranta per i tipi della Conchiglia, sia montati a intervallare i testi, sia in tavole autonome¹³³; o, ancora, nei volumi editi da Ceschina dedicati all'opera grafica di Mario Vellani Marchi e Bino Sanminiatielli, in questo caso mescolati tecnicamente nell'esecuzione delle tavole a interventi a mezzatinta¹³⁴. Non è raro, infatti, che, per necessità tecnica o per scelta, il procedimento a mezzatinta venga impiegato, oltre che per la riproduzione di immagini pittoriche e scultoree, anche per il disegno: è il caso, tra gli altri, delle collezioni di Scheiwiller, dove, nelle stesse edizioni dedicate alla grafica, le illustrazioni e le tavole al tratto sono esigue, se non assenti¹³⁵. Appare significativo evidenziare che tale inclinazione viene puntualmente condivisa dalle Edizioni di Corrente. Se infatti nella serie "Corrente Arte" non mancano riproduzioni al tratto, in "Quaderni del disegno contemporaneo", collana programmaticamente dedicata alla grafica, salvo eccezioni di composizioni stampate a inchiostro colorato, le tavole sono interamente riprodotte a mezzatinta¹³⁶. Spia di un'implicita rivendicazione di *status* per un *medium* altamente prediletto dai giovani artisti gravitanti attorno alla rivista quale è il disegno.

Parallelamente, nell'editoria d'arte del tempo si rileva anche una fortunata diffusione di procedimenti fotomeccanici incavografici, specialmente nella moderna tradizione di area francese, laddove non solo in Italia, ma anche in Germania si vede nettamente prediletta la fototipografia: è il caso, su tutti, della celebre collana economica dedicata all'arte d'avanguardia "Junge Kunst" di Kinkhardt & Biermann, tra i modelli di Scheiwiller, che presenta fotoriproduzioni zincografiche di buona qualità¹³⁷.

Tra i procedimenti con matrice in incavo, la fotocalcografia¹³⁸ rappresenta quello più sofisticato, più compiuto per ricchezza di chiaroscuro e modellatura, ma anche maggiormente costoso. Rodolfo Namias ne scrive: «è il vero processo all'acquaforte applicato a mezzo della fotografia»¹³⁹. La stampa viene infatti realizzata da un'immagine scavata su rame, dove la qualità finale dipende in modo diretto da quella del negativo fotografico. Contrariamente alle altre tecniche fotomeccaniche, la fotocalcografia non fa uso del retino, ma trasferisce sulla

132 E. Sacchetti, *Vita d'Artista (Libero Andreotti)*, Milano, S.A. Fratelli Treves Editori, 1936. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

133 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e le schede delle singole pubblicazioni in appendice.

134 O. Vergani, *Mario Vellani Marchi. 30 disegni*, Milano, Ceschina, 1933; A. Maraini, *Bino Sanminiatielli. Disegni*, Milano, Ceschina, 1939. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

135 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e le schede delle singole pubblicazioni in appendice.

136 Cfr. l'elenco dei titoli della collana e le schede delle singole pubblicazioni in appendice.

137 Una menzione a questa e ad altre celebri collane europee, in rapporto con la produzione italiana, si trova nel capitolo precedente in *Collane di monografie d'artista*.

138 Vd. *La Storia delle arti grafiche*, in G. Dalmazzo, *Il libro e l'arte della stampa*, cit., pp. 755.

139 R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, cit., p. 155.

lastra l'immagine a tono continuo, presentando così un respiro più artistico che la rende di fatto un *medium* misto. Va inoltre ricordato che può essere impiegata con successo anche per riproduzioni al tratto, benché conosca molta meno fortuna di applicazione rispetto alla zincografia.

Per il processo fotocalcografico occorre disporre di negativi fotografici con precise caratteristiche di saldo contrasto chiaroscurale e toni robusti. «Sia che si tratti di fotografie dal vero, sia, e a maggior ragione, che si tratti di riproduzioni di quadri, bisogna quindi, nell'esecuzione della negativa, saper mettere a profitto tutte le odierne risorse dell'ortocromatismo», si legge sui manuali d'epoca¹⁴⁰. A questo proposito, sono previsti non di rado dei ritocchi, sul negativo e altresì sulla diapositiva richiesta per la messa in opera. Quest'ultima viene solitamente stampata su carta carbone, la cui successiva copertura di gelatina bicromatata resa insolubilizzata dall'esposizione alla luce costituisce la riserva alla corrosione. La lastra di rame viene preparata attraverso una preventiva granitura al bitume polverizzato che restituisce una superficie a sottilissima trama naturale¹⁴¹, quindi impressa e incisa con soluzione di percloruro di ferro sulla base dell'immagine di riserva consentendo, a seconda dei toni, una variazione non solo della dimensione – come nella fotoincisione a retino, dove si ha una divisione in punti che qui è assente – ma anche della profondità, nel caso specifico dell'incavo. La stessa matrice può infine essere soggetta a ritocco manuale da parte del fotoincisore.

Si tratta, come accennato, di una tecnica di notevole qualità, concordemente ritenuta di grande bellezza e dai risultati pienamente pittorici: «ricchissima nelle medie tonalità, dà bianchi perfetti ed ombre profonde», si legge su “L'Industria della Stampa”. «Con tale mezzo si riproducono ottimamente fotografie, disegni a pastello, acqueforti, dipinti, ecc. Con un'accurata selezione dei colori, questo sistema permette la riproduzione di dipinti e di scene dal vero con risultati veramente sorprendenti»¹⁴². La sua pienezza risulta particolarmente evidente nel confronto con certe rigidezze tipografiche dello zinco, riscontrabili specialmente in fotoincisioni di media qualità. Al contempo, tuttavia, la fotocalcografia non è esente da numerosi difetti. Oltre ad essere molto costosa, richiede un processo di stampa lento e delicato su carte espressamente preparate, in questo caso non patinate, e la potenziale perfezione dei suoi risultati appare spesso corrotta da una mancata uniformità. I suoi *cliché*, inoltre, non possono essere introdotti nel testo tipografico. Ma soprattutto, essendo soggetta nelle fasi della lavorazione

140 *Ivi*, p. 156.

141 L'operazione può essere ottenuta anche con l'impiego di resina, ma il bitume si presta con maggiore favore. È inoltre previsto un riscaldamento o cottura per l'esatta adesione dei grani sulla piastra. Si veda, anche per la complessa fase di corrosione, *Il processo di fotocalcografia*, in *Ivi*, p. 155-168 e il circostanziato contributo *Il procedimento fotocalcografico o rotocalco* pubblicato in “L'Industria della Stampa”, IX (12), dicembre 1937, pp. 26-29.

142 *Ivi*, p. 26.

a interventi manuali dei tecnici, pone un problema di fedeltà e di *status*, come puntualmente registrato dalle fonti dell'epoca che ne mettono in luce il portato sostanzialmente artigianale, la labilità di confine tra un processo meccanico e un processo di interpretazione, con decisive conseguenze sul piano della documentazione dell'arte¹⁴³.

Benché poco utilizzata, anzitutto per i costi elevati a fronte delle piccole tirature dettate dalla sua prassi operativa, la tecnica non risulta in disuso nell'*entre-deux-guerres*, come dimostra l'esempio di editori parigini quali Braun e Rieder, i quali ne fanno la cifra delle proprie edizioni illustrate di maggiore impegno, dove per la produzione a larga diffusione si trovano a prediligere il rotocalco¹⁴⁴. Contestualmente, nell'orizzonte librario in esame sono di fatto mancanti occorrenze del suo utilizzo, ad eccezione di alcune pubblicazioni di pregio, che ricorrono tuttavia al procedimento in modo non esclusivo, nella tipica diversificazione grafica, tecnica e di tirature, anche personalizzate, che vede caratterizzare tale tipologia editoriale. È il caso di *Achille Alberti scultore*, uscito per i tipi di Esperia¹⁴⁵ o di *Aldo Mazza. Bambini e Figure femminili*, per Bertarelli¹⁴⁶, dove il processo fotocografico viene evidentemente scelto in ragione dell'*allure* artigianale di cui riesce a farsi portavoce.

Celebre soprattutto per la sua applicazione nell'industria della stampa periodica, è l'altro processo a incavo, ovvero la rotocalcografia, conosciuta anche come *rotogravure* o *héliogravure rotative*, a conoscere ampia fortuna nell'editoria d'arte del tempo. Brevettato nel 1910¹⁴⁷, il procedimento costituisce una puntuale evoluzione di quello fotocografico di cui conserva molte delle specificità. Nel 1925, l'eroico anno di ingresso in Rizzoli degli impianti a rotativa, che segna anche l'avvento dei primi rotocalchi italiani¹⁴⁸, Rodolfo Namias si trova a presentarlo come «un processo interessantissimo di fotocografica a reticolato fornente clichés cilindrici per stampa fotocografica rotativa, che permette [...] vantaggi indiscutibili su quelli che dà il processo di autotipia»¹⁴⁹. Poco più tardi, Arturo Rovida avrebbe scritto: «Oggi il sistema [...] della stampa

143 Su questi aspetti si veda in particolare G. Wildenstein, *Les livres sur l'histoire de l'art*, cit., p. 196.

144 Cfr. L. Boyer, *Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX siècle*, "Histoire de l'art", (52), giugno 2003, p. 45-55.

145 G.P. Lucini, A. Frattini, *Achille Alberti scultore*, s.l. [Milano], s.n. [Officine Grafiche Esperia], 1930. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

146 I. Cappa, *Aldo Mazza. Figure femminili*, Milano, Arti Grafiche Bertarelli, 1932; G. Rocca, *Aldo Mazza. Bambini*, Milano; Roma, Arti Grafiche Bertarelli, 1935. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

147 Ideato nel 1897 dal dott. Mertens di Friburgo associatosi con Ernest Rolfs nel 1906, il sistema rotocalcografico viene brevettato nel 1910. Per ulteriori cenni storici sul procedimento vd. S. Ajani, *Profilo storico delle tecniche grafiche*, in *Enciclopedia della Stampa*, cit, pp. 365-387.

148 Si veda M. Forni, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, cit. Sugli sviluppi del rotocalco nel mercato editoriale italiano cfr. *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit.

149 R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, cit., p. 155.

fotocalcografica rotativa, con macchine celeri e su carte comuni tende a rendere d'uso generale, specialmente nella illustrazione di giornali e delle riviste, la stampa di figure a mezzatinta ottenute fotocalcograficamente»¹⁵⁰.

Rispetto alla fotocalcografia, l'intera lavorazione nel procedimento a rotocalco risulta infatti meccanizzata, priva di residui artigianali. Le principali differenze sono inoltre da rilevarsi nella matrice, in questo caso preferibilmente cilindrica, con anima di acciaio o ghisa e solo rivestita in rame, nonché nell'introduzione di un retino¹⁵¹. Quest'ultimo, diverso da quello tipografico e sostanzialmente opposto, con sottili linee trasparenti su fondo opaco, si ottiene nella stampa fotografica positiva e si fa separatamente dall'immagine, prima o dopo, consentendo una notevole semplificazione e agevolando la serialità del processo. Le fasi di lavorazione appaiono invece, in sintesi, le medesime del suo antenato: dalla sensibilizzazione della lastra, con in aggiunta la rivoluzionaria possibilità di combinare testo e immagini¹⁵², all'impressione della matrice, qui priva della granitura al bitume, sino alla sua corrosione. Lo stesso accade nella stampa, dove la carta, puntualmente inumidita, attinge l'inchiostro trattenuto dalle incisioni in rapporto alla loro estensione e profondità, riproducendo l'originale con tonalità proporzionali. Poiché la modellatura dell'immagine non risulta superficiale come nelle carte patinate, la reticolatura si scorge solo minimamente o per nulla, mentre si può ottenere grande intensità dipendendo lo spessore dell'inchiostro, esattamente come nella fotocalcografia, anche dalla profondità dell'incisione, con risultati di estrema morbidezza in rapporto alla comune fotozincotipia¹⁵³.

È ampiamente nota la rivoluzione che la rotocalcografia apporta al panorama della stampa illustrata nell'*entre-deux-guerres*, unico procedimento a risolvere brillantemente il problema di un'ottima riproduzione delle illustrazioni anche su carta economica come quella dei giornali quotidiani o dei settimanali illustrati¹⁵⁴. Il sistema assume infatti speciale importanza per le grandi tirature, su larga scala, dove la tenuta dei *cliché*, a differenza che nei procedimenti in rilievo e in piano,

150 A. Rovida, *La fotografia nella stampa*, cit., p. 8.

151 Cfr. *La stampa fotocalcografica rotativa o rotocalcografia*, in *Ivi*, pp. 169-175. Inoltre: E. Gianni, *Dalla antica acquaforte ai moderni impianti per stampa rotocalco*, "L'Ingegnere", (7), luglio 1942, pp. 689-694.

152 Si tratta del processo Rinco, che permette di riprodurre simultaneamente sulla lastra immagini e testi tipografici. Il testo viene composto tradizionalmente in tipografia e poi stampato su fondo trasparente, montato insieme alle illustrazioni in modo da costituire la forma di stampa. Quest'ultima è infine copiata sulla carta sensibile dove si copia anche il reticolo da rotocalco. Cfr. E. Gianni, *Dalla antica acquaforte ai moderni impianti per stampa rotocalco*, cit.

153 Allo stesso modo che in fotocalcografia, infatti, la stampa è data non dai punti, come in tipografia, ma dallo spessore della tinta, dove la lieve sbavatura dell'inchiostro rende la stampa morbida. Cfr. H. Boch, *Gravure*, "Campo Grafico", II (7), luglio 1934, p. 154.

154 Si veda in proposito *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, cit. Sulla nascita dell'impaginazione moderna e il rapporto testo-immagine prima del 1920 si veda: E. Stead, H. Védrine, *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Parigi, PUPS, 2008.

permette la stampa di un numero indefinito di esemplari dalla stessa matrice con risultati costanti e la possibilità di conservare la forma per ulteriori tirature. D'altra parte, i grandi impianti a rotativa, completamente industrializzati, sono altamente gravosi e con possibilità di utilizzo solo nelle grandi aziende. A questi ultimi, adatti alla stampa su bobina, e dunque per periodici e fascicoli a basso costo, non mancano di affiancarsi macchinari a foglio per la stampa di tavole di illustrazioni destinate a pubblicazioni periodiche di maggiore raffinatezza e alle edizioni librarie, in una netta diversificazione del prodotto¹⁵⁵.

La versatilità del procedimento fotomeccanico è infatti alla base della sua vasta diffusione anche nel settore dell'editoria artistica. Senza raggiungere certa fedeltà e sofisticatezza della migliore fototipografia, né la sontuosità propria dalla fotocalcografia, non presenta al contempo i tanti problemi, né gli elevati costi di realizzazione dei due procedimenti e nelle sue declinazioni di maggiore qualità può denotare risultati eccellenti, peraltro garantendo il respiro tattile delle immagini tipico dei processi in incavo, che la rende particolarmente indicata per le riproduzioni di opere d'arte e segnatamente pittoriche.

In questo campo, come accennato, la tecnica si trova impiegata di preferenza nel panorama editoriale francese, dove non manca di registrare un notevole virtuosismo, con effetti visivi prossimi a quelli fotocalcografici, anche in collezioni di stampo divulgativo. È il caso, tra gli altri, di "Maîtres de l'art moderne" di Rieder, sul mercato dal 1919, o di "Les Artistes Nouveaux" di Crès, collana lanciata dieci anni più tardi, le cui tavole di riproduzioni vengono realizzate da fotografie Roseman presso le illustri Presses de Sadag. Entrambe con testo a caratteri mobili, si tratta di prodotti economici in vendita, nei primi anni Trenta, rispettivamente a 10 e 20 franchi la monografia.

Alla moderna tradizione francese del rotocalco non sfugge, nel quadro della produzione mappata, la collana *Chroniques du Jour* in coedizione Hoepli, "L'Art Italien Moderne", avviata 1933, le cui eleganti pubblicazioni, come discusso, sono realizzate a Parigi¹⁵⁶. Stampate su pregiata carta forte opaca, a restituire sorprendente naturalezza al procedimento fotomeccanico, presentano nel frontespizio e nel testo, stampato in tipografia a caratteri mobili, disegni al tratto in fotozincotipia, mentre, fuori testo, più di trenta tavole in rotocalcografia. La loro qualità, di speciale intensità e realismo, malgrado un sottile appiattimento dell'immagine tipico del procedimento, è ampiamente evidenziata anche dalle

155 Benché entrambi i tipi di macchina utilizzino meccanismi di pressione cilindrica, con il nome di rotativa vengono generalmente indicati i grandi macchinari adatti alla stampa su bobina, mentre gli altri si conoscono come macchine per la stampa in foglio. Cfr. M. Forni, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, cit., p. 101-102.

156 Sul piano editoriale, avviato su iniziativa di Gualtieri di San Lazzaro e Giovanni Scheiwiller, si veda quanto discusso nel capitolo precedente in *Collane di monografie d'artista*. Cfr. inoltre l'elenco dei titoli della collana e le schede delle singole pubblicazioni in appendice.

recensioni coeve¹⁵⁷. Non è forse un caso che a fronte del coinvolgimento diretto di Scheiwiller, di cui è ampiamente nota la straordinaria fototeca, per i *cliché* vengano utilizzate soprattutto fotografie d'agenzia¹⁵⁸, dove nei processi in incavo, come già evidenziato per la fotocalcografia, risulta ancora più determinante garantire i massimi *standard* dell'originale fotografico per le successive riserve di morsura delle matrici, e dunque ai fini del risultato finale dell'immagine a stampa.

Quella de "L'Art Italien Moderne" costituisce l'unica occorrenza di uso del rotocalco tra le pubblicazioni mappate, a suggerire un dato sintomatico. Sebbene il procedimento conosca una buona diffusione anche nell'industria editoriale italiana, essenzialmente periodica ma non solo¹⁵⁹, viceversa, il sistema di pubblicazioni librarie consacrate all'arte contemporanea rimane sostanzialmente estraneo alla fisionomia rotocalcografica. Si registrano infatti eccezioni, anche significative, nell'orizzonte delle riviste illustrate non di settore¹⁶⁰, ma non in quello dei libri d'arte che aprono ai linguaggi figurativi della modernità. A smentire tale congiuntura può essere ricordato, probabilmente unico, l'illustre episodio di *Ottocento, Novecento* di Anna Maria Brizio, libro pubblicato nel 1939 a Torino da una grande casa come UTEI nell'opera *Storia dell'arte classica e italiana*, e venduto all'elevato prezzo di copertina di 165 lire¹⁶¹. È suggestivo rammentare, al riguardo, che anni prima la sua stessa autrice si era espressa con ammirazione sulle riuscite riproduzioni della collana "Art Italien Moderne", giungendo a definirle nettamente superiori a quelle dei libretti di Giovanni Scheiwiller¹⁶². Con risultati di qualità, benché di minore ricchezza e precisione rispetto all'esempio parigino, come si evidenzia dal confronto tra gli stampati, le «400 incisioni a rotocalco»¹⁶³ di *Ottocento, Novecento* costituiscono un vanto tecnico che sembra allineare alla Francia, e all'Europa, non solo l'ottica storiografica e la tensione ideale dell'opera, ma la stessa forma del libro. Una possibilità più prosaicamente

157 Si ricordi al riguardo l'autorevole giudizio di Anna Maria Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. V (6), novembre 1934, p. 514.

158 Cfr. le schede delle relative pubblicazioni in appendice. Va contestualmente rilevato che l'utilizzo di fotografie d'agenzia in ambito parigino rappresenta una prassi tradizionalmente più diffusa che nel sistema editoriale italiano.

159 M. Forni, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, cit.

160 Si pensi, ad esempio, ai rotocalchi Rizzoli, dove anche l'arte contemporanea trova ampi spazi e declinazioni, cfr. P. Rusconi, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, cit. Si veda inoltre *Arte moltiplicata*, cit.

161 A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, vol. VI di *Storia dell'arte classica e italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1939. Pubblicato a Torino, il libro non è incluso nella mappatura. Si rimanda al capitolo precedente dove il progetto è stato discusso nella parte dedicata al genere del *Panorama*.

162 A.M. Brizio, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. V, (6), novembre 1934, p. 514.

163 Cfr. il frontespizio del volume A.M. Brizio, *Ottocento, Novecento*, cit.

consentita, anzitutto, dai mezzi e dalla prassi produttiva di un grande editore della Torino industriale come UTEI.

Allo stesso tempo, non manca di essere rilevata la presenza, sui mercati italiano e milanese coevi, di numerose pubblicazioni e collezioni in rotocalco, anche di diverse fasce di qualità, ma tutte di altro orientamento critico-divulgativo, ovvero consacrate all'arte antica e ottocentesca. È il caso, tra gli altri, della citata collana "L'Arte per tutti" dell'Istituto Luce, iniziativa programmaticamente avviata nel 1930 per una diffusione popolare, a grandi tirature e prezzi «accessibili alle borse di tutti»¹⁶⁴.

Risolvere adeguatamente siffatto problema era tutt'altro che facile – spiega il presidente Alessandro Sardi – ma l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo, Istituto di antiche e nobili tradizioni nel campo dell'editoria artistica, è venuto opportunamente incontro al desiderio della LUCE, mettendo a disposizione della bella iniziativa culturale la sua perfetta organizzazione tipografica, arricchita da modernissimi sistemi di riproduzione rotocalcografica che, con edizioni a grande numero di esemplari, permettono di ridurre al minimo la spesa¹⁶⁵.

I volumetti in sedicesimo della collana, con riproduzioni mediocri ma copiose, sono infatti messi in vendita al concorrenziale prezzo di cinque lire¹⁶⁶.

Viceversa, Rizzoli si serve del processo a rotocalco per i magniloquenti e costosi volumi in grande formato che negli anni Trenta dedica ai pittori dell'Ottocento, come *Giuseppe Mentessi* e *Lo studio di Giovanni Boldini*, quest'ultimo con ben centosessantasette tavole in rotocalcografia e sette tricromie¹⁶⁷. Consentita dai macchinari della potente casa editrice, che del rotocalco fa la propria cifra, la scelta gioca in questo caso sulla qualità delle riproduzioni e, in particolare, sugli effetti pittorici che la tecnica in incavo consente di restituire, specialmente con buoni inchiostri e su carte di pregio. Non sfuggirà, a questo proposito, il suggestivo cortocircuito tra il respiro tattile di certa pittura ottocentesca e la fattura delle riproduzioni a rotocalco, sullo sfondo di una più ampia riflessione relativa allo stretto rapporto che la riproduzione d'arte instaura tra elemento tecnico e pratiche percettive.

164 A. Sardi, *L'Arte per tutti*, "Il Giornale dell'Arte", IV (23), 8 giugno 1930, p. 5

165 *Ibidem*. Come ricordato, la collana è infatti pubblicata dall'Istituto Luce, ma stampata a Bergamo. Sull'organizzazione produttiva del colosso bergamasco si veda G. Mangini, *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1873-1915*, in "Emporium" e *L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, a c. di G. Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985, pp. 39-80.

166 Nel 1934 il prezzo scende a 4 lire. Cfr. le segnalazioni pubblicitarie della collana "L'Arte per tutti" su "Emporium", vol. LXXII, n. 427, **luglio 1930**; vol. LXXIX (474), **giugno 1934**.

167 *Giuseppe Mentessi* a c. di E. Sommariva, Milano, Rizzoli, 1932; *Lo studio di Giovanni Boldini*, a c. di E. Cardona, Milano, Rizzoli, 1937. Sulle scelte di Rizzoli e il contributo alla fortuna editoriale dell'arte ottocentesca si vedano, nel presente lavoro, i cenni in *Gli attori del sistema editoriale. Case editrici*.

Basti infine segnalare la collana “Quaderni d'Arte”, avviata all'alba degli anni Quaranta a cura di Emilio Cecchi per l'illustre editore Tumminelli, che, nel suo intento di porsi come un esemplare modello di collezione divulgativa, attenta alla qualità delle riproduzioni e al contempo a raggiungere ampie fasce di pubblico, sceglie il sistema rotocalcografico per le proprie monografie in ottavo con più di cinquanta tavole a piena pagina¹⁶⁸. Ancora una volta, dunque, sembra registrarsi un sostanziale scarto del sistema editoriale dell'arte contemporanea, a evidenziarne le precipue specificità in seno al più vasto panorama delle pubblicazioni d'arte coevo, dove la tradizione delle grandi case editrici, come discusso, rimane ampiamente estranea alle cosiddette «sirene della modernità»¹⁶⁹.

Accanto al rotocalco, i «nuovi procedimenti concorrenti del sistema tipografico tradizionale» contano il «modernissimo» offset¹⁷⁰. Si tratta di un processo planografico, come la fototipia e la fotolitografia, che conosce la propria diffusione negli anni tra le due guerre, quando gli altri due appaiono sostanzialmente in disuso.

Illustre tecnica diffusasi in Italia sul finire dell'Ottocento¹⁷¹, la fototipia si basa essenzialmente sulla modificazione della gelatina bicromata per azione della luce, dando corpo, tramite l'impressione da un negativo, a una matrice atta ad essere stampata meccanicamente a inchiostro. I suoi metodi differiscono solo in minima parte da quelli usati in fotografia per la riproduzione con inchiostri grassi e incarna, dunque, il procedimento fotomeccanico in cui è più evidente il legame tra fotografia e stampa¹⁷². Privata di retino, restituisce un effetto artistico, «ricchezza di mezzetinte, finezza e morbidezza di stampa, varietà di effetti e di colore»¹⁷³, ma a causa della lentezza della stampa in macchina i suoi costi sono elevati ed è adatta a tirature limitate. Nota per essere il metodo di stampa delle cartoline illustrate, con gloriosi interpreti, quali Gustavo Modiano¹⁷⁴, la fototipia si è imposta, nei primi decenni del secolo, nel campo della riproduzione di opere d'arte, di fotografie e disegni a carattere scientifico. «Ed infatti moltissime

168 Sulla genesi della collana si veda M. Ferretti, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma “da ricordarsene un pezzo”*, cit.

169 V.B. [Vincenzo Bucci], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, cit.

170 *Nuovi orientamenti della stampa delle incisioni a reticolo su carta naturale*, cit., p. 7.

171 Detta anche eliotipia, fotocollografia o eliocromia quando stampa a colori, deriva dalle osservazioni fatte da Poitevin negli anni Sessanta dell'Ottocento sulle materie sensibili per la fotografia. È per la prima volta applicata industrialmente sotto il nome di fototipia nel 1870 da Tessié du Motay e Maréchal, che sostituiscono alla pietra litografica lastre piane di rame, per vedersi perfezionata poco dopo da E. Albert di Monaco. Essenziali cenni storici sul procedimento in *Storia delle arti grafiche*, in G. Dalmazzo, *Il libro e l'arte della stampa*, cit., pp. 763.

172 Sul procedimento e le sue fasi di lavorazione si veda il volume di Rodolfo Namias, *La fotocollografia (fototipia) per tutti, per fotografi professionisti, per amatori, per piccole e grandi industrie*, Milano, Il Progresso Fotografico, IV ed., 1920.

173 F. Dalle Nogare, *La fototipia, le sue applicazioni e il suo rinnovamento*, “L'Industria della Stampa”, XI (8-9), novembre-dicembre 1940, pp. 322-327.

174 Cfr. *Ivi*, p. 323.

furono e sono le opere d'arte di pittura, scultura, architettura, le medaglie, gli oggetti di industria artistica riprodotti fedelmente in tavole, album, cartoline», si legge su “L’Industria della Stampa” nel 1940, in un articolo dedicato alle sue applicazioni e, soprattutto, al tentativo di un suo rinnovamento¹⁷⁵. Nel periodo in esame, infatti, il sistema fototipico appare del tutto superato. Già nel 1923, in seno alla sua disamina delle tecniche di riproduzione fotomeccanica atte a essere impiegate in una collezione di libri d’arte, Wildenstein ne mette in luce i risultati ineguali e le numerose debolezze concludendo: «ce n’est pas encore le procédé idéal»¹⁷⁶. Il procedimento merita tuttavia di essere ricordato in questa sede poiché scelto, in sostanziale coincidenza cronologica con le osservazioni di Wildenstein, da una delle prime collane moderne uscite in Italia, ovvero per la stampa delle eleganti monografie di “Les artistes nouveaux” edite da Valori Plastici¹⁷⁷. Parallelamente, il censimento non manca di registrare qualche sporadica occorrenza d’uso della fototipia, nello specifico, in alcune delle tavole-cartoline allegate ai volumetti della collezione “L’odierna arte del bianco e nero”, progetto della Galleria Pesaro che accompagna, sino alla metà degli anni Trenta, il culto per la grafica diffuso degli ambienti artistici del primo dopoguerra, non a caso legato a un gusto e a un’estetica editoriale tipicamente 1920¹⁷⁸.

Se anche la fotolitografia, nei suoi diversi procedimenti, conosce di fatto scarsa diffusione nell’industria editoriale del tempo¹⁷⁹, è invece la nuova e moderna stampa litografica rotativa, ovvero il processo offset¹⁸⁰, «a portare un notevolissimo aiuto» ai procedimenti planografici «rendendo la stampa assai più facile, rapida e perfetta»¹⁸¹. Introdotta in Italia alla metà degli anni Venti, Rodolfo Namias ne scrive come di un processo «molto razionale perché ha per effetto di trasformare la stampa da una matrice piana rigida [...] nella stampa da una superficie cilindrica ed elastica», con possibilità di riprodurre in modo perfetto le illustrazioni a prescindere dalla qualità della carta¹⁸². Come noto, infatti,

175 *Ibidem*.

176 G. Wildenstein, *Les livres sur l'histoire de l'art*, cit., p. 197.

177 Sulla linea editoriale di Valori Plastici e la collana “Le artistes nouveaux” cfr. capitolo 2, *Collane di monografie d'artista*.

178 Cfr. Pelenco e le schede delle pubblicazioni mappate in appendice.

179 Ad eccezione che per la riproduzione a tratto di piani, disegni, carte geografiche e topografiche. Per un approfondimento sulla fotolitografia e sui suoi processi atti a ottenere fotograficamente le riserve su pietra o su metallo si rimanda a *La fotolitografia*, in R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, cit, pp. 127-151. Cfr. inoltre il fondamentale A. Köpf, *Fotolitografia e stampa offset*, tradotto e presentato a c. di L. Vallardi, E. Gianni, Milano, Vallardi, 1937.

180 Scoperta nel 1904 nel New Jersey, è stata perfezionata e brevettata nel primo decennio negli Stati Uniti e in Germania, paesi dove il procedimento ha conosciuto grande impulso, tra i primi produttori di impianti a rotativa. Cenni storici del procedimento in S. Ajani, *Profilo storico delle tecniche grafiche*, in *Enciclopedia della Stampa*, vol. I, *Grafica, panorami storici, linguaggi e stampa, entipologia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1968, pp. 365-387.

181 R. Namias, *I processi d'illustrazione grafica*, cit, p. 127.

182 *Ivi*, p. 149.

la stampa offset si presenta indiretta, poiché l'immagine viene riportata su rulli di caucciù che la proiettano sulla carta, dunque è stampata di rimbalzo, dispensando altresì dal rovesciamento del *cliché* tipico della litografia¹⁸³. Pienamente industrializzata, con impianti altamente costosi progettati per tirature elevate, «per quanto sotto diversi aspetti sia inferiore alla stampa tipografica ha potuto segnare, nel tempo, un costante progresso evolutivo», si legge su “Campo Grafico”¹⁸⁴. Come evidenziato dalla rivista, l'offset «può fare a meno di un particolare avviamento e di taccheggio, è in grado di imprimere più rapidamente e, ciò che è di massima importanza, può lavorare con buoni risultati specialmente su carte naturali, notoriamente più gradite alla clientela, oltre che meno costose delle carte patinate»¹⁸⁵.

Procedimento innovativo per eccellenza, se è essenzialmente sperimentato dai colossi dell'industria editoriale per forti tirature, come quelle dei periodici, negli stessi anni Trenta non manca di conoscere un primo interessante impiego anche nel settore dell'editoria d'arte, soprattutto per la stampa a colori. In questa prospettiva i suoi risultati appaiono, nell'insieme, piuttosto discontinui, e in ogni caso lontani dalle finezze della zincografia, complici i fortuiti effetti di scarsa profondità e definizione delle immagini. Sino alla metà del decennio, dunque, l'offset risulta privilegiato per stampati commerciali come cartelloni e *affiches*, mentre giunge a conoscere una significativa fortuna quale elemento di sperimentazione grafica, accanto ad altre tecniche, nelle più innovative riviste d'arte illustrate degli ultimi anni Trenta, da “Aria d'Italia” a “Civiltà”, dove trova applicazione con risultati di inedito virtuosismo nella resa della quadricromia¹⁸⁶.

Viceversa, il mercato librario sembra resistere *in toto* al sistema offset, dove le edizioni d'arte coeve non registrano significativi casi di adozione del nuovo procedimento. Lo dimostra indirettamente il caso Grafitalia, azienda grafica emergente, che si avvale con fortuna di tutti i processi di riproduzione e di stampa più aggiornati e dell'offset in modo pionieristico¹⁸⁷. Responsabile della lavorazione grafica, tra le altre, delle citate riviste “Aria d'Italia” e “Civiltà”, ricorre invece alla fotozincotipia per le tavole dell'ambiziosa collana di monografie di “Stile” dedicate ai “Maestri italiani contemporanei”, stampata nei primi anni Quaranta per l'editore Aldo Garzanti¹⁸⁸.

I dati sinteticamente presentati riflettono, dunque, un panorama di scarsa differenziazione, con una diffusione pressoché esclusiva del sistema tipografico, rivelandosi al contempo altamente indicativi nella prospettiva d'indagine. Se, da un lato, tendono infatti a seguire un orientamento allargato del sistema

183 Sul procedimento si veda il manuale d'epoca A. Köpf, *Fotolitografia e stampa offset*, cit.

184 *Nuovi orientamenti della stampa delle incisioni a reticolo su carta naturale*, cit.

185 *Ibidem*.

186 Si rimanda a quanto discusso, qui di seguito, in *L'avvento del colore*.

187 Per un profilo dell'azienda si rimanda al capitolo 1, *Gli attori della filiera*.

188 Cfr. l'elenco della collana e le schede delle relative pubblicazioni in appendice.

produttivo degli anni tra le due guerre, il cosiddetto «apogée du plomb», dall'altro, il coevo settore dell'industria editoriale d'arte, come discusso, non manca di mostrarsi sensibile alla sperimentazione dei procedimenti fotomeccanici, con significative aperture a differenti tecniche di riproduzione e di stampa. La produzione libraria in esame conferma, pertanto, la sua spiccata specificità e autonomia rispetto allo stesso settore delle edizioni d'arte, giungendo sostanzialmente a identificarsi, sul piano tecnico, nella scelta della fotozincotipia.

Il mercato ristretto e le tirature contenute del libro d'arte contemporanea contribuiscono con forza a orientare gli editori in questa direzione. A fronte dell'elevato costo dei *cliché*, ovvero degli zinchi, quelli di strumentazione e lavorazione sono pressoché nulli, come messo in luce, garantendo al contempo risultati di stampa più elevati di qualsiasi altra tecnica in rapporto agli investimenti e agli orientamenti editoriali. È l'impiego di questo procedimento, che vede il coinvolgimento di numerose officine grafiche specializzate, a fare del sistema di pubblicazioni d'arte contemporanea un territorio precipuamente di confine, lontano dalla grande industria editoriale, dove il puntuale aggiornamento tecnologico non esclude una prassi tesa al raggiungimento di *standard* qualitativi pressoché artigianali. «È un lavoro [...] che mi costa un'enorme cura che conduco personalmente sia presso gli incisori sia in tipografia», scrive Gino Ghiringhelli a proposito delle tavole pubblicate dal Milione¹⁸⁹.

A monte, occorre inoltre ricordare, come evidenziato da Giampiero Giani¹⁹⁰, l'illustre tradizione italiana in questo settore della fotomeccanica, a garantire le condizioni per una produzione di eccellenza che voglia presentarsi, allo stesso tempo, espressamente moderna, coerente – e concorrenziale – con i più aggiornati modelli editoriali europei. Accanto al Milione e allo stesso Giani, basti citare, ancora una volta, tra le altre, l'esperienza delle edizioni di Giovanni Scheiwiller, dove si registra per la zincografia un respiro affine alla risoluzione incisoria di certa grafica d'arte.

Una congiuntura che, oltre i meri aspetti produttivi, giunge a offrire un'identità alle immagini a stampa della cultura figurativa contemporanea e alla loro diffusione, facendosi portavoce di una precisa estetica editoriale.

L'avvento del colore

L'annosa questione del colore nella riproduzione d'arte, che nel corso del Novecento assume speciale rilevanza nel dibattito critico e storiografico¹⁹¹, appare non meno intimamente intrecciata al problema tecnico, alle moderne

189 ASCM/FB, Cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

190 *Colloquio con Giani editore*, "Stile", V (3), marzo 1945, pp. 36-39.

191 Punto di riferimento, il celebre editoriale di Roberto Longhi, *Pittura-colore-storia e una domanda*, "Paragone", III (33), settembre 1952, pp. 3-6.

conquiste nel campo della fotomeccanica, sullo sfondo di una prospettiva metodologica sempre attenta a privilegiare non mere logiche deterministiche, ma i rapporti di modellamento reciproco tra tecnologia, forme estetiche e valori socio-culturali.

In relazione ai modelli stranieri della produzione, e in particolare a Seemann, si è in parte accennato all'avvento della tricromia allo snodo del secolo¹⁹². Il contestuale avvio di un mercato di tavole a colori e il loro ingresso nell'industria editoriale pongono di fatto le basi di un primo sistema di divulgazione della cultura figurativa moderna per immagini, benché le scelte siano essenzialmente limitate a «quadri intonati al gusto delle prime Biennali di Venezia», senza che vi trovino posto le ricerche figurative più avanzate, né «un organico tentativo di storia dell'arte del presente»¹⁹³. «Il predominio dell'immagine a colori – come ha scritto Flavio Fergonzi – ne faceva uno strumento adatto più agli artisti, e ai dilettanti appassionati», dove le cromie spesso sature delle riproduzioni, «quasi disturbanti, dai dettagli contrastatissimi»¹⁹⁴, incontrano riserve sul valore documentario in rapporto all'opera d'arte, una puntuale resistenza negli specialisti, in molti ambienti della critica e del sistema delle arti.

Se infatti la dirompente novità della tricromia non manca di generare attese e di conoscere una significativa diffusione nell'industria grafica internazionale¹⁹⁵, allo stesso tempo non scardina il solido primato del bianco e nero che caratterizza diffusamente il campo della riproduzione d'arte. Le maggiori riviste del tempo – a partire da “The Studio”, tra le prime a adottare programmaticamente le tecniche di riproduzione fotomeccanica a inizio secolo¹⁹⁶ – presentano riproduzioni in nero, e così essenzialmente la produzione libraria specializzata, dalle singole monografie alle collezioni editoriali, secondo una tendenza consolidata che sembra anzi rinsaldarsi nell'*entre-deux-guerres* in tutta Europa¹⁹⁷. Alle ovvie ragioni economiche di tali scelte, dove l'impiego del colore risulterebbe molto costoso, senza dimenticare le disparità tecnologico-culturali esistenti tra i diversi

192 Si rimanda al capitolo 1, *Le imprese grafiche editrici*.

193 F. Fergonzi, “La tricromia è la verità”. “I Maestri del Colore” (1905-1914) dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, cit., p. 374.

194 *Ivi*, pp. 373-374.

195 Cfr. *Ivi*. Una più ampia riflessione sulla contestuale diffusione della tricromia e sul suo ruolo, anche in rapporto alla storia dell'arte, è D. Peters, *Das musée imaginaire. Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert*, in *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, maggio-luglio 2004), a c. di U. Pohlmann, J.C. von Hohenzollern, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2004, pp. 289-300.

196 La celebre rivista è fondata a Londra nel 1893. Sul suo programmatico utilizzo dei procedimenti fotomeccanici si veda G. Beegan, *The Studio: Photomechanical Reproduction and the Changing Status of Design*, “Design Issues”, vol. 23 (4), autunno 2007, pp. 46-61.

197 Sulla tradizione del bianco e nero nella riproduzione d'arte si veda M. Wagner, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen, Wallstein Verlag GmbH, 2022.

paesi e le rispettive tradizioni¹⁹⁸, si affiancano anche motivi di ordine differente. Tra questi, le consuetudini visive, le istanze documentarie di leggibilità e fedeltà all'originale, coadiuvate dagli elevati risultati tecnici raggiunti dalla mezzatinta, nonché la diffusione della pratica del *cliché* al tratto, propria degli ambienti delle avanguardie, e ancora il peso dei modelli editoriali, spesso alternativi sul piano della documentazione dell'arte contemporanea¹⁹⁹.

Nell'editoria d'arte italiana tra le due guerre, dominata dal bianco e nero, la tricromia rimane sostanzialmente confinata, per costi e per scelte, a impreziosire le edizioni, a spezzare il rigore dei grigi della mezzatinta che identifica la fisionomia del libro d'arte. Tale condizione di ideale esclusività, concordemente acquisita dalla storiografia, che a lungo ha fatto convenzionalmente risalire la diffusione del colore al secondo dopoguerra²⁰⁰, risulta in realtà prepotentemente scardinata negli ultimi anni Trenta, come emerso dalle ricerche e puntualmente testimoniato dai dati della mappatura delle edizioni d'arte contemporanea, i quali riflettono il ruolo inedito e propulsivo contestualmente assunto dalla riproduzione a colori, a dare corpo a un nuovo modo di comunicare l'arte e a rinnovate forme e strategie editoriali.

Presentando l'andamento della produzione editoriale, si è infatti segnalato il decisivo cambio di passo nel rapporto nero/colore che accompagna l'uscita delle pubblicazioni sullo scorcio del decennio e negli anni di guerra. Se il 1939 registra una parità mai toccata tra volumi in nero e volumi in nero e a colori, l'anno successivo vede un'ulteriore accelerazione, con una forte crescita delle

198 Si è detto del primato di qualità tedesco nel settore, che rimane incontrastato almeno sino al quarto decennio. La Francia, ad esempio, possiede una tradizione differente e anche la divulgazione del contemporaneo rimane essenzialmente appannaggio, sino alla metà degli anni Trenta, degli ambienti letterari, anche dal punto di vista editoriale. Si pensi, al riguardo, alle collane economiche citate nel capitolo precedenti, su tutte quella di Gallimard, importante modello per le vicende italiane ma assai più scadenti per i risultati di stampa. D'altra parte, va rilevato che anche in Germania, sebbene con esiti qualitativi assai diversi, la tradizione dell'editoria d'arte d'avanguardia o di divulgazione della nuova cultura figurativa privilegia il bianco e nero, distanziandosi nettamente, sia per scelte sia per forme editoriali, dalle esperienze di storici editori popolari come Seemann.

199 Cfr. K. Beil, *The Myth of Black and White Modernism. Color Photographs and the Politics of Retrojective Looking*, "Visual Resources", vol. XXXI (3-4), 2015, pp. 127-153.

200 Come accennato in apertura al paragrafo, un punto fermo per la storiografia italiana è stato l'editoriale di Roberto Longhi *Pittura-colore-storia e una domanda*, cit., in cui lo storico dell'arte riflette sull'acquisizione del colore nella riproduzione dell'opera d'arte, e conseguentemente nella composizione grafica dei libri, invitando l'industria editoriale a un serio «piano di lavoro», a «sostituire gradatamente l'inventario in bianco e nero del patrimonio artistico italiano con un nuovo inventario a colori». È quindi nota la vicenda della fondazione nel 1953, a Firenze, dell'Istituto Fotografico Editoriale Scala, da parte di John Clark e Mario Ronchetti, in cui lo stesso Longhi gioca un ruolo da protagonista, così come la sua influenza di mentore su Alberto Martini e il progetto della celebre collana Fabbri "Maestri del Colore", che nei primi anni Sessanta ha rivoluzionato il panorama dell'editoria artistica italiana. Cfr. F. Nurchis, *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del colore*, Milano, Ledizioni, 2016

edizioni interamente a colori che in breve giunge, nel 1943, a ribaltare in modo sostanziale l'imperitura egemonia della riproduzione in bianco e nero. Il colore diventa dunque protagonista, segnando una rivoluzione nelle pratiche editoriali correnti²⁰¹.

A fronte di tali svolgimenti, appare significativo avviare una più ampia riflessione relativa alla diffusione di immagini a colori nella produzione a stampa specializzata lungo l'intero periodo in esame. Puntando l'obiettivo sul *corpus* di pubblicazioni, si nota quanto affermato in precedenza relativamente alla saltuaria presenza di tavole in tricromia, che non manca di scandire le uscite editoriali sino alla seconda metà del decennio, nel solco di una formula vincente, consolidata e diffusa nel mercato dell'editoria artistica nel corso degli anni Venti. Al solido apparato di riproduzioni in bianco e nero, garanzia di rigore documentativo, si vedono non di rado affiancate, anche a seconda del pregio delle edizioni, una o più tavole in tricromia, dove il colore sembra assumere un valore più decorativo che esemplare ai fini della lettura delle opere riprodotte. È questo il caso della collana *princeps* dell'arte contemporanea, l'"Arte Moderna Italiana" di Scheiwiller, che sin dalla sua prima uscita nel 1925, come più tardi l'"Arte Moderna Straniera", presenta nel controfrontespizio una tavola in tricromia²⁰². Questo modello, diffuso con profitto nell'editoria d'arte internazionale coeva, ricorre infatti anche nelle edizioni economiche, ed è verosimilmente mutuato da Scheiwiller da una collezione come la tedesca "Junge Kunst", laddove la Francia, almeno sino a tutti i primi anni Trenta, vede rigorosamente prediletta la severità della mezzatinta, puntualmente connessa alla tradizione del *dessin* con riproduzioni al tratto in copertina e in antiporta nelle collane popolari, mentre con disegni originali e stampe a impreziosire le edizioni in tiratura limitata²⁰³.

La medesima formula adottata da Scheiwiller si riscontra, nel quadro in esame, per le Edizioni Belvedere, come *Umberto Lilloni* e *Carrà e Soffici*²⁰⁴, nonché per altre iniziative avviate tra il 1929 e i primi anni Trenta, tra cui la collezione "Pittura e scultura d'oggi" edita da GEA-Grandi edizioni artistiche²⁰⁵ o le monografie delle Edizioni del Poligono²⁰⁶. Al contempo, continua a presentarsi

201 Si rimanda al capitolo 1, *Andamento della produzione libraria e Fisionomia delle pubblicazioni*, nonché ai grafici relativi alla produzione presentati in appendice.

202 Cfr. gli elenchi della collana e le schede delle pubblicazioni in appendice.

203 Cfr. F. Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parigi, Flammarion, 1987.

204 P.M. Bardi, *Umberto Lilloni*, Milano, Belvedere, 1929; Id., *Carrà e Soffici*, Milano, Belvedere 1930, quest'ultimo con due tricromie, ad aprire rispettivamente la rassegna di tavole in nero di ciascuno dei due artisti. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

205 Cfr. l'elenco completo dei titoli della collana e le schede delle pubblicazioni mappate in appendice.

206 R. Giollì, *Antonio Feltrinelli*, Milano, Edizioni del Poligono-AEA, 1930; R. Calzini, *Giuseppe Amisani*, Milano, Edizioni del Poligono-AEA, 1931. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

lungo il decennio in diverse monografie isolate – sorta di cifra estetica di molte pubblicazioni d'arte – e ancora, a testimoniare la longeva fortuna, nei primi anni Quaranta, ad esempio in *Roberto Aloi*, titolo edito da Hoepli²⁰⁷, o nel volume delle Edizioni di Corrente dedicato a Renato Birilli, con «trenta tavole in nero, una a colori», come recita il sottotitolo²⁰⁸. Non mancano inoltre, come accennato, le edizioni che si distinguono per un particolare pregio tipografico ancora incatenato alla tradizione del “bel libro”, che introducono, quasi a suggellarne lo *status*, una o più tricromie di elevata fattura, a intervallare pagine di testo e riproduzioni in nero. Intonate a un gusto d'epoca, si ricordano, nel quadro della produzione censita, la monografia su Achille Alberti della Esperia e i volumi Bertarelli dedicati ad Aldo Mazza, usciti tra il 1932 e il 1935²⁰⁹.

Di ben altro segno e sensibilità, nel solco del moderno, appare la dirompente diffusione del colore impostasi allo scadere del decennio 1930, che vede scardinare un sedimentato sistema di convenzioni visive caratterizzato – oltre che dalle pratiche appena citate, dove è comunque il bianco e nero a dominare nettamente la sintassi delle edizioni – dalla sintomatica presenza di volumi e collezioni editoriali interamente votate ai grigi della mezzatinta. È il caso paradigmatico, su tutti, delle monografie edito da Campo Grafico o della collana “Art Italien Moderne”, uscite tra il 1933 e il 1938, a segnare idealmente l'asse centrale degli anni Trenta²¹⁰. Al contrario, a partire dallo scorcio del decennio, sino al 1943, le maggiori iniziative editoriali nel settore dell'arte contemporanea vedono il colore trovare spazio in modo diffuso, se non esclusivo, al più intervallato da tavole in nero, mutando radicalmente il profilo del panorama librario²¹¹. Si ricordano, a questo proposito, grandi e ambiziosi volumi quali *Arte italiana contemporanea*, a cura di Barbaroux e Giani²¹², *La Raccolta Feroldi del Milione*²¹³, *Pittori italiani*

207 G. Titta Rosa, *Roberto Aloi*, Ulrico Hoepli Editore, 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

208 *Renato Birilli. trenta tavole in nero, una a colori e cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini*, “Corrente Arte”, n. 2, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice. Sulla monografia si veda, nel precedente capitolo, il passaggio consacrato in *Collane di monografie d'artista*.

209 G.P. Lucini, A. Frattini, *Achille Alberti scultore*, s.l. [Milano], s.n. [Officine Grafiche Esperia], 1930; I. Cappa, *Aldo Mazza. Figure femminili*, Milano, Arti Grafiche Bertarelli, 1932; G. Rocca, *Aldo Mazza. Bambini*, Milano/Roma, Arti Grafiche Bertarelli, 1935. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice.

210 Cfr. gli elenchi completi delle collane e le schede delle rispettive pubblicazioni in appendice. Per un riscontro di sintesi con i dati della mappatura sull'utilizzo del bianco e nero e del colore si rimanda ai relativi grafici presentati in appendice.

211 Si rimanda ai grafici presentati in appendice. Più diffusamente, le iniziative qui di seguito citate sono state oggetto di approfondimento nel precedente capitolo, in particolare in *Panorama*, *Collane di monografie d'artista* e *Collezionismo e documentazione*.

212 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani; prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

213 *La Raccolta Feroldi*, presentazione di G. Piovene, “Le grandi raccolte d'arte contemporanea”, Milano, Edizioni del Milione, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

contemporanei, uscito per i tipi della Conchiglia²¹⁴, o ancora collane come “Pittori e scultori italiani contemporanei”, anch'essa delle Edizioni della Conchiglia, le monografie d'arte di “Stile” “Maestri italiani contemporanei”, “Pittori italiani contemporanei”, a cura del Milione, persino “all'Insegna del Pesce d'Oro - Serie a colori” di Giovanni Scheiwiller, quest'ultima nel formato in trentaduesimo, a testimoniare la propagazione trasversale della riproduzione a colori nell'editoria d'arte del tempo²¹⁵. Non vanno inoltre trascurate le molte cartelle a colori, da *Otto pittori italiani contemporanei*, con opere della collezione Marmont²¹⁶, a *Scipione*, a cura del Centro di Azione per le Arti²¹⁷, sino a *5 inganni di Sciltian*, unica delle cartelle di “Stile”²¹⁸, e infine *Spilimbergo*, pubblicata da “Domus” come prima uscita della collezione “L'arte italiana il secondo Novecento”, subito interrotta²¹⁹.

In questo panorama inedito, contraddistinto da una speciale cura per la veste grafica delle edizioni, spesso di grande formato, la consueta tricromia si vede improvvisamente sostituita da ambiziose quadricromie, per la quasi totalità almeno²²⁰. Il propulsivo ruolo del colore appare dunque significativamente legato a doppio filo a uno scarto sul piano stesso dei procedimenti fotomeccanici, un impulso scortato da progressi tecnologici e da una puntuale accelerazione sul problema della qualità delle immagini. La quadricromia, con l'aggiunta del nero ai tre colori fondamentali sottrattivi ciano, magenta e giallo²²¹, consente infatti maggiore contrasto e definizione, conferendo inediti effetti di profondità

214 *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

215 Cfr. gli elenchi completi delle collane citate e le schede delle rispettive pubblicazioni in appendice.

216 R. Carrieri, *Otto pittori italiani contemporanei*, Milano, Stabilimento Grafico SA, 1940. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

217 *Scipione: cinque tricromie*, presentazione di A. Santangelo, “Corrente Arte”, n. 3, Milano, Edizioni di Corrente, 1941. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

218 *5 inganni di Sciltian*, “Cartelle di Stile”, Milano, Garzanti, 1942

219 R. Giolli, *Spilimbergo*, “L'arte italiana. Il secondo Novecento”, n. 1, Milano, Editoriale Domus, 1943. Cfr. la scheda della pubblicazione in appendice.

220 Si rimanda a quanto discusso nel capitolo 2 relativamente ai singoli progetti editoriali e, per i dati completi, alle schede delle pubblicazioni in appendice.

221 Ai colori sottrattivi della stampa corrispondono, come noto, gli additivi verde, blu e rosso corrispondenti ai filtri del triplo scatto della tricromia. Quest'ultima, nata da ricerche pionieristiche in campo fotografico negli anni Cinquanta dell'Ottocento, viene perfezionata nel decennio successivo da James Clerk Maxwell e messa a punto nel 1869 con il metodo del filtraggio tricromico brevettato da Louis Ducos de Hauron e Charles Cross. Una prima divulgazione di questi temi è a opera, ancora una volta, di Rodolfo Namias, fondatore della storica rivista “Il Progresso Fotografico”, che li riassume in *I processi moderni per la fotografia dei colori. Basi scientifiche dei diversi processi: tricromia fotografica, autocromia, tricromia industriale*, Milano, Il Progresso Fotografico, 1909. Dello stesso autore si veda inoltre *Sulla fototricromia industriale*, “La Fotografia e le sue applicazioni alle arti grafiche”, I (5-6), maggio-giugno 1902, pp. 33-34; I (7-8), luglio agosto 1902, pp. 49-51, dove sono messi a confronto gli effetti cromatici sulla stampa finale della tricromia e della quadricromia. Quest'ultima, infatti, non manca di essere precocemente sperimentata sulla base del processo tricromico con l'aggiunta del nero,

dello stampato, con qualsiasi procedimento, sebbene nel quadro in esame non manchi, come per la riproduzione in nero, una fedele predilezione per gli zinchi, ovvero per il processo tipografico²²². Ma la questione tecnica relativamente alla riproduzione a colori è assai più complessa e coinvolge in modo decisivo, anzitutto, l'aspetto della ripresa.

Si è infatti chiarito che questa congiuntura è sollecitata dalle coeve innovazioni tecnologiche nell'ambito della fotografia, in particolare dall'introduzione della fotografia diretta a colori e, per estensione, delle sue applicazioni nell'industria grafica. In rapida ascesa, lo speciale procedimento permette, per la prima volta, di effettuare riprese dirette a colori – senza la mediazione di filtri, come invece nel processo tricromatico o nell'autochrome – ottenendo così intensità e fatture cromatiche interamente naturali²²³. La pellicola a colori offre inoltre numerosi vantaggi, tra cui la possibilità di utilizzare macchine di piccolo formato, una maggiore luminosità, l'assenza di grana, che, oltre a garantire una qualità mai vista, consente di effettuare ingrandimenti di notevoli dimensioni senza perdere qualità di dettaglio, anche in fase di traduzione fotomeccanica delle immagini²²⁴. Un epocale cambio di passo.

Grazie alla penetrazione commerciale in Italia del sistema Agfacolor, a partire dagli ultimi anni Trenta, la fotografia diretta a colori diventa una pratica corrente, diffondendosi in breve tempo tra fotografi e specialisti della grafica, come chiarisce Alfredo Ornano²²⁵. L'Agfacolor, e più precisamente l'Agfacolor Neu – brevettato nell'ottobre 1936, a superare il Kodachrome dell'anno precedente, sostituendo i colori aggiunti in fase di sviluppo di quest'ultimo con i

talvolta usata nelle arti grafiche, ma solo per prodotti di elevato pregio, con costi molto alti, e sostanzialmente non diffusa nel panorama dell'editoria d'arte sino allo snodo qui considerato.

222 Come conferma l'analisi delle pubblicazioni, anche nel caso del colore si registra, in quegli anni, la netta preferenza per i procedimenti fototipografici già evidenziata e discussa, dove i *cliché* di zinco, benché molto costosi, garantiscono pulizia, precisione e la migliore risoluzione cromatica. È noto come, per ciascun colore, debba essere preparato un *cliché* e la stampa avvenga quindi in passaggi di inchiostro in sequenza, anche per la quadricromia e sino alla eptacromia, non di rado in uso all'epoca, come testimonia lo scambio epistolare tra Belli e Feroldi in previsione della pubblicazione del volume *La Raccolta Feroldi*. Cfr. *Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 292.

223 Si vedano B. Coe, *Colour Photography. The first hundred years 1840-1940*, Londra, Ash & Grant, 1978; S. Pénichon, *Twentieth century colour photographs. The complete guide to processes, identification and preservation*, Londra, Thames and Hudson, 2013, in particolare pp. 160-205.

224 Cfr. *Ibidem*; inoltre, *Color mania. The material of color in photography and film*, a c. di B. Flueckiger, E. Hielscher, N. Wietlisbach, Winterthur; Zurigo, Fotomuseum Winterthur; Lars Müller, 2020.

225 Cfr. A. Ornano, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a c. di E.F. Scopinich; collaboratori A. Ornano, A. Steiner, Milano, Editoriale Domus, 1943, pp. 93-100.

primi negativi a colori²²⁶ – si impone infatti come esperienza trainante, conoscendo un'ampia circolazione sui periodici tecnici di settore. Ne è un interessante esempio, oltre a “Note Fotografiche”, di fatto *house organ* dell'Agfa, la rivista “L'Arte Grafica”, che pubblica tempestivamente, nei primi mesi del 1937, una serie di puntuali note dedicate all'innovativo procedimento, tra cui *Le fotografie a colori con il nuovo procedimento Agfa e Il film Agfacolor di piccolo formato per l'industria grafica*²²⁷, dove si legge:

In considerazione del vivissimo interesse di tutta l'industria grafica per la tecnica della tricromia, è utile un breve cenno sui vantaggi che offre il nuovo processo Agfa per pellicole a colori col nuovo film Agfacolor di piccolo formato (24 x 36 m/m). Questi cenni sono particolarmente utili in quanto questo procedimento, presentato sul mercato per le pellicole di piccolo formato e quelle cine a passo ridotto, potrebbe in un preciso tempo indurre a credere che non si presti ad altre applicazioni. Invece si deve far subito notare che questo processo Agfacolor offre sin d'ora varie possibilità d'applicazione della tecnica delle riproduzioni, poiché i films a colori di piccolo formato si possono praticamente considerare senza grana permettendo di ottenere ingrandimenti di dimensioni assai grandi²²⁸.

A testimoniare la sollecita fortuna del procedimento si ricordano, tra le altre, le tante pubblicazioni promozionali dell'Agfa, tra cui *Come fotografo a colori con l'Agfacolor*²²⁹ e, nell'ambito delle applicazioni grafiche, il manuale del maestro Raffaello Bertieri *Della fotografia a colori diretta e indiretta e relative riproduzioni grafiche*²³⁰.

Notoriamente elaborato in quadricromia, il fotocolor trova una precoce e illustre consacrazione nel quadro della citata *Mostra dell'arte grafica* alla Triennale di Milano del 1940, decisivo compendio di «dieci anni di polemica modernista», dove Guido Modiano lo presenta quale nuova e cruciale espressione della «realtà grafica d'oggi»²³¹. La sezione terza della mostra, intitolata *La produzione esemplare del periodo 1933/1939*, si chiude infatti con «saggi di stampe policrome e

226 Si veda G. Koshof, *Agfacolor*, in *50 Jahre Moderne Farbfotografie / 50 Years Modern Color Photography 1936-1986*, a c. di M. Heiting, Colonia, Photokina, 1986, pp. 10-16; H. W. Staubach, *Kodachrome*, in *Ivi*, pp. 17-25.

227 *Le fotografie a colori con il nuovo procedimento Agfa*, “L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica”, VI (42) gennaio 1937, p. 10; *Il film Agfacolor di piccolo formato per l'industria grafica*, “L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica”, VI (43) febbraio 1937, pp. 17-18. Si veda inoltre S. Kehrer, *La riproduzione a colori delle nuove pellicole Agfacolor*, “L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica”, VII (53) febbraio 1938, pp. 15-16.

228 *Il film Agfacolor di piccolo formato per l'industria grafica*, cit., p. 17.

229 *Come fotografo a colori con l'Agfacolor* del Dr. W. Kross, Milano, Vanzetti & Vanoletti, 1941.

230 R. Bertieri, *Della fotografia a colori diretta e indiretta e relative riproduzioni grafiche*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, [1939].

231 *Mostra dell'arte grafica*, in *VII Triennale di Milano. Guida*, cit., p. 188.

particolarmente della nuova conquista tecnica: le riproduzioni a colori naturali²³². Tra esse non mancano le tavole della serie “Pittori Italiani Contemporanei” del Milione, la cui data di lancio corrisponde, non casualmente, al 1937, anno dell’introduzione in Italia del sistema Agfacolor Neu, presentato ufficialmente nel mese di maggio nei padiglioni della Fiera di Milano²³³.

Tra i protagonisti della rassegna grafica curata da Modiano vi è anche Grafitalia, azienda di giovane costituzione che si impone quale realtà di punta del settore, con un ruolo determinante nella diffusione commerciale dei nuovi procedimenti di riproduzione a colori. La sua vicenda imprenditoriale, di cui si è persa memoria, assume una rilevanza paradigmatica nella prospettiva di indagine, poiché il suo operato pionieristico si rivela trainante nella dimensione allargata del sistema della stampa e dell’editoria di settore, in dialogo con le più innovative esperienze straniere. Registrata presso la Camera di Commercio con la denominazione Grafitalia, già Pizzi & Pizio, la società è legata, come ricordato, ad Amilcare Pizzi, il celebre stampatore d’arte, da tempo attivo nel settore, che nel dopoguerra avrebbe avviato Silvana Editoriale²³⁴. Costituita nel 1939, l’anno successivo conosce un ampliamento societario che vede la significativa partecipazione di Ezio Sangiovanni, influente industriale già alla dirigenza dell’Istituto Italiano d’Arti Grafiche di Bergamo, la più illustre e longeva realtà italiana specializzata nella stampa e nell’editoria d’arte²³⁵. L’assetto dell’impresa si rivela dunque sintomatico di speciali ambizioni. Le ricerche indicano che, nel momento di snodo tra anni Trenta e Quaranta, Pizzi risulta attivo come collettore di agenzie tipografiche²³⁶, verosimilmente nel tentativo di creare una sorta di consorzio della stampa di qualità, puntando fortemente sull’innovazione tecnologica, con investimenti importanti. È questa congiuntura che lo vede impegnato con il problema della fotografia a colori, di cui tra il 1937 e il 1939 realizza, in Italia, le prime significative sperimentazioni nel campo dell’industria

232 *Ibidem*.

233 Cfr. *La mostra dell’Agfa alla XVIII Fiera di Milano*, in “Note Fotografiche”, a. XIII, n. 11, maggio 1937, p. 264.

234 Su Pizzi e su Grafitalia si rimanda al capitolo 1, *Le imprese grafiche editrici; Fotoincisori; Tipografi e stampatori*, dove sono più puntualmente presentati i dati e gli svolgimenti societari delle aziende. Basti qui ricordare in sintesi, come si evince dalle carte d’archivio, che Grafitalia viene fondata nel 1939 dai soci azionisti Ugo Dal Buono e Francesco Varisco come società anonima Grafitalia-Officine Grafiche Italiane, con sede legale a Milano e sede operativa a Milano e a Roma, e subito assorbita dalla Pizzi & Pizio che contestualmente modifica la propria denominazione. Cfr. ACCM, iscrizione registro ditte n. 277887.

235 Sangiovanni subentra al fondatore Gaffuri prendendo la direzione dell’Istituto Italiano d’Arti Grafiche nel 1915. Cfr. G. Mirandola, «Emporium» e l’Istituto Italiano d’Arti Grafiche, cit.

236 In questa sede va ricordata, su tutte, la significativa scalata alla società di Guido Modiano poco dopo l’avvio di Grafitalia, insieme agli stessi soci Varisco e Sangiovanni. Si rimanda al capitolo 1, *Fotoincisori; Tipografi e stampatori*.

grafica²³⁷. Grafitalia sembra dunque nascere programmaticamente su questa spinta progettuale, presentandosi come «l'unica azienda italiana» a possedere un apposito sistema commerciale per la riproduzione e la stampa a colori, come recitano le tante pubblicità sulle riviste dell'epoca, a testimonianza di un forte *battage* mediatico: «Il fotocolor della S.A. Grafitalia già Pizzi & Pizio è un procedimento speciale di riproduzione e stampa a colori, elaborato in lunghi anni di esperimenti, di riprove e perfezionamenti da un complesso organizzativo e tecnico di prim'ordine»²³⁸. L'azienda si occupa, infatti, dell'intero ciclo di lavorazione, dalla ripresa fotografica, per la quale allestisce un apposito teatro di posa all'interno dei propri stabilimenti, alla fotoincisione, alla stampa.

La prima collocazione di mercato del fotocolor è indirizzata da Pizzi in ambito pubblicitario, un settore in forte crescita, dove in breve la fotografia a colori si impone, anche nel dibattito coevo²³⁹, quale «elemento indispensabile»²⁴⁰ alla realizzazione di un prodotto di propaganda moderno: dal pieghevole al cartello da vetrina, dal volume al cartellone, per cui viene appositamente brevettato il sistema gigantcolor per grandi formati²⁴¹. «Il fotocolor è ormai il procedimento di moda in tutto il mondo», si legge nelle *réclame*, «è la grande possibilità pubblicitaria moderna, perché può riprodurre il carattere delle cose e delle persone così come è»²⁴².

L'approdo successivo è la riproduzione delle opere d'arte, l'applicazione più nobile e anche più difficile, definitivo banco di prova dei perfezionamenti tecnici messi a punto dall'azienda. È Pietro Maria Bardi a raccontarlo, in un articolo programmatico dal titolo *Il fotocolor nell'arte della stampa*, pubblicato nel 1941 sul periodico di settore “L'Industria della Stampa”: «Circa due anni fa, venne una prova del fuoco assoluta: si trattò di fotografare l'interno della cappella di Castiglione Olona, con gli affreschi, scomparto per scomparto e con particolari, di Masolino da Panicale [...]. Le fotografie – chiosa l'autore – riuscirono

237 Si veda la prova grafica di stampa a quattro colori presentata in allegato a “L'Industria della Stampa”, IX (12), dicembre 1937: “Fotocolore A. Pizzi | Riproduzione e stampa Pizzi & Pizio Milano-Roma”

238 S.A. *Grafitalia già Pizzi & Pizio*, allegato pubblicitario, “Domus”, (173), maggio 1942.

239 Come testimonia la rubrica di “Domus” sul colore tenuta da Renato Zveteremich, già direttore dell'Ufficio tecnico di pubblicità della Olivetti, tra il 1941 e il 1943. Cfr. in particolare P.A. Zveteremich, *Il colore nella pubblicità*, “Domus”, (168), dicembre 1941, pp. IX-XIII; R. Zveteremich, *Rubrica della pubblicità. Sezione del colore*, “Domus”, (173), maggio 1942, pp. IX-XV. Sulla figura di Zveteremich, sodale all'ambiente degli architetti e in particolare a personalità quali Ponti e Pagano, si veda A. Colizzi, R. Bazzani Zveteremich, *Un pioniere della pubblicità: Renato Zveteremich (1893-1951)*, “Storia in Lombardia”, XXXIV (1), 2014, pp. 121-140.

240 Cfr. *Grafitalia Officine Grafiche Italiane già Pizzi & Pizio*, inserto pubblicitario, “L'Industria della Stampa”, XII (11-12), novembre-dicembre 1941.

241 Cfr. *Ibidem*.

242 *Ibidem*.

perfette»²⁴³. Si tratta delle tavole del primo numero di “Civiltà”, la rivista pubblicata da Bompiani per la progettata Esposizione Universale di Roma E42, di cui Grafitalia cura la parte a colori²⁴⁴. Il piano editoriale, teso alla diffusione dell’arte italiana, in linea con la retorica celebrativa di regime, sceglie una lussuosa veste tipografica riccamente illustrata che, come ricordato, rivendica il virtuoso impiego dei più moderni sistemi stampa, tra cui l’offset²⁴⁵. In aggiunta al valore della fattura cromatica, il contestuale uso del fotocolor consente inedite libertà di ingrandimento e dunque di riproduzione dei particolari delle opere, anche a piena pagina, aprendo a soluzioni visive deliberatamente sperimentali.

Con le sue immagini in grande formato impaginate con ricercatezza, spesso frutto di ambiziose campagne fotografiche *ad hoc*, “Civiltà” dà corpo a un’esperienza di grande significato nel panorama dell’editoria d’arte del tempo, aggiornato a quanto di più innovativo si realizza, parallelamente, in ambito internazionale. La qualità grafica della testata viene portata a esempio di perfezione tecnica dalle stesse realtà di punta del settore. Su “Domus”, Renato Zveteremich scrive: «Le tavole giottesche a colori del numero di gennaio di “Civiltà” sono una sorprendente rivelazione che ci riempie di compiacimento e di orgoglio. Non si era mai visto da noi nulla di simile, in Amilcare Pizzi della Grafitalia abbiamo un Draeger italiano, un grafico intimamente nostro, un realizzatore di stile superbo»²⁴⁶.

Il riferimento al celebre stampatore parigino Draeger non è casuale. Non vanno infatti dimenticate le molteplici corrispondenze tra un progetto come “Civiltà” e la rivista “Verve”, i cui sontuosi fascicoli vengono impressi dall’atelier Draeger Frères²⁴⁷. Pubblicata dal dicembre 1937, in continuità e ideale antagonismo con “Minotaure” di Skira²⁴⁸, la testata artistica e letteraria di Tériade

243 P.M. Bardi, *Il fotocolor nell’arte della stampa*, in *Ivi*, pp. 419-423.

244 Sulla vicenda si veda *Dall’Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell’editoria d’arte degli anni Quaranta*, cit.

245 Come accennato discutendo dei procedimenti fotomeccanici della produzione librai, “Civiltà” è stampata in tipografia, rotocalco e offset su carte speciali. Cfr. il *colophon* del primo numero “Civiltà. Rivista bimestrale della Esposizione Universale di Roma”, I (1), aprile 1940. Si ricorda che Pizzi è tra i primi stampatori italiani a disporre negli anni Trenta di una macchina offset. Cfr. capitolo 1, *Le imprese grafiche editrici*.

246 R. Zveteremich, *Rubrica della pubblicità. Sezione del colore*, “Domus”, (173), maggio 1942, p. XV.

247 Come indicato nel programmatico *colophon*, con l’indicazione delle diverse tecniche di stampa impiegate nel fascicolo, in “Verve”, I (1), dicembre 1937: «Pour que les images gardent le sens des pièces originales, VERVE utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction: héliogravure en couleurs, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie». A questo proposito, se la testata sperimenta fruttuosamente il rotocalco, anche a colori, nel solco delle evidenziate predilezioni dell’editoria d’arte francese, non fa invece uso dell’offset.

248 Sul rapporto tra le due riviste si veda C. Kolokytha, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d’Art, Minotaure, and Verve*, cit.; T. Casini, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull’arte*, cit.; *Chants exploratoires. Minotaure: la*

è programmaticamente votata alla sperimentazione dei procedimenti di riproduzione e di stampa delle immagini, offrendo ampio spazio al colore. Quello di "Verve" rappresenta un modello forte non solo per "Civiltà", ma anche per l'altra elegante rivista stampata a cura di Pizzi-Grafitalia, "Aria d'Italia" di Daria Guarnati, che sintomaticamente intitola uno dei suoi fascicoli monografici stagionali, primavera 1940, *L'Italia attraverso il colore*²⁴⁹, di fatto un omaggio alla nuova tecnologia del fotocolor²⁵⁰. «La Grafitalia ha realizzato negli ultimi anni le riproduzioni e la stampa di quelle grandi edizioni che hanno valso all'Italia il riconoscimento di un primato grafico: il grande volume di presentazione dell'E42, Civiltà, Aria d'Italia, ecc.», recitano le pubblicità del tempo²⁵¹. Del resto, anche la spinta all'investimento tecnologico sul colore e sulle sue inedite potenzialità in ambito grafico sembra trovare una decisiva accelerazione nel clima dell'E42, come era stato, pochi anni prima, per Parigi 1937, la cui *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne* aveva offerto alla Francia l'opportunità di sperimentare una politica di *rayonnement culturel* espressa dalla nuova "visual imagery", che vede protagonisti, tra gli altri, gli editori d'arte Skira, Tériade, Zervos e le loro fortunate edizioni a colori²⁵².

Pietro Maria Bardi, figura con un ruolo centrale nella diffusione di una coscienza editoriale dell'arte contemporanea, come ampiamente discusso, collabora assiduamente con Pizzi-Grafitalia²⁵³. Attento alle possibilità offerte dai nuovi processi di riproduzione a colori, è tra le personalità più sensibilmente partecipi della loro promozione, anzitutto nel campo delle pubblicazioni d'arte. «Non v'è dubbio che noi andiamo verso un tempo in cui la riproduzione della fotografia a

revue d'Albert Skira, 1933-1939, (Ginevra, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 30 novembre 2007-30 marzo 2008), a c. di V. Yersin, Ginevra, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 2008. Sulla rivista di Tériade, si rimanda inoltre agli storici contributi *Hommage à Tériade*, cit.; M. Anthonioz, *L'album Verve*, cit.; inoltre *Tériade & les livres de peintres*, cit.

249 Sulla rivista si veda "Aria d'Italia" di Daria Guarnati. *L'arte della rivista intorno al 1940*, a c. di S. Bignami, Milano, Skira, 2008. Sul fascicolo, nello specifico, cfr. la scheda di R. Mistri, *L'Italia attraverso il colore. Primavera 1940*, in *Ivi*, pp. 94-99.

250 Il fascicolo conta numerose riproduzioni a colori, sia Agfacolor, sia fotocolor Grafitalia, sistemi di cui sono presenti anche inserzioni pubblicitarie. Cfr. "Aria d'Italia", *L'Italia attraverso il colore*, primavera 1940.

251 S.A. Grafitalia già Pizzi & Pizio, allegato pubblicitario, "Domus", (173), maggio 1942.

252 Cfr. C. Kolokytha, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Verve*, cit. L'autrice, in particolare, mette in relazione le nuove politiche editoriali nel campo delle pubblicazioni d'arte all'esperienza del Front Populaire: «The efforts, either political or formalist, to establish a visual culture in Paris, left their marks in the field of art publishing in the form of luxurious art reviews and illustrated anthologies, which progressively supplemented the function of the museum, perhaps the most powerful French cultural instrument» (p. 184).

253 Sul sodalizio si veda V. Pozzoli, *Dall'Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell'editoria d'arte degli anni Quaranta*, cit.

colori sarà un fatto comune nell'arte della stampa [...]. L'occhio non vede nero, vede colorato», scrive, asserendo: «la riproduzione in nero, a mano a mano che il colore conquista i suoi buoni risultati, diventa arbitraria e antimoderna, un controsenso»²⁵⁴.

A fronte del vecchio processo tricromico, ottenuto da riprese con il sussidio di filtri, la qualità, la fedeltà consentite dalla nuova fotografia diretta, dove i colori esistono «in natura nella pellicola stessa sviluppata»²⁵⁵, promettono di rispondere in modo inedito all'annosa e cruciale questione della riproduzione delle opere d'arte, che agli squilibri e alla saturazione di tanta tricromia aveva, sino a quel momento, preferito il rigore del bianco e nero, rassicurante veicolo di valori spaziali, compositivi e altresì tonali. Il fotocolor, dunque, sovverte la questione colore: si presenta come una grande possibilità moderna, una forma di realismo.

Accanto a Bardi, sono diversi gli addetti ai lavori a intravedere il futuro dell'editoria d'arte nel colore, come riflette la sollecita fioritura di pubblicazioni aggiornate ai nuovi orientamenti. Nella congiuntura tracciata, la riproduzione a colori sembra imporsi quale fattore di spinta, non solo alla sperimentazione grafica, ma allo stesso incremento della produzione libraria, al moltiplicarsi di iniziative registrate allo snodo del decennio e negli anni di guerra. Guidate da scelte, percorsi e obiettivi diversi, ma unite dalla comune istanza di divulgazione dei linguaggi figurativi del presente, la loro diffusione offre un impulso inedito all'editoria d'arte contemporanea, la cui rinnovata sensibilità tende progressivamente a identificarsi nel colore.

Al centro di questa accoglienza vi è, anzitutto, una consapevole strategia di avvicinamento del pubblico all'arte, che intorno al colore vede convergere una quantità di istanze materiali, culturali, sociali, simboliche. Lo suggerisce Giampiero Giani che, in merito agli svolgimenti del libro d'arte negli ultimi anni Trenta, dichiara: «Dopo le prime pubblicazioni [...] si era notata nel pubblico una preferenza per il libro con tavole a colori. Tale preferenza derivava dall'affluire di pubblicazioni d'arte francesi tutte a colori, che offrivano maggiore facilità di comprensione del dipinto»²⁵⁶. Il riferimento alla Francia è significativo, poiché, se da un punto di vista tecnico è la Germania, con la tecnologia Agfacolor, il punto di riferimento, viceversa, il gusto per l'edizione d'arte, per

254 P.M. Bardi, *Il fotocolor nell'arte della stampa*, cit., pp. 422-423.

255 «La caratteristica del nuovo sistema [...] consiste nel fatto che [...] i colori non si ricostituiscono più nella proiezione coi filtri aggiunti all'obiettivo, ma esistono in natura nella pellicola stessa sviluppata. L'assenza di qualsiasi filtro porta inoltre con sé un miglior sfruttamento della sensibilità del nuovo materiale». La pellicola a colori permette infatti qualità di dettaglio e luminosità non raggiungibili dai filtri tricromici. Cfr. *Le fotografie a colori con il nuovo procedimento Agfa*, cit., p. 10.

256 G. Giani, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, «Lo Stile nella casa e nell'arredamento», III (36), dicembre 1943, p. 38.

le forme del libro e le sue strategie visive elegge a modello indiscusso la coeva produzione d'oltralpe, da Skira a Braun²⁵⁷.

Tra le molteplici implicazioni dei rinnovati indirizzi grafico-editoriali, l'aspetto cromatico giunge ad acquisire una centralità senza precedenti nella proposta e nella ricezione dell'opera degli artisti, mentre si assiste parallelamente a una sorta di identificazione dei pittori con le loro *palette*, come esemplifica l'innovativa scelta di Giampiero Giani di inserire nelle proprie edizioni una tavola sinottica che riporta, accanto alle firme, i colori delle tavolozze dei maestri²⁵⁸, o ancora la riproduzione in immagine della stessa tavolozza dell'artista sulle sovraccoperte della collana di monografie d'arte di "Stile", curata da Vittorio Emanuele Barbaroux e Gio Ponti, stampata da Grafitalia²⁵⁹.

Più diffusamente, la pittura trionfa sulle altre espressioni artistiche, secondo una tendenza puntualmente registrata per tutto l'ultimo lustro in esame²⁶⁰. Viceversa, la scultura si vede scarsamente riprodotta, anzi emendata ove presente, anche solo in modo parziale, come nel caso dell'antologia *Arte Italiana Contemporanea* di Barbaroux e Giani, a cui segue *Pittori Italiani Contemporanei*, che, se accoglie buona parte delle tavole della prima pubblicazione, si vede espressamente dedicata, non senza significato, alla sola pittura²⁶¹. Esemplare, poi, è la

257 È significativo ricordare, su tutte, le collezioni "Les trésors de la peinture française" di Skira e "Couleurs des maîtres" di Braun, entrambe interamente a colori, la prima a grandi fascicoli *portefeuille* con tavole applicate al modo della *vignette collée*, l'altra formato in quarto con riproduzioni in rotocalco Draeger Frères. "Les trésors de la peinture française" viene così annunciata su "Minotaure", II (6), inverno 1935: «Il était d'un intérêt actuel de réunir dans un même lieu les chefs-d'œuvre de la Peinture française. On pourrait penser qu'il n'était guère possible de la faire que dans un musée idéal ou dans une exposition. Nous l'avons réalisé dans un livre». Mentre "Couleurs des maîtres" viene avviata nel 1939 sotto la direzione di Georges Besson, responsabile del rinnovato orientamento della storica azienda grafica-editrice verso il contemporaneo. Si vedano, rispettivamente, *Albert Skira. The man and his work*, cit.; *Skira 1928-2008. Storie e immagini di una casa editrice*, cit.; G. Besson, *Un Siècle de technique. Etablissements Braun & Cie, Imprimeur-Editeur*, Parigi, Braun, 1953. L. Boyer, *Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX siècle*, "Histoire de l'art", (52), giugno 2003, p. 45-55.

258 In particolare, *Arte Italiana Contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani, cit.; G. Giani, *Pittori italiani contemporanei*, cit., come discusso nel capitolo 2, *Panorama d'arte contemporanea*.

259 "Maestri Italiani Contemporanei". Cfr. l'elenco di titoli e le schede delle pubblicazioni in appendice.

260 Per i dati della mappatura si rimanda agli indici e alle schede delle pubblicazioni in appendice.

261 *Arte italiana contemporanea*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani, prefazione di M. Bontempelli, Milano, Grafico S.A., 1940; *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942. Cfr. le schede delle pubblicazioni in appendice. Per questi volumi si rimanda al precedente capitolo dove si discute del genere del *Panorama d'arte contemporanea*. Si pensi, inoltre, al caso esemplare del volume *La Raccolta Feroldi*, presentato in *Collezionismo e documentazione*.

vicenda del volume *La Raccolta Feroldi*, la cui presentazione recita: «La raccolta Feroldi comprende anche opere dei maggiori scultori, quali Martini, Marini, Manzù, Romanelli, Fontana. Ma in questo scritto ci siamo fermati alla pittura e alle opere che nel volume si vedono riprodotte»²⁶². Allo stesso modo i titoli di cartelle, volumi e collezioni editoriali accelerano in direzione pittorica: *Otto pittori italiani contemporanei*²⁶³, il citato *Pittori Italiani Contemporanei*²⁶⁴, l'omonima collana del Milione «Pittori Italiani Contemporanei»²⁶⁵, che condivide il titolo con la coeva serie di tavole, sono solo degli esempi, mentre «Maestri Italiani Contemporanei» viene consacrata esclusivamente ai protagonisti della pittura²⁶⁶. Se dietro tali inclinazioni vi è certamente una molteplicità di fattori significativi legati, non da ultimo, alle predilezioni collezionistiche, alle stesse pratiche artistiche, alla loro fortuna critica e al problema del canone, le nuove possibilità della riproduzione a colori sembrano inserirsi nel quadro come un incentivo strategico, offrendo un contributo non trascurabile.

L'arte contemporanea non è protagonista passiva di questi svolgimenti. Va ribadito come sia la produzione libraria a essa dedicata, con le sue specificità all'interno del più ampio scenario dell'editoria artistica, a intercettare con particolare tempestività e successo le forme del colore. Se anche in questo caso le ragioni sono immancabilmente diverse, tra le condizioni favorevoli è stato ampiamente messo in luce l'importante ruolo del collezionismo nella promozione dei piani editoriali e nel loro finanziamento, con specifiche ricadute sulla sperimentazione dei sistemi di riproduzione a colori delle opere²⁶⁷. Allo stesso tempo, quello del patrimonio artistico contemporaneo costituisce un «inventario» *in fieri* per definizione, una cui parte consistente può così essere documentata per la prima volta a colori²⁶⁸. Vi è poi la questione, altrettanto concreta, della maggiore facilità di riproduzione delle opere, per reperibilità e condizioni conservative, per esempio a confronto dei dipinti antichi, spesso ricoperti di patine e vernici. Non manca, tuttavia, un aspetto ulteriore, annodato al problema delle convenzioni visive, che elegge i linguaggi dell'arte contemporanea a ideale

262 Cfr. G. Piovene, [Presentazione], in *La Raccolta Feroldi*, cit., p. XXIII. Sulla vicenda del volume, e sulla stessa scelta di emendare la scultura si rimanda a quanto discusso nel capitolo 2, *Collezionismo e documentazione*.

263 *Otto pittori italiani contemporanei*, testo di R. Carrieri, Milano, (Stabilimento Grafico SA), 1940.

264 *Pittori italiani contemporanei*, a c. di G. Giani, cit.

265 Cfr. l'elenco di titoli e le schede delle pubblicazioni in appendice.

266 Si tratta della collana di monografie d'arte di «Stile» edita da Garzanti. Cfr. l'elenco di titoli e le schede delle pubblicazioni in appendice.

267 Si rimanda al capitolo 2, *Collezionismo e documentazione*.

268 Il riferimento è a Roberto Longhi che, in *Editoriale: Pittura-colore-storia e una domanda*, cit., scrive «si tratta di sostituire gradatamente l'inventario in bianco e nero del patrimonio artistico italiano con un nuovo inventario a colori» (p. 6).

oggetto della riproduzione a colori, come espresso nel dibattito coevo da un critico quale Guido Lodovico Luzzatto²⁶⁹.

Tra i principali interpreti del nuovo corso dell'editoria specializzata vi sono i Ghiringhelli del Milione, in particolare Gino, responsabile delle edizioni, che nei primi anni Quaranta scrive al sodale Bardi:

Al tuo occhio di esperto conoscitore avrai notato a quali risultati sono giunto nella riproduzione a colori che a detta di tutti, anche stranieri, sono le più belle che finora si siano stampate in Italia. È un lavoro però che mi costa un'enorme cura che conduco personalmente sia presso gli incisori sia in tipografia. Figurati che in alcune tavole tocco persino l'ottava tiratura. Tavole stampate ad una ad una ed ognuna con colori propri. Penso che solo agendo così potremo sperare in un avvenire sicuro per l'arte contemporanea²⁷⁰.

I risultati raggiunti dalla riproduzione a colori non mancano di ottenere il plauso, oltre che di figure quali i citati Bardi e Giani, di storici dell'arte come Argan, che definisce eloquentemente le nuove tavole a colori «riproduzioni perfette»²⁷¹, di critici come Morosini²⁷², di artisti come Guttuso²⁷³, o ancora di divulgatori come Ponti. È quest'ultimo, fermo sostenitore di una politica editoriale di rinnovato impegno grafico nell'ambito delle pubblicazioni d'arte, a suggerire un'ulteriore accelerazione degli sviluppi discussi in un articolo pubblicato su "Stile" dal titolo *Della "informazione" artistica*.

Il bianco e nero, applicato alla rappresentazione dell'arte "non va più" ed è anche fonte d'insegnamenti equivoci. [...] Alcune lontane opere più chiaroscurate, si giovano della riproduzione in bianco e nero; altre sono fallaci, altre sono indicative, documentarie graficamente di successive predilezioni liriche e formali dell'artista, cioè sono puramente informazione. Cosa comprendere delle tav. XV, XVI, XVII, VIII d'un Campigli pittore? [...] della sua pittura (materia, colore, vibrazione, rapporti, delicatezze, contrasti, accenti) cosa possiamo capire? Le riproduzioni delle cose più essenzialmente del pittore appaiono svuotate (tavole XXXIII, XXX, XXIX, XXVIII, XXVI, XXIII) e solo a chi le ha viste, e le ricorda, questa riproduzione in nero soccorre, ma per gli altri è fonte di equivoci. Conclusione? Questa è pura informazione d'arte [...]: le documentazioni d'arte vanno fatte a colori, questo il destino delle future pubblicazioni d'arte²⁷⁴.

269 Si rimanda a quanto discusso precedentemente, in questo capitolo, *Fotoriproduzioni per l'arte contemporanea*.

270 ASCM/FB, Cartella 9 bis, fasc. Ghiringhelli, G. Ghiringhelli a P.M. Bardi, 27 giugno 1943.

271 Il riferimento, nello specifico, è alle tavole del volume *Arte Moderna Italiana*, a c. di V.E. Barbaroux, G. Giani, cit. Cfr. G.C. Argan, *Rassegna bibliografica*, "Le Arti", III (3), febbraio-marzo 1941, p. 210.

272 Cfr. D. Morosini, *Tricromie d'arte contemporanea*, "Vita giovanile", I (12), 15 luglio 1938.

273 Cfr. R.G. [Renato Guttuso], *Otto pittori contemporanei*, "Primato", I (14), 15 settembre 1940, p. 21.

274 *Della "informazione" artistica*, "Stile", V (1), gennaio 1945, p. 34.

In questa prospettiva, il colore, capace di restituire a tutto tondo i valori dell'opera, a partire da quelli cromatici (la tavolozza), sembra diventare un dovere della documentazione editoriale dell'arte, a ribaltare – in linea con le istanze emergenti della società contemporanea – quella grammatica della riproduzione in bianco e nero che all'apertura del decennio appariva una certezza.

Illustrazioni

Le forme del libro

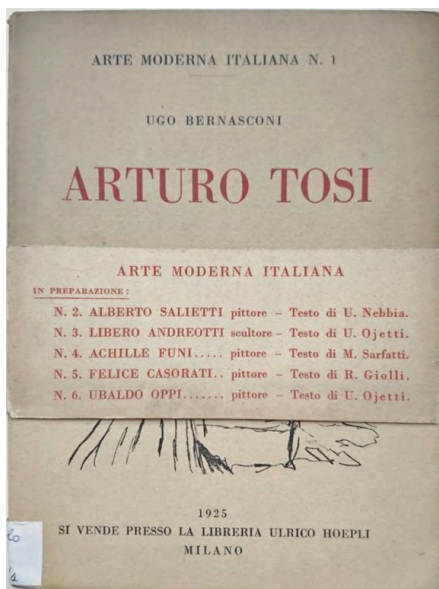


Fig. 1 Ugo Bernasconi, *Arturo Tosi*, “Arte Moderna Italiana”, n. 1, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925.

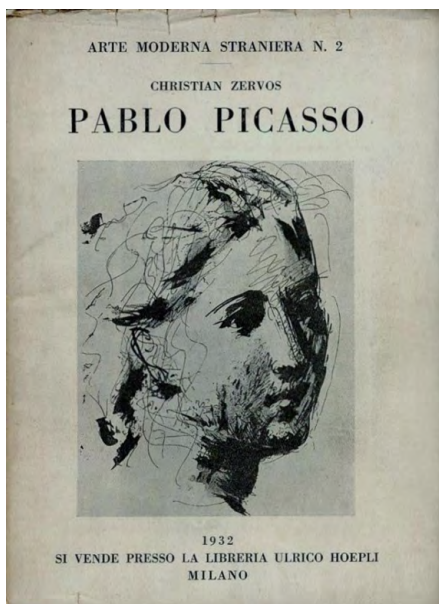


Fig. 2 Christian Zervos, *Pablo Picasso*, “Arte Moderna Straniera”, n. 2, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1932.

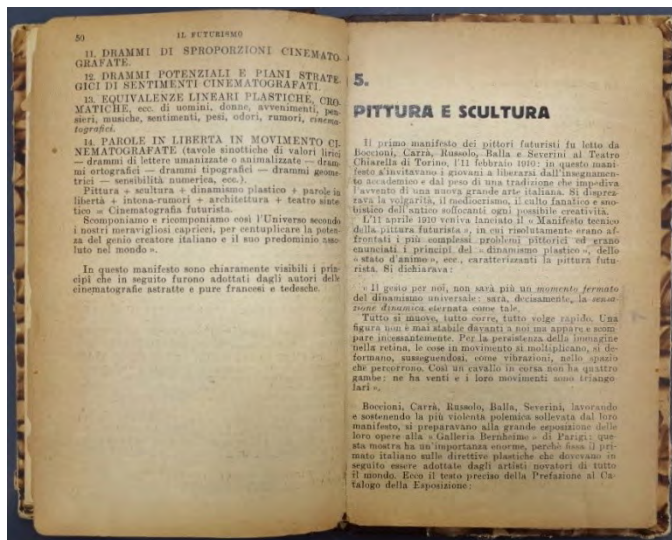


Fig. 3 Fillia, *Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano*, “Biblioteca del Popolo”, voll. 391-392, Milano, Sonzogno, 1932.



Figg. 4-5 Vincenzo Costantini, *Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi*, Milano, Hoepli, 1934.

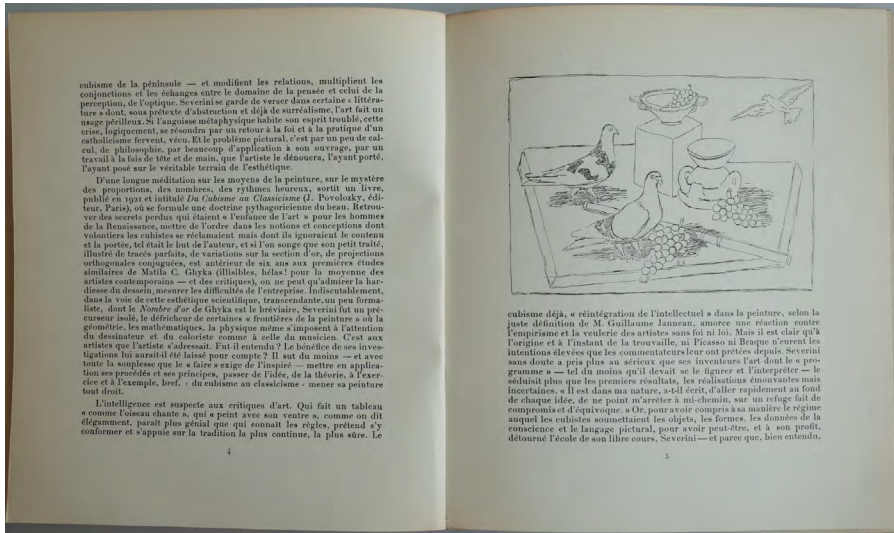
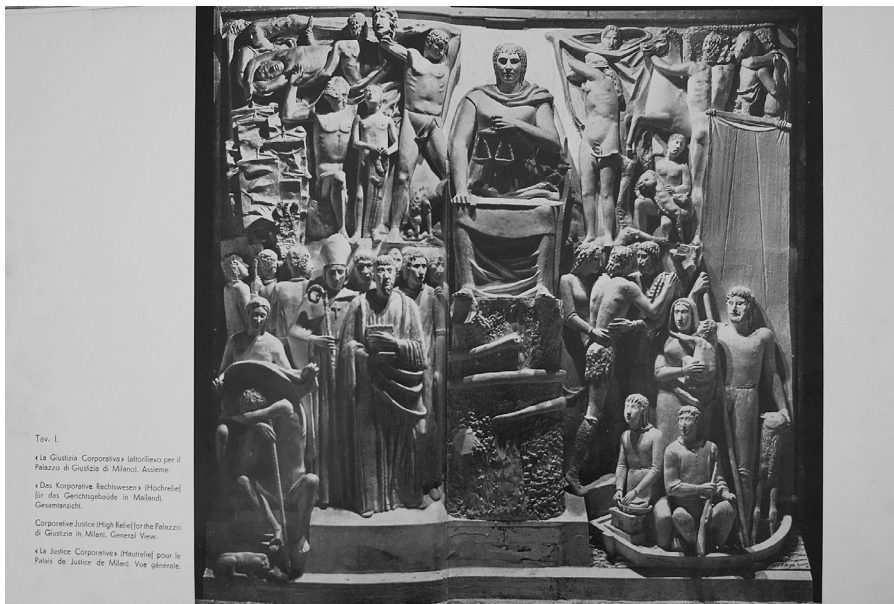


Fig. 6 Paul Fierens, *Gino Severini*, "Art Italien Moderne", n. 2, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1936.



Tav. I
 « La Giustizia Corporativa » (altare) per il Palazzo di Giustizia di Milano. Assise.
 « Das Korporative Rechtswesen » (Hochrelief) für das Gerichtsgebäude in Mailand; Gemmastrich.
 Corporative Justice (High Relief) for the Palazzo di Giustizia in Milan. Concrete.
 « La Justice Corporative » (Hochrelief) pour le Palais de Justice de Milan. Vue générale.

Fig. 7 *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini*, introduzione di Riccardo Bacchelli, "Monumenti del Regime", n. 1, Milano, Edizioni del Milione, 1937.



Fig. 8 Alessandro Pavolini, Gio Ponti, *Le arti in Italia*, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1938.



Fig. 9 *Arte italiana contemporanea*, a c. di Vittorio Emanuele Barbaroux, Giampiero Giani; prefazione di Massimo Bontempelli, Milano, Stabilimento Grafico S.A., 1940.

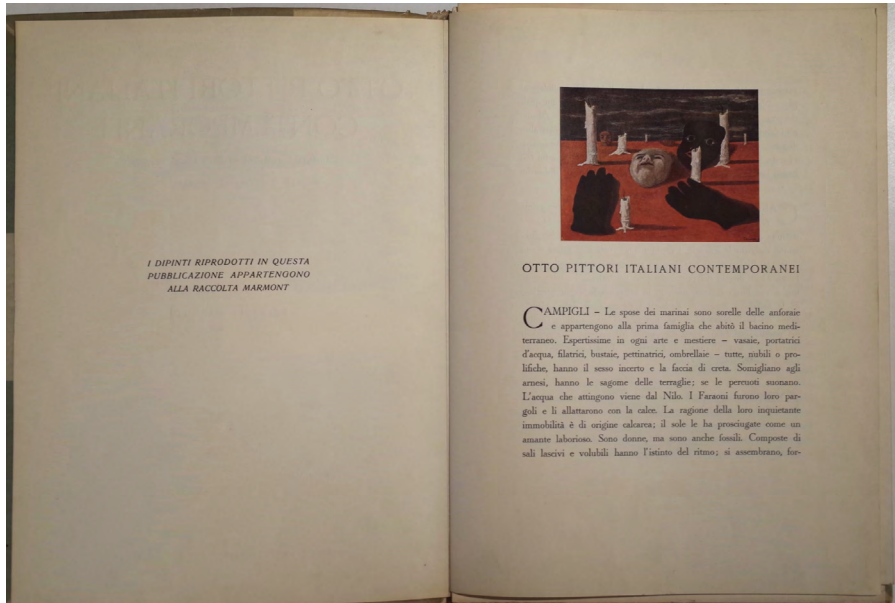


Fig. 10 *Otto pittori italiani contemporanei*, testo di Raffaele Carrieri, Milano, Stabilimento Grafico S.A., 1940.

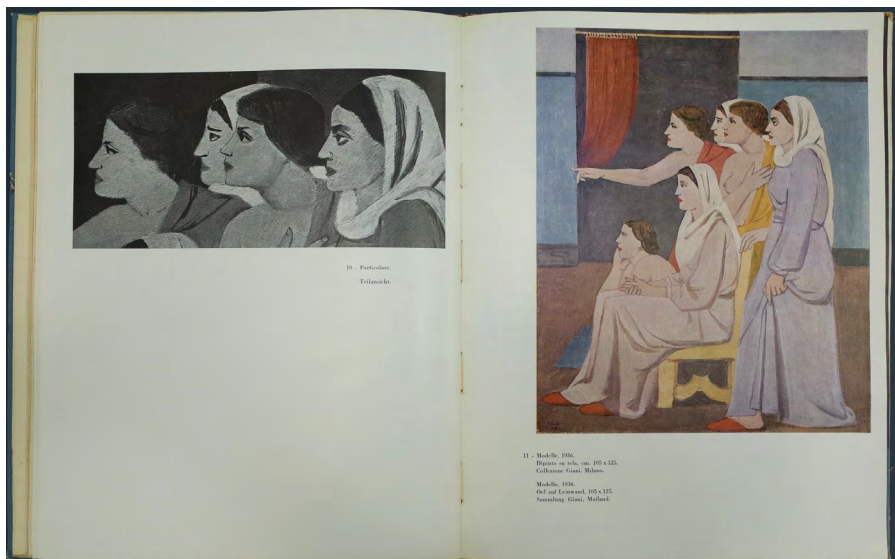


Fig. 11 *Pompeo Borra*, presentazione di Giovanni Scheiwiller, "Pittori e scultori italiani contemporanei", n. 1, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1941.

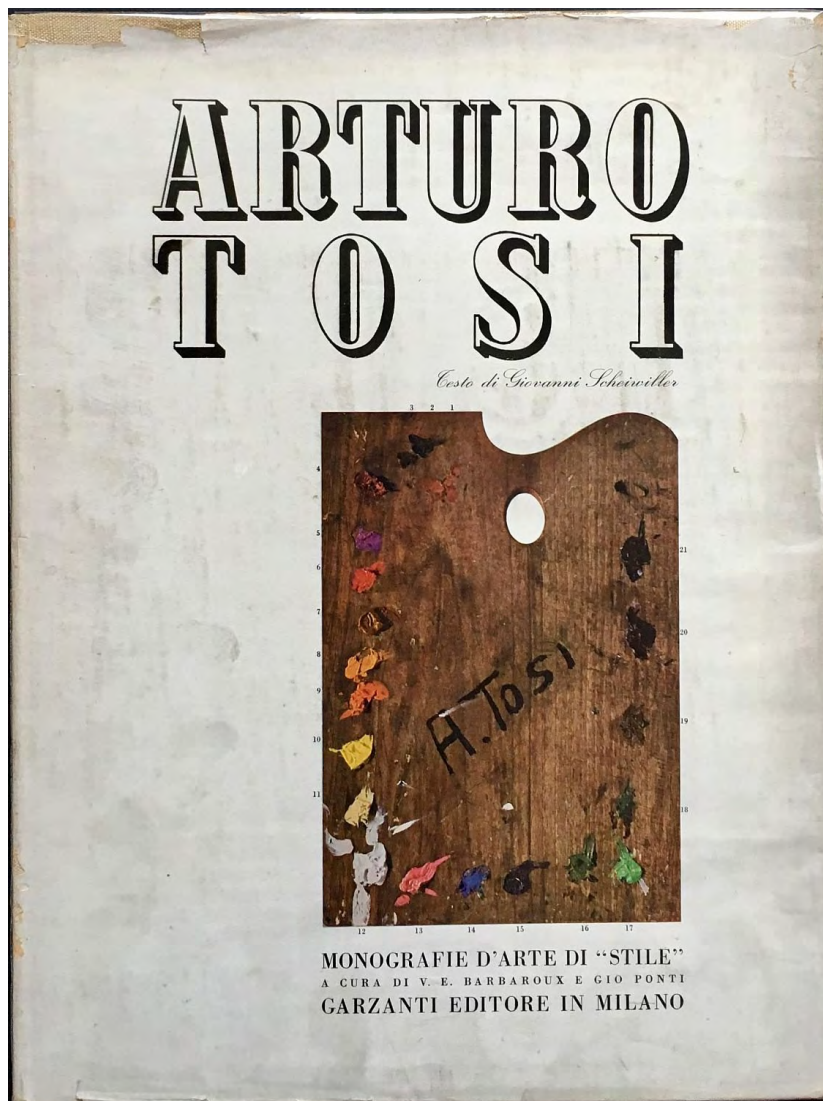


Fig. 12 Giovanni Scheiwiller, *Arturo Tosi*, "Maestri italiani contemporanei", Milano, Garzanti, 1942.



Fig. 13 *12 opere di Raffaele De Grada*, presentazione di Giovanni Battista Angioletti, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni del Milione, 1942.

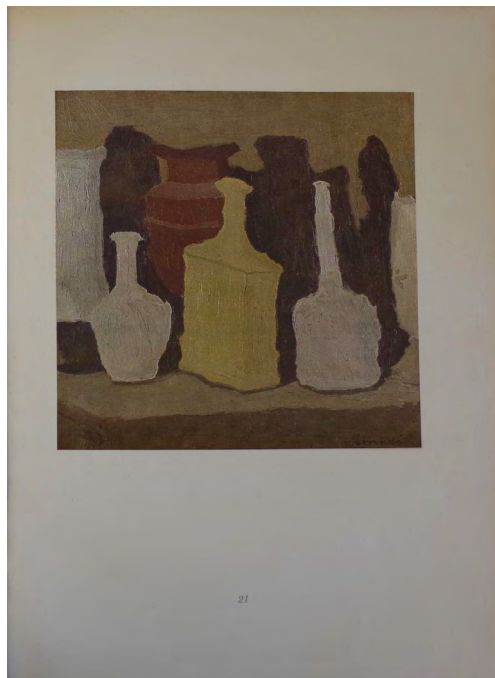


Fig. 14 *La Raccolta Feroldi*, presentazione di Guido Piovene, "Le grandi raccolte d'arte contemporanea", Milano, Edizioni del Milione, 1942.

Segnalazioni

2. LUCIO FONTANA

LUCIO FONTANA • TERRACOTTA A COLORI • 1930

La seconda Edizione che « Campo Grafico » pubblicherà allo scopo di realizzare esperimenti di impaginazione e di far conoscere ai grafici gli artisti più rappresentativi dell'arte moderna sarà dedicata allo scultore Lucio Fontana presentato da Edoardo Persico. La terza sarà dedicata all'arch. Alberto Sartoris presentato da Raffaello Giolli. La quarta sarà dedicata al poeta Alfonso Gatto con silografie liriche di Luigi Veronesi. Si stamperanno 1000 esemplari, dei quali 500 numerati dal N. 1 al N. 500. Prezzo di ogni volumetto Lire 12. Prenotazioni a mezzo conto corr. Postale N. 3/21744, vaglia o assegno bancario.

203

Fig. 15 *Edizioni di Campografico*, annuncio pubblicitario, “Campo Grafico”, II (9), settembre 1934. © Associazione Campo Grafico

QUESTO VOLUME



“Stile” offre ai suoi abbonati questo volume al prezzo eccezionale di Lire 60

QUESTI ARTISTI

Gatti	Stano
C.A.	Sapici
P. BORRA	F. Toma
CAMPAGLI	A. Tosi
CARENA	Spa Zini
C. CANO	F. Tassinari
C. C.	G. M. B.
F. de Chirico	F. Testina
M. G.	A. Nardi
P. A.	O. Rossi
FUNI	S. M.
M. G.	M. G.
M. G.	G. S.
M. G.	G. S.
M. G.	G. S.
M. G.	G. S.

Fig. 16 *Questo volume. Questi artisti*, annuncio pubblicitario del volume *Arte italiana contemporanea*, a c. di Vittorio Emanuele Barbaroux, Giampiero Giani; prefazione di Massimo Bontempelli, Milano, Stabilimento Grafico S.A., 1940, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, I (1), gennaio 1941.



Fig. 17 *Tavola in quadricromia* da Raffaello Giolli, *Spilimbergo*, “L’arte italiana. Il secondo Novecento”, n. 1, Milano, Editoriale Domus, 1943, allegato a “Domus”, (182), febbraio 1943.

LA GALLERIA DEL MILIONE
pubblica una serie di
TAVOLE A COLORI
sulla **PITTURA ITALIANA**
CONTEMPORANEA

nel formato 19 x 25 - diciture in 4 lingue
In vendita in Italia a L. **4,50** ciascuna

N. 1006. Amedeo Modigliani
"Ritratto della Signora
Lunia Czechowska", 1919

N. 1008. Giorgio Moreani
"Paesaggio", 1914

N. 1012. Achille Funi
"Venere", (particolare di affresco) 1935

N. 1005. Giorgio De Chirico
"Ettore e Andromaca", 1917

N. 1010. Giorgio De Chirico
"Le Muse inquietanti", 1916



1004 - GIORGIO DE CHIRICO
"Paese d'Italia" (1934) (C. 1934)
Reproduction of Italy
Erinnerung an Italien
Souvenir d'Italie

Milano - Galleria Bergamini
Pittori Italiani contemporanei - 1004

Galleria del Milione Edizioni - Milano, Via Brera, 21
Copyright by Galleria del Milione 1937 - XVI

Zaner & C. A. Stern, Milano - 201. 240 - 1937 - Milano

Figg. 18-19 Prospetto promozionale della serie di tavole a colori edita dal Milione "Pittori Italiani Contemporanei", 1937 e una delle tavole commercializzate
© Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Carlo Belli.

La filiera grafica e i procedimenti



**Il buon zincografo
è un collaboratore prezioso dello stampatore**

A. DE PEDRINI . MILANO . VIA VALLARSA 6 . TELEFONO 51-838
OFFICINA FOTOMECCANICA . FOTOINCISIONI . FOTOLITO IN
NERO E COLORI . TRICROMIE . GALVANI . STEREOTIPIE, ECC.

Fig. 20 *Il buon zincografo è collaboratore prezioso dello stampatore. A. De Pedrini, annuncio pubblicitario, "Campo Grafico", I (9), settembre 1933.*

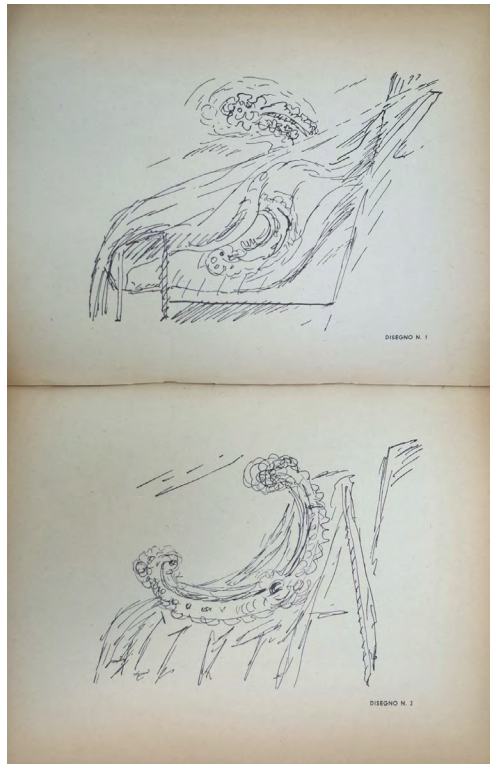
© Associazione Campo Grafico.



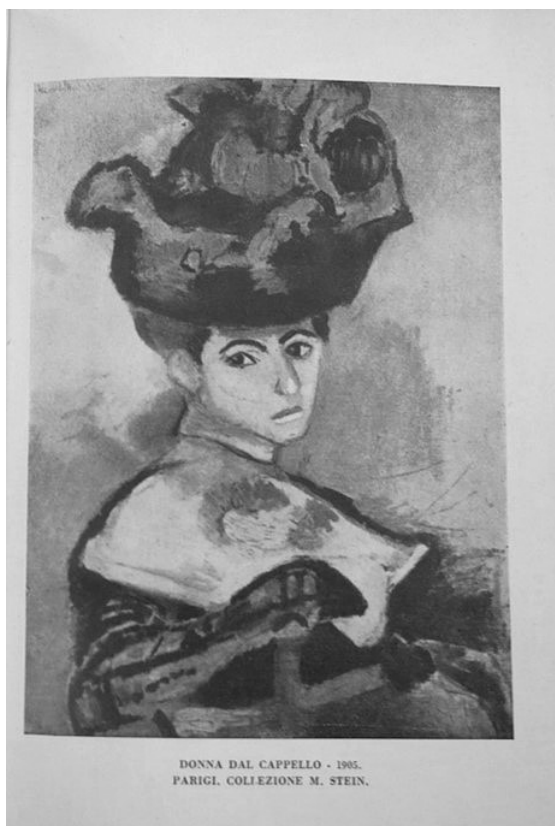
Fig. 21 *Agfacolor*, annuncio pubblicitario, “Aria d’Italia”, *L’Italia attraverso il colore*, primavera 1940.



Fig. 22 *Il fotocolore Grafitalia già Pizzi & Pizio*, annuncio pubblicitario, “L’Industria della Stampa”, XI (8-9), novembre-dicembre 1940.



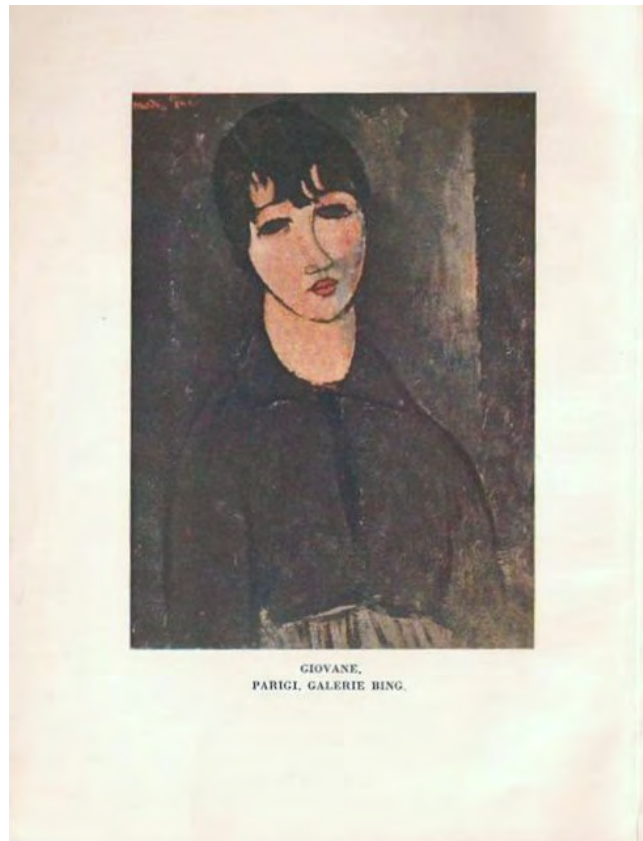
Figg. 23-24 Fotozincotipia a tratto, *cliché* tipografico a tratto: pagine e dettaglio di stampa da *Metamorfosi* 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini, Milano, Edizione Campografico, 1937.



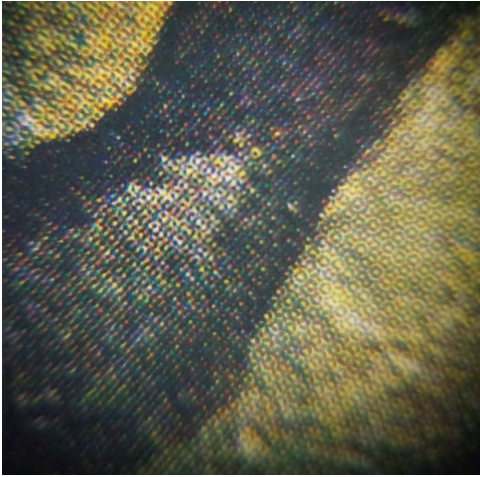
Figg. 25-26 Fotozincotipia a mezzatinta, retino tipografico: tavola e dettaglio di stampa da Giovanni Scheiwiller, *Henri Matisse*, "Arte Moderna Straniera", n. 3, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1933.



Figg. 27-28 Rotocalco, matrice rotocalcografica: tavola e dettaglio di stampa da Waldemar George, *Arturo Tosi, peintre classique et peintre rustique*, "Art Italien Moderne", n. 1, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1933.



Figg. 29-30 Tricromia, stampa tipografica: tavola e dettaglio di stampa da Giovanni Scheiwiller, *Amedeo Modigliani*, "Arte Moderna Italiana", n. 8, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1927.



Figg. 31-32 Quadricromia, stampa tipografica: tavola e dettaglio di stampa da *12 opere di Raffaele De Grada*, presentazione di Giovanni Battista Angioletti, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni del Milione, 1942.

Bibliografia generale

Nota alla bibliografia

Le pubblicazioni mappate sono presentate nel catalogo delle edizioni in appendice, in un apposito repertorio di schede tecniche, e non si vedono incluse nella bibliografia, dove trovano invece spazio, insieme alle altre fonti a stampa consultate, le edizioni d'arte coeve citate nella trattazione.

Fonti d'archivio

Milano, Archivio Storico della Camera di Commercio

Archivio delle ditte cessate

Iscrizione Registro Ditte n. 989
Iscrizione Registro Ditte n. 8850
Iscrizione Registro Ditte n. 31094
Iscrizione Registro Ditte n. 70672
Iscrizione Registro Ditte n. 101263
Iscrizione Registro Ditte n. 113330
Iscrizione Registro Ditte n. 113425
Iscrizione Registro Ditte n. 141140
Iscrizione Registro Ditte n. 153411
Iscrizione Registro Ditte n. 161022
Iscrizione Registro Ditte n. 170261
Iscrizione Registro Ditte n. 198172
Iscrizione Registro Ditte n. 206312
Iscrizione Registro Ditte n. 209629
Iscrizione Registro Ditte n. 277887
Iscrizione Registro Ditte n. 300292
Iscrizione Registro Ditte n. 300465
Iscrizione Registro Ditte n. 710071
Iscrizione Registro Ditte n. 1218920

Milano, Archivio Storico Civico

Fondo Pietro Maria Bardi

Cartella 1, fascicolo Questionario per il Dizionario degli artisti del 900
Cartella 5, fascicolo Questionario per il Dizionario degli artisti del 900

Cartella 8, fascicolo Questionario per il Dizionario degli artisti del 900

Cartella 9, fascicolo Questionario per il Dizionario degli artisti del 900

Cartella 9 bis, fascicolo Ghiringhelli

Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco

Registri di carico 1929-1940 n. gen. d'inventario 3445- 17695:

I (gennaio 1929-dicembre 1932); II (gennaio 1933-marzo 1936); III (marzo 1936-marzo 1940)

Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli"

Settore pubblicità, manifesti, cartoline e depositi

Serie Cartoline e stampe fotomeccaniche (in corso di riordino)

Milano, Civiche Raccolte Storiche

Fondo Giolli (in corso di riordino)

Cartella 7, Arte del '900

Milano, Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano

Archivio Valentino Bompiani

Serie Carte personali relative alla casa editrice, Diffusione e promozione: Cataloghi, listini, brosure

Milano, Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano

Archivio della Casa Editrice Hoepli

Archivio autori, fasc. Scheiwiller Arte Moderna

Archivio autori, fasc. Vitali

Milano, Centro APICE dell'Università degli Studi di Milano

Archivio Scheiwiller, Fondo Giovanni

Serie Attività editoriale, fascicolo 2934 Progetto collana Parigi

Serie Attività editoriale, fascicolo 3160 Elenco proprietà cliché

Serie Carteggio Giovanni, copialettere I-IV

Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Giulio Carlo Argan

Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Raffaele Calzini

Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Massimo Campigli

Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Raffaele Carrieri

- Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Paul Cézanne figlio
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Arduino Colasanti
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Giorgio De Chirico
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo IRCE
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Henri Matisse
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Guido Modiano
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Giuseppe Pagano
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Edoardo Persico
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Gio Ponti
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Quatre Chemins
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Paul Rosenberg
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Alberto Sartoris
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Boris Ternovec
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Mario Tinti
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Mario Tozzi
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Ardengo Soffici
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Léopold Zborowski
Serie Carteggio Giovanni, fascicolo Christian Zervos
Serie Fototeca
Serie Materiali Giovanni, fascicolo 363 Attribuzione della Palme d'Officier d'Academie
Serie Materiali Giovanni, fascicolo 527 Ordine Nazionale Autori e Scrittori
Serie Materiali Giovanni, fascicolo 1004 Onoreficenze
Serie Materiali Giovanni, fascicolo 1434 Tessere
Serie Questionari Giovanni

Milano, Fondazione Guido Lodovico Luzzatto

Archivio Guido Lodovico Luzzatto

- Serie Scritti d'Arte
Serie Corrispondenza

Milano, Fondazione Mondadori

Archivio Rosa e Ballo Editori

- Serie Direzione editoriale, Corrispondenza, Raffaello Giolli

Milano, Politecnico di Milano

Archivio Piero Bottoni, Fondo Piero Bottoni

Documenti scritti – Enti, istituzioni, manifestazioni, busta 169 Società Anonima Quadrante

Milano, Gio Ponti Archives

Epistolario

Fascicolo Giulio Carlo Argan

Fascicolo Pietro Maria Bardi

Fascicolo Nino Bertocchi

Fascicolo Massimo Bontempelli

Fascicolo Giuseppe Bottai

Fascicolo Nino Bertocchi

Fascicolo Raffaele Carrieri

Fascicolo Giampiero Giani

Fascicolo Raffaello Giolli

Fascicolo Giuseppe Gorgerino

Fascicolo Grafitalia

Fascicolo Garzanti

Fascicolo Marino Lazzari

Fascicolo Alessandro Pavolini

Fascicolo Amilcare Pizzi

Roma, Archivio Centrale dello Stato

Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 46, fascicolo 271 Bottai Giuseppe

Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 55, fascicolo 354 E42

Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 89, fascicolo 530 Federazione Fascista Professionisti e Artisti

Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 123, fascicolo 783 Le stanze del libro; Festa del libro

Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Affari Generali, busta 137, fascicolo 862 Esportazione del libro, dei periodici, dei quotidiani

Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Sovvenzioni, busta 187, fascicolo 1127 Editoriale Domus

- Fondo Ministero della Cultura Popolare, Gabinetto, Serie Sovvenzioni, busta 263, fascicolo 2239 Garzanti
- Fondo Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi della Propaganda poi per gli scambi culturali, NUPIE, Editoria, Fascicoli personali, busta 21, fascicolo 36 Hoepli
- Fondo Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi della Propaganda poi per gli scambi culturali, NUPIE, Editoria, Fascicoli personali, busta 22, fascicolo 83 IRCE
- Fondo Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi della Propaganda poi per gli scambi culturali, NUPIE, Editoria, Fascicoli personali, busta 23, fascicolo 132 Libro italiano
- Fondo Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Servizi della Propaganda poi per gli scambi culturali, NUPIE, Editoria, Fascicoli personali, busta 31, fascicolo 107 Pavolini Alessandro
- Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione terza, busta 11, Ufficio Arte Contemporanea 1939-1940
- Fondo Presidenza del Consiglio dei Ministri, Serie Atti, 1940-1941, Cultura Popolare, n. ordine 44, Disegno di legge recante provvidenze per la diffusione della cultura italiana all'estero, Appr. 29.11.41
- Fondo Presidenza del consiglio dei Ministri, Serie Atti, 1942-1943, Cultura Popolare, n. ordine 11, Decreto che approva il Regolamento per l'esecuzione della legge 29 gennaio 1942. XX n. 189 per la diffusione della cultura italiana all'estero, Appr. 11.8.42

Rovereto, MART–Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900

Fondo Carlo Belli

- Bel.1.111bis.I Campo Grafico: epistolari, 1933 - 1935
- Bel.1.123.I Ciarlantini Franco: epistolari, 1937 - 1938
- Bel.1.138.I Della Ragione Alberto: epistolari, 1938
- Bel.1.169.I Ghiringhelli Gino: epistolari, 1933-1963
- Bel.1.172.I Ghiringhelli Peppino: epistolari, 1932-1942
- Bel.1.206.I Milione (Galleria del Milione): epistolari, 1936 - 1942
- Bel.1.173 Milione (Galleria del Milione): materiali a stampa, 1932 - 1969
- Bel.1.174-175 Milione (Galleria del Milione): materiali iconografici, [anni 1930 - 1940]
- Bel.1.234.I Persico Edoardo: epistolari, 1930 - 1932
- Bel.1.237 Pettoruti Emilio: epistolari 1935
- Bel.1.273.I Scheiwiller Giovanni: epistolari, 1932- 1937

Bel.88.I Belli Carlo: epistolari, lettere A-F, 1929 -1988

Bel.89.I Belli Carlo: epistolari, lettere G-Z, 1931 -1985

Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati

Fondo Francesco Saponi

Serie carteggio, fasc. Achille Starace

Serie carteggio, fasc. Mondadori

Venezia, ASAC–Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia

Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, busta 1

Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, busta 2

Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, busta 3

Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, busta 4

Fondo storico, ASAC 1, corrispondenza 1927-1949, busta 5

Fondo storico, serie Scatole nere, busta 108, fascicolo Arti decorative

Fondo storico, serie Scatole nere, busta 108, fascicolo Mostra del libro

Fondo storico, serie Scatole nere, busta 111, fascicolo Mostra del libro

Fonti a stampa – articoli e riviste, monografie, saggi, cataloghi

III Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1939), Milano, Editoriale Domus, 1939.

V Triennale di Milano. Catalogo ufficiale, (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933), Milano, Ceschina, 1933.

V Triennale di Milano. Padiglione della stampa: mostra storica del giornalismo, (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-settembre 1933), Milano, SAME, 1933.

VI Convegno "Volta" promosso dalla classe delle arti. Tema: Rapporti dell'architettura con le arti figurative, (Roma, 25-31 ottobre 1936-XIV), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1937.

VI Triennale di Milano. Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna, (Milano, Palazzo dell'Arte, maggio-ottobre 1936), Milano, SAME, 1936.

XVII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo, Venezia, s.n. (Officine Grafiche Ferrari), 1928.

XX Biennale di Venezia. Mostra internazionale del libro d'arte, Venezia, s.n. (Officine grafiche C. Ferrari), 1936.

- 25 Jahre R. Piper & Co. Verlag: 1904-1929, Monaco, Piper & Co., 1929.
- Achille Funi. *Catalogo ragionato dei cartoni*, a c. di Nicoletta Colombo, Milano, Leonardo Arte, 1996.
- Achille Lucini, Milano, Officina d'Arte Grafica Lucini, 1952.
- Agosti Giacomo, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*, Venezia, Marsilio, 1996.
- Ajani Stefano, *Profilo storico delle tecniche grafiche*, in *Enciclopedia della Stampa*, vol. I, *Grafica, panorami storici, linguaggi e stampa, entipologia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1968, pp. 365-387.
- Albert Skira. *The man and his work*, (New York, Hallmark Gallery, 7 luglio-8 settembre 1966), New York, Hallmark Gallery, 1966.
- Altro "chi è?", "Belvedere", I (7), 5 ottobre 1929, p. 4.
- Amilcare. *Ritratto di una vita*, s.l., s.n., 1974.
- Anceschi su Sironi, "Stile. Architettura, arti, arredamento. Rivista per la ricostruzione e la casa di domani", IV (43), luglio 1944, pp. 24-25.
- "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva, Serie V (8/2), 2016.
- Années 30 en Europe. Le temps menaçant 1929 1939*, (Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 20 febbraio-25 maggio 1997), a c. di Suzanne Pagé, Parigi, Paris Musées Flammarion, 1997.
- Anni '30. Arti in Italia oltre il fascismo* (Firenze, Palazzo Strozzi, 22 settembre 2012-27 gennaio 2013), a c. di Antonello Negri con Silvia Bignami, Paolo Rusconi, Giorgio Zanchetti, Giunti, Firenze 2012.
- Anni creativi a Milione*, (Prato, Palazzo Novellicci, 7-20 giugno 1980), testi di Carlo Belli, Maria Cernuschi Ghiringhelli, Nello Ponente, Milano, Silvana Editoriale, 1980.
- Annitrenta. Arte e cultura in Italia*, (Milano, Galleria Vittorio Emanuele; Sagrato del Duomo; Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi; ex Arengario, 27 gennaio-30 aprile 1982), coordinamento scientifico di Renato Barilli, Flavio Caroli, Vittorio Fagone, Mercedes Garberi, Augusto Morello, Milano, Mazzotta, 1982.
- Anthoioz Michel, *L'album Verve*, Parigi, Flammarion, 1987.
- Antologia degli scrittori fascisti*, a c. di Mario Carli, Giuseppe Attilio Fanelli, Firenze, Bemporad, 1931.
- Antologia della rivista "Corrente"*, a c. di Giovannella Desideri, con testimonianze di Ernesto Treccani, Giansiro Ferrata e Alberto Lattuada e un indice ragionato 1938-1940, Napoli, Guida, 1979.
- Antonielli Sergio, *La poesia presso i grandi editori negli anni '20-'40*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 204-211.

- Apollonio Umbro, *Ugo Carà*, "Arti Figurative", Fiume, Quaderni di "Termini", 1938.
- Appella Giuseppe, *Per una storia del libro d'arte*, Roma, Edizioni della Cometa, 1985.
- Arcana Scheiwiller, gli archivi di un editore*, (Reggio Emilia, Palazzo Magnani, 8 aprile-11 maggio 1986), a c. di Linda Ferri e Gianfranco Tortorelli, Milano, Libri Scheiwiller, 1986.
- Arch. [Gio Ponti], *La Raccolta Feroldi*, "Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa", III (30), giugno 1943, p. 41.
- Architecture & Typographie: quelques approches historiques*, a c. di Catherine de Smet, Jérôme Saint-Loubert Bié, J-M Courant, Parigi, B42, 2011.
- Architettura-Tipografia*, "Quadrante", III (22), febbraio 1935, p. 13.
- Archivi fotografici e arte contemporanea in Italia. Indagare, interpretare, inventare*, a c. di Barbara Cinelli, Antonello Frongia, Milano, Scalpendi, 2019.
- Ardo, *La fotoincisione*, "Campo Grafico", I (1), gennaio 1933, p. 6.
- Argan Giulio Carlo, *Rassegna bibliografica*, "Le Arti", III (3), febbraio-marzo 1941, p. 210.
- Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte*, in *Archeologia, arti figurative, musica*, "Bibliografie del ventennio", Roma, IRCE, 1941.
- Argan Giulio Carlo, *Tosi*, "Biblioteca di storia dell'arte 1. Serie Arte Moderna", Firenze, Le Monnier, 1942.
- "Aria d'Italia" di Daria Guarnati. L'arte della rivista intorno al 1940*, a c. di Silvia Bignami, Milano, Skira, 2008.
- Armando Spadini (1883-1925), tra Ottocento e avanguardia*, (Poggio a Caiano, Villa Medicea, 16 settembre-31 ottobre 1995), a c. di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano, Electa, 1995.
- Aronson Chil, *Art Polonais Moderne*, Parigi, Bonaparte, 1929.
- Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a c. di Giovanna de Lorenzi, Roma, Gangemi, 2010.
- Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche*, a c. di Giovanni Scheiwiller, "Guida bibliografica per l'amico del libro", Milano, in vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1933.
- Arte moderna in Italia 1915-1935*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-28 maggio 1967), a c. di Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze, Marchi e Bertolli Editore, 1967.
- Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, Antonello Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- Arte romana*, "Campo Grafico", III (9), settembre 1935, pp. 186-187.

- Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri*, a c. di Edoardo Persico, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", n. 3, Milano, Editoriale Domus, 1935.
- Arti grafiche Amilcare Pizzi nel LXXV di fondazione. Mostra retrospettiva dell'attività editoriale e grafica dell'azienda*, (Milano, Biblioteca Trivulziana, 26 maggio-10 giugno 1989), Milano, Amilcare Pizzi, 1989.
- Arturo Martini. Catalogo ragionato delle sculture*, a c. di Gianni Vianello, Nico Stringa, Claudia Gian Ferrari, Vicenza, Neri Pozza, 1998.
- Assirelli Alessandro, *Un secolo di manuali Hoepli 1875-1971*, Milano, Hoepli, 1992.
- Atelier Pallini. Storia di una collezione italiana, 1925-1955*, a c. di Nicoletta Pallini Clemente, Milano, Mazzotta, 2014.
- Atti ufficiali della Federazione. Attività sindacale*, E42, "L'Industria della Stampa", XI (1), gennaio-aprile 1940, p. 41.
- Bacci Giorgio, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki, 2009.
- Bacci Giorgio, "Il Risorgimento Grafico": un "gran periodico tecnico" tra 1902 e 1941, "Studi di Memofonte", numero speciale 2017, pp. 200-221.
- Bacci Giorgio, "Devo fare l'editore e null'altro". Nel cantiere di "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheinwiller, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a c. di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 41-50.
- Bacci Giorgio, I "Quaderni del disegno contemporaneo": Guttuso e Mafai, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a c. di Viviana Pozzoli, Paolo Rusconi, Mantova, Corraini, 2022, pp. 30-37.
- Baglione Chiara, *Galleria del Milione*, in *Pietro Lingeri 1894-1968*, a c. di Id., Elisabetta Susani, Milano, Electa, 2004, p. 180.
- Baldini Antonio, Cecchi Emilio, Oppo Cipriano Efsio, *Armando Spadini*, con una lettera di Ardengo Soffici, Roma, La terza pagina, 1924.
- Barbaroux Vittorio Emanuele, *Per un mercato artistico italiano*, in *Bollettino della Galleria Milano*, "Le arti plastiche", XII (3), 15 marzo 1935, s.p.
- Bardi Pietro Maria, *La Voce e Lacerba*, "Belvedere", II (2), febbraio 1930, p. 3.
- Bardi Pietro Maria, *Il mercato dell'arte moderna*, "L'Ambrosiano", 22 ottobre 1930.
- Bardi Pietro Maria, *Tipografia, artisti, torri d'avorio*, "L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica", I (5), settembre 1932, p. 9.
- Bardi Pietro Maria, *Campo grafico*, "L'Ambrosiano", 28 gennaio 1933.
- Bardi Pietro Maria, *Il fotocolor nell'arte della stampa*, "L'Industria della Stampa", XII (11-12), novembre-dicembre 1941, p. 423.
- Barile Laura, *Le parole illustrate. Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Modena, Mucchi, 1994.
- Barocchi Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia. III.1. Manifesti, polemiche, documenti. Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1952*, Torino, Einaudi, 1990.

- Baroni Daniele, *Un oggetto chiamato libro: breve trattato di cultura del progetto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2009.
- Baroni Daniele, Vitta Maurizio, *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi, 2016.
- Baudelaire Charles, *Oeuvres complètes*, a c. di Claude Pichois, Parigi, Gallimard, 1976.
- Bee Harriett S., Elligott Michelle, *Art in our time. A history of the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2004.
- Beegan Gerry, *The Studio: Photomechanical Reproduction and the Changing Status of Design*, "Design Issues", vol. 23 (4), autunno 2007, pp. 46-61.
- Beegan Gerry, *The Mass Image. A Social History of Photomechanical Reproduction in Victorian London*, Palgrave Macmillan, 2008.
- Beil Kim, *The Myth of Black and White Modernism. Color Photographs and the Politics of Retrojective Looking*, "Visual Resources", vol. XXXI (3-4), 2015, pp. 127-153.
- Belli Carlo, *Kappa Enne*, "Quadrante", I (2), giugno 1933, pp. 14-16.
- Belli Carlo, *L'angelo in borghese. Saggio sopra un ignoto contemporaneo*, Roma, Augustea, 1937.
- Belli Carlo, *Avviso*, in Id., *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, pp. 5-14.
- Belli Carlo, *Lettera sulla nascita dell'astrattismo in Italia*, con una incisione di Fausto Melotti, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978.
- Belli Carlo, *Giustificazione personale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1979.
- Belli Carlo, *I quaderni de La Sarraz*, Roma, Edizioni della Cometa, 1988.
- Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di Enrico Filippini, Torino, Einaudi, 2000.
- Benzi Fabio, *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Bergstein Mary, *Lonely Aphrodites. On the Documentary Photography of Sculpture*, "Art Bulletin", vol. 74 (3), settembre 1992, pp. 475-498.
- Bertieri Raffaello, *Il libro italiano nel Novecento*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, 1928.
- Bertieri Raffaello, *Della fotografia a colori diretta e indiretta e relative riproduzioni grafiche*, Milano, Istituto Grafico Bertieri, [1939].
- Bertocchi Nino, *Manzù*, Torino, Accame, 1942.
- Bertram Anthony, *Henri Matisse*, "The World's Masters", Londra; New York, The studio; W. E. Rudge, 1930.
- Besson George, *1900-1940*, "Couleurs des Maîtres", Parigi, Braun, 1942.
- Besson Georges, *Un Siècle de technique. Etablissements Braun & Cie, Imprimeur-Editeur*, Parigi, Braun, 1953.
- Bianchi Giovanni, *Un cavallino come logo. La storia delle Edizioni del Cavallino di Venezia*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2006.
- Bibliografia del libro d'arte italiano. 1940-1952*, a c. di Erardo Aeschlimann, Roma, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1952.

- Bigi Daniela, *Il Teatro delle Arti. Le attività espositive*, Roma, Enap Pmsad, 1994.
- Bignami Silvia, “Monumentalità fascista”, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 67-78.
- Bignami Silvia, *Lavoro che mi sta a cuore perché va in piazza. Arte pubblica e concorsi a Milano negli anni Trenta del Novecento*, in *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, a c. di Silvia Bignami, Paolo Rusconi, Milano, Mimesis, 2014, pp. 9-28.
- Bignami Silvia, *Fotomontage, fotomontage: ma che cosa*, Milano, Scalpendi, 2023.
- Bignami Silvia, Rusconi Paolo, *Le Arti e il fascismo. Italia anni Trenta*, “Art Dossier”, Firenze, Giunti, 2012.
- Billiani Francesca, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia (1903-1943)*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Biliani Francesca, *Fascist Modernism in Italy. Arts and Regimes*, Londra; New York, Bloomsbury Publishing, 2021.
- Bini Sandro, *Storia dell'arte moderna. Ottocento-Novecento di Anna Maria Brizio*, “Corrente di Vita Giovanile”, II (8), 30 aprile 1939, [p. 4]
- Bini Sandro, *La pittura di Martini*, “Corrente di Vita Giovanile”, III (8), 30 aprile 1940, p. 4.
- Biro Adam, *Livres d'art, livres sur l'art*, “Histoire de l'Art”, (3), 1998, pp. 117-119.
- Birolli Renato, *Lettera per un libro*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, I (4), 10-26 dicembre 1932, s.p.
- Boch Hans, *Gravure*, “Campo Grafico”, II (7), luglio 1934, p. 154.
- Bodrero Emilio, *Dix années d'arte en Italie 1922-1932*, “Découverte du Monde”, Parigi, Chroniques du Jour, 1933.
- Boime Albert, *Artisti e imprenditori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- “Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa”, 1929-1943.
- Borruso Edoardo, *Aspetti della nascita dell'industria editoriale*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 78-86.
- Bossaglia Renata, *Il Novecento italiano. Storia, documenti, iconografia*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Botta Alessandro, *Pittori divisionisti di fronte alla riproduzione delle loro opere: tra stampa di traduzione e innovazioni fotomeccaniche*, in *La storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, a c. di Ilaria Miarelli Mariani, Tiziano Casola, Valentina Fraticelli, Vanda Lisanti, Laura Palombaro, Roma, Campisano Editore, 2022, pp. 419-426.
- Bottai Giuseppe, *Il Regime per l'Arte*, “Il Corriere della Sera”, 24 gennaio 1940.
- Bottai Giuseppe, *Stile*, “Lo Stile nella casa e nell'arredamento”, I (1), gennaio 1941, pp. 9-10.

- Botteghe di editoria. Tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940*, (Milano, Biblioteca di Via Senato 23 settembre-25 ottobre 1998), a c. di Anna Modena, Milano, Electa, 1998.
- Bottinelli Gege, *Nostra attività: Libreria*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (1), 15 settembre-11 novembre 1932, s.p.
- Boyer Irene, *Francesco Saverio Borghese storico e critico dell'arte. Ascesa e declino tra il primo e il secondo dopoguerra*, "L'Uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", XV (14-15), marzo 2018, pp. 259-275.
- Boyer Laure, *Publier l'art et la photographie. Les éditions Braun & Cie au XX siècle*, "Histoire de l'art", (52), giugno 2003, p. 45-55.
- Brandi Cesare, *Morandi*, "Biblioteca di storia dell'arte 1. Serie Arte Moderna", Firenze, Le Monnier, 1942.
- Braun Emily, *Mario Sironi and Italian modernism. Art and politics under Fascism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Brielle Roger, *Othon Friesz*, "Les Artistes Nouveaux", Parigi, Crès, 1930.
- Brizio Anna Maria, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. I (2), marzo 1930, p. 231.
- Brizio Anna Maria, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. I (3), maggio 1930, p. 317.
- Brizio Anna Maria, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. II (1), gennaio 1931, p. 89.
- Brizio Anna Maria, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. IV (5), luglio 1934, pp. 231-232.
- Brizio Anna Maria, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. V (6), novembre 1934, p. 514.
- Brizio Anna Maria, *Bibliografia dell'arte italiana*, "L'Arte", nuova serie, vol. XXXVI (4), luglio 1936, p. 326-327.
- Brizio Anna Maria, *Ottocento, Novecento*, vol. VI di *Storia dell'arte classica e italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1939.
- Brochet Pierre, *L'édition d'art, qui faire?*, "Histoire de l'Art", (3), 1998, pp. 114-116.
- C.B. [Cesare Brandi], *Disegni di Fontana*, "Le Arti", III (2), dicembre 1940-gennaio 1941, p. 62.
- C.G., *Una manifestazione concreta di tipografia moderna italiana*, "Campo Grafico", VI (7-9), luglio-settembre 1938, pp. 191-196.
- Caccia Patrizia, *Formidabile quel gruppo. "Campo Grafico" e i "campisti"*, "Storia in Lombardia", (3), 2007, pp. 47-53.
- Cadioli Alberto, Peresson Giovanni, *Le forme del libro. Schede di cultura editoriale*, Napoli, Liguori, 2007.
- Cadioli Alberto, Vigni Giuliano, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Milano, Editrice bibliografica, 2018.

- Cahiers d'Art. Musée Zervos à Vézelay*, a c. di Christian Derouet, Parigi, Hazan 2006.
- Campigli Massimo, *Massimo Campigli*, Parigi, Jeanne Bucher, 1931.
- Cannistraro Philip V., *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*; prefazione di Renzo De Felice, Roma; Bari, Laterza, 1975.
- Cantatore Domenico, *Interno*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1937.
- Cantatore Domenico, *Pittura d'oggi. Un suo collezionista*, "Domus", (121), gennaio 1938, p. 80.
- Cantatore Domenico, *Il mercato artistico a Milano: Barbaroux*, "Domus", (131), novembre 1938, p. 40.
- Caputo Caterina, *Shaping an Identity for Italian Contemporary Art during the Interwar Period: Rino Valdameri's Collection*, "Italian Modern Art", (4), luglio 2020, s.p.
- Carco Francis, *La leggenda e la vita di Utrillo*, "Grandi Ritorni", Milano, Valentino Bompiani, 1949.
- Carli Maddalena, *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma, Carocci, 2020.
- Carrà Carlo, *Ardengo Soffici*, avec 32 reproductions en phototypie, "Les Artistes Nouveaux", Roma, Éditions de Valori Plastici, 1922.
- Carrà Carlo, *Tutti gli scritti*, a c. di Massimo Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Carrieri Giovanni, *Le opere e i giorni di Raffaele Carrieri. Una bio-bibliografia*, Taranto, Ink Line, 2001.
- Carrieri Raffaele, *Italiani di Parigi*, "Il Secolo XX", XXXI (20), 13 maggio 1932, pp. 4-5.
- Carrieri Raffaele, *Fame a Montparnasse (ultime scene della Bobème)*, Milano, Bietti, 1932.
- Carrieri Raffaele, *Scheinviller europeo di Milano*, "L'Ambrosiano", 29 agosto 1934.
- Carrieri Raffaele, *Pittura e scultura d'avanguardia in Italia (1890-1950)*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1958.
- Carteggio Bini-Birolli*, a c. di Gian Maria Erbesato, Vicenza, Neri Pozza, 1986.
- Casa d'un editore*, "Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa", III (27), marzo 1943, pp. 25-26.
- Casini Giovanni, *Léonce Rosenbergs Cubism. The Galerie L'Effort Moderne in Interwar Paris*, University Park, Penn State University Press, 2023.
- Casini Tommaso, *Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte*, "Studi di Memofonte", (13), 2014, pp. 175-194.
- Catalano Silvio, *Sette sassi*, Milano, Edizioni del Milione, 1939.
- Catalogo dei cataloghi del libro italiano*, Bologna, Società Generale delle Messaggerie Italiane, 1930.
- Catalogo della Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea*, (Cortina d'Ampezzo, 10-31 agosto 1941), Cortina d'Ampezzo, Cooperativa anonima poligrafica, s.d. [1941].

- Catalogo delle autentiche bodoniane*, a c. di Giampiero Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1948.
- Catalogo delle Edizioni del Milione*, Milano, s.n. (Officine grafiche Esperia), 1965.
- Catalogo delle riproduzioni d'arte. Stabilimento d'arti grafiche Alfieri & Lacroix*, Milano, Alfieri & Lacroix, s.d.
- Catalogo storico della editrice Vita e Pensiero 1914-1944*, a c. di Mirella Ferrari, Milano, Vita e Pensiero, 1994.
- Catalogo storico Sperling & Kupfer editori 1899-1989*, a c. di Roberta Oliva, Milano, Sperling & Kupfer, 1989.
- Cavarocchi Francesca, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010.
- Cavellini Guglielmo Achille, *Arte astratta*, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1958.
- Caves Richard E., *Creative industries. Contracts between art and commerce*, Londra, Harvard University Press, 2000.
- Cavicchioli Giovanni, *Filippo De Pisis*, Venezia, Nord-Est, 1932.
- Cecchi Emilio, *Pittura Italiana dell'Ottocento*, Roma-Milano, Società editrice d'arte illustrata, 1926.
- Cecchi Emilio, *Armando Spadini*, duecentocinquantesi tavole, con uno studio di Adolfo Venturi, Milano, Mondadori, 1927.
- Cesana Roberta, *I cataloghi di un editore bibliografo*, in *I due Scheiviller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a c. di Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri, Milano, Skira, 2009, pp. 233-242.
- Cézanne Paul, *Lettere (1864-1906)*, a c. di Duilo Morosini, Ernesto Treccani, "Grandi Ritorni", Milano, Valentino Bompiani, 1945.
- Chants exploratoires. Minotaure: la revue d'Albert Skira, 1933-1939*, (Ginevra, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 30 novembre 2007-30 marzo 2008), a c. di Véronique Yersin, Ginevra, Cabinet des estampes du Musée d'art et d'histoire, 2008.
- Chapon François, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Parigi, Flammarion, 1987.
- Chartier Roger, *Texts, Printing, Readings*, in *The New Cultural History*, a c. di Lynn Hunt, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 154-175.
- Chartier Roger, *L'ordine dei libri*, Milano, Il Saggiatore, 1994.
- Chastel André, *Livres d'art: dans l'impasse*, "Histoire de l'Art", (3), 1998, pp. 113.
- Chéronnet Louis, *À Paris vers 1900*, "Découverte du Monde", Parigi, Chroniques du Jour, 1932.
- Chevrefils Desbiolles Yves, *Les Revues d'art à Paris. 1905-1940*, Parigi, Ent'revues, 1993.

- Chevrefils Desbiolles Yves, *Waldemar-George critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal, essai et antologie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.
- Chi è? *Dizionario degli italiani d'oggi*, III ed., Roma, Formiggini, 1936.
- Chiabrando Mauro, *Le edizioni di "Campo Grafico". Storia curiosa di un elenco mai completato*, "Charta", XIV (79), novembre-dicembre 2005, pp. 58-63.
- Chiabrando Mauro, *Il teorico dell'armonia. Giampiero Giani e le Edizioni della Conchiglia*, "Charta", XVI (89), maggio 2007, pp. 72-77.
- Chiabrando Mauro, *Guido Modiano e la nuova tipografia italiana in TDM5: Grafica italiana*, (Milano, Triennale Design Museum, 14 aprile 2012-24 febbraio 2013), a c. di Giorgio Camuffo, Mario Piazza, Carlo Vinti, Milano; Mantova, Triennale Design Museum; Corraini, 2012, pp. 60-61.
- Christian Zervos et Cahiers d'Art. Archives de la Bibliothèque Kandinsky*, a c. di Christian Derouet, Parigi, Centre Georges Pompidou, 2011.
- Ciarlantini Franco, *Imperialismo spirituale. Appunti sul valore politico ed economico dell'arte in Italia*, Milano, Alpes, 1925.
- Ciarlantini Franco, *La situazione della editoria italiana. Dei Mezzzi adatti a promuovere lo sviluppo*, Roma, Tipografia del Senato, 1929.
- Ciarlantini Franco, *Vicende di libri e di autori*, Milano, Ceschina, 1931.
- Ciarlantini Franco, *La funzione politica dell'arte*, "Quaderni d'attualità", n. 6, Roma, Augustea, 1932.
- Cinelli Barbara, *Recuperi dell'Ottocento*, in *Artisti e cultura visiva nel Novecento*, (Pistoia, Museo civico, giugno-agosto 1980), a c. di Barbara Cinelli, Fernando Mazzocca, Maria Cristina Tonelli, Pistoia, Officine San Giorgio, 1980, pp. 41-47.
- Cioli Monica, *Il fascismo e la sua arte: dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze, Olschki, 2011.
- "Civiltà. Rivista bimestrale della Esposizione Universale di Roma", I (1), aprile 1940.
- Clark Teresa, *Da Longhi ad una vasca da bagno. La Scala nel racconto di chi la fondò*, "Doc Toscana", II (5), 2002, pp. 50-55.
- Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura italiana no entreguerras*, (São Paulo, MAC USP, 2013), a c. di Ana Gonçalves Magalhães, São Paulo, MAC USP, 2013.
- Coe Brian, *Colour Photography. The first hundred years 1840-1940*, Londra, Ash & Grant, 1978.
- Colasanti Arduino, *Armando Spadini*, Milano-Roma, Società editrice d'arte illustrata, 1925.
- Cole Lori, *Reproducing the Avant-Garde. The Art of Modernist Magazines*, in *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, a c. di Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru, Benedikt Hjartarson, Berlino; Boston, De Gruyter, 2013, pp. 183-193.
- Cole Lori, *Surveying the Avant-Garde. Questions on Modernism, Art, and the Americas in Transatlantic Magazines*, University Park, Penn State University Press, 2018.

- Colizzi Alessandro, Bazzani Zveterevich Renata, *Un pioniere della pubblicità: Renato Zveterevich (1893-1951)*, "Storia in Lombardia", XXXIV (1), 2014, pp. 121-140.
- Colloquio con Giani editore*, "Stile. Architettura, arti, arredamento. Rivista per la ricostruzione e la casa di domani", V (3), marzo 1945, pp. 36-39.
- Color mania. The material of color in photography and film*, a c. di Barbara Flueckiger, Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach, Winterthur; Zurigo, Fotomuseum Winterthur; Lars Müller, 2020.
- Comanducci Agostino Mario, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Milano, Artisti d'Italia, 1934.
- Come fotografo a colori con l'Agfacolor* del Dr. W. Kross, Milano, Vanzetti & Vanoletti, 1941.
- Costatazioni e considerazioni*, "Campo Grafico", I (3), marzo 1933, s.p.
- Contenuto nuovo in contenente vecchio*, "Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa", III (29), maggio 1943, p. 16.
- Contributo al nostro tempo*, "Campo Grafico", I (3), marzo 1933, s.p.
- Corona Romolo, *Come si stampa ai nostri giorni*, Milano, Società anonima Dante Alighieri, 1933.
- "Corrente di Vita Giovanile" (1938-1940)*, a c. di Alfredo Luzi, presentazione di Vittorio Sereni, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1975.
- Corrente Arte Edizioni. Catalogo edizioni 1940-1941*, s.l., s.n., 1941.
- "Corrente" (gennaio 1938-maggio 1940)*, a c. di Vittorio Fagone, Pollenza, La Nuova Foglio, 1978.
- Corrente. Il Movimento di Arte e Cultura di Opposizione 1930-1940*, (Milano, Palazzo Reale, 25 gennaio - 28 aprile 1985), a c. di Mario De Micheli, Milano, Vangelista, 1985.
- Corriere di Stile. Le Edizioni della Conchiglia*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", II (15), marzo 1942, p. 31.
- Cortesini Sergio, *Arte contemporanea italiana e propaganda fascista negli Stati Uniti di Franklin D. Roosevelt*, Roma, Pioda, 2012.
- Costantini Vincenzo, *Nostro referendum sul 'quadro storico'. Conclusione*, "Le Arti Plastiche", VII (3), 1 febbraio 1930, p. 1.
- Costituzioni, scioglimenti, etc.*, "Giornale della Libreria", VIII (45), 9 novembre 1929, p. 679.
- Courthion Pierre, *Panorama de la peinture française contemporaine*, Parigi, Kra, 1927.
- Cristiano Flavia, *La legge sul diritto di stampa*, in *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a c. di Vincenzo Cazzato, vol. II, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 835-844.
- "Critica fascista" 1923-1943. Antologia*, a c. di Gabriele De Rosa, Francesco Malgeri, San Giovanni Valdarno, Landi, 1980.

- Croce Benedetto, *La critica e la storia delle arti figurative: questioni di metodo*, Bari, Laterza, 1934.
- D'Orsi Angelo, *Intellettuali nel Novecento Italiano*, Torino, Einaudi, 2001.
- Dagli ori antichi agli anni Venti. *Le collezioni di Riccardo Gualino*, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre 1982 – marzo 1983), a c. di Giovanna Castagnoli, Anna Imponente, Silvana Pettenati, Milano, Electa, 1982.
- Dall'Età della pietra al Novecento. *Scelta di libri d'arte in varie lingue suddivisa per epoche e per nazioni*, a c. di Giovanni Scheiwiller, Milano, in vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1927.
- Dalle Nogare Ferrante, *La fototipia, le sue applicazioni e il suo rinnovamento*, "L'Industria della Stampa", XI (8-9), novembre-dicembre 1940, pp. 322-327.
- Dalmazzo Gianolio, *Il libro e l'arte della stampa. Enciclopedia metodica per i cultori della tipografia e delle arti affini e per gli amatori del libro*, Torino, Regia Scuola Tipografica, 1926.
- Dalmazzo Gianolio, *Le industrie grafiche*, Torino, 1929.
- Daniel-Henry Kahnweiler. *Marchand, éditeur, écrivain*, (Parigi, Centre George Pompidou, 1984), Parigi, Centre George Pompidou, 1984.
- Dantini Michele, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e repubblica*, Roma, Donzelli, 2018.
- De Angelis Daniela, *Il Sindacato Belle Arti. Una ricerca sui documenti dell'Archivio dello Stato dell'E.U.R. a Roma*, Nettuno, Gruppo 88, 1999.
- De Carolis Francesco, *Il genio dei libri difficili. Carlo Ludovico Ragghianti e il sodalizio con Neri Pozzà*, Lucca, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, 2022.
- De Chirico Giorgio, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano, s.n. (SATE), 1928.
- De Chirico Giorgio, *Memorie della mia vita*, Roma, Astrolabio, 1945.
- De Chirico Giorgio, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a c. di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Torino, Einaudi, 1985.
- De Logu Giuseppe, *Essai d'une bibliographie internationale d'histoire de l'art 1934-1935*, Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1936.
- De Lorenzi Giovanna, *Ugo Ojetti critico d'arte: dal Marzocco a Dedalo*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- De Luca Umberto, *Tecnica della fotografia di riproduzione*, Milano, Vallardi, 1937.
- De Pisis Filippo, *I miei fiori*, "Tempo", IV (39), 22 febbraio 1940, pp. 19-20.
- De Ridder André, *Arte Moderna Italiana*, "Sélection", 15 gennaio 1927.
- De Sabbata Massimo, *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maruini, 1928-1942*, Udine, Forum, 2006.
- De Sabbata Massimo, *Mostre d'arte a Milano negli anni Venti. Dalle origini del Novecento alle prime mostre sindacali (1920-1929)*, Torino, Allemandi, 2012.
- De Smet Catherine, *Vers une architecture du livre. Le Corbusier: édition et mise en pages 1912-1965*, Baden, Lars Müller Publishers, 2007.

- Decleva Enrico, *Il nuovo secolo: editori, lettori e società di massa*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 225-298.
- Decleva Enrico, *Ulrico Hoepli 1847-1935. Editore e libraio*, Milano, Hoepli, 2001.
- Decleva Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007.
- Degas Edgar, *Lettere (1872-1910)*, a c. di Giulia Veronesi, "Grandi Ritorni", Milano, Valentino Bompiani, 1948.
- Del Puppo Alessandro, *La biblioteca del novecentista*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", (35), 2013, pp. 167-174.
- Del Puppo Alessandro, "Arte moderna italiana" di Giovanni Scheinwiller. *Quale arte, per quali italiani?*, in *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, a c. di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 51-61.
- Del rapporto fra tipografi zincografi e di altre cose*, "Campo Grafico", IV (5-6), maggio-giugno 1937, pp. 12-13.
- Dell'Acqua Gian Alberto, *Il Centro d'Azione per le Arti e la mostra di Scipione*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", I (3), marzo 1941, p. 6.
- Dell'Acqua Gian Alberto, *L'allestimento della Mostra di Scipione e di Disegni contemporanei alla Pinacoteca di Brera*, "Le Arti", III (4), aprile-maggio 1941, pp. 280-281.
- Della "informazione" artistica*, "Stile. Architettura, arti, arredamento. Rivista per la ricostruzione e la casa di domani", V (1), gennaio 1945, p. 34.
- Della Giovanna Ettore, *Scegliere libri*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", I (12), dicembre 1941, p. 32.
- Der Bildhauer Hermann Haller*, "Monographien zur Schweizer Kunst", n. 2, a c. di Alfred Kuhn, Zurigo; Lipsia, Füssli, 1927.
- Dettore Ugo, *Colore*, "Aria d'Italia", *L'Italia attraverso il colore*, primavera 1940, pp. 2-3.
- Di Taranto Mattia, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento. Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, Firenze, Firenze University Press, 2011.
- Didi-Huberman Georges, *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Parigi, Hazan, 2013.
- Dino Garrone – Edoardo Persico. *Epistolario*, a c. di Marco Valsecchi, Forlì, Pattuglia, 1943.
- Dir. [Gio Ponti], *Un invito agli editori ed una situazione che interessa gli italiani. L'attrezzatura bibliografica delle arti*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", II (19-20), luglio-agosto 1942, p. 24.
- Dizionario dei fascismi*, a c. di Pierre Milza, Serge Berstein; Nicola Tranfaglia, Brunello Mantelli, Milano, Bompiani, 2002.
- Dizionario del fascismo*, a c. di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, vol. I, Torino, Einaudi, 2002.
- Dodici opere di Pablo Picasso*, "Maestri Moderni", Firenze, Libreria della Voce, 1914.

- Dottori Gerardo, *L'Arte e il Duce*, "Il Grifo", marzo 1933.
- Dradi Carlo, *1933 nasce a Milano la grafica moderna*, Milano, Comune di Milano, 1973.
- Due nuove gallerie a Milano*, "Domus", (175), luglio 1942.
- Dufrêne Bernadette, *L'édition d'art des années 1950-1970: des promesses non tenues*, "Communication et langages", dossier *L'image du texte*, (134), 2002, pp. 22-38.
- E 42. *Utopia e scenario del regime*, vol. 1: *Ideologia e programma dell'Olimpiade delle civiltà*, a c. di Tullio Gregory, Achille Tartaro; vol. 2: *Urbanistica, architettura, arte e decorazione*, a c. di Maurizio Calvesi, Enrico Guidoni, Simonetta Lux, Venezia, Cataloghi Marsilio, 1987.
- e. per. [Edoardo Persico], *Arte Italiana Moderna*, "La Casa Bella", IV (44), agosto 1931, p. 52.
- E.d.P., *Le Arti in Italia*, "Le Arti", II (3), febbraio-marzo 1940, pp. 303-304.
- Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a c. di Patrizia Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013.
- Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a c. di Luisa Finocchi, Ada Gigli Marchetti, Milano, Franco Angeli, 2000.
- Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra*, a c. di Paolo Soddu, Franca Varallo, Roma, Viella, 2023.
- Edizioni d'arte della Bauhaus*, (Milano, Galleria del Levante, 18 gennaio 1963), a c. di Heinz Peters, Milano, Adonia, 1963.
- Edizioni del Milione*, Milano, s.n. (Edizioni del Milione), 1958.
- Edizioni di Giovanni e Vanni Scheinville, 1925-1978*, a c. di Giacomo D'Orsi, Roberto Barzetti, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978.
- Edoardo Persico*, a c. di Cesare De Seta, Napoli, Electa, 1987.
- Edoardo Persico e gli artisti 1929-1936: il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno-13 settembre 1998), a c. di Elena Pontiggia, Milano, Electa, 2008.
- Ein Fest der Künste. Paul Cassirer: der Kunsthändler als Verleger*, a c. di Rahel E. Feilchenfeldt, Thomas Raff, Monaco, Beck, 2006.
- Einstein Carl, *Die Kunst des XX Jahrhunderts*, Berlino, Propyläen-Verlag, 1926.
- Eisenstein Elizabeth, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Elenco ufficiale degli editori, librai, cartolibrari e dei venditori ambulanti e giornalari che vendono libri*, Roma, Federazione nazionale fascista industriali editori; Federazione nazionale fascista commercianti del libro, della carta e affini, 1936-1943.
- "*Emporium*" e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, a c. di Giorgio Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1985.

- Exposition d'art moderne italien*, (Parigi, Musée National d'Art Moderne, maggio-giugno 1950), a c. di Paolo D'Ancona, Parigi, Musée National d'Art Moderne, 1950.
- Exposition Picasso*, (Parigi, Galerie Georges Petit, 16 giugno-30 luglio 1932), a c. di Charles Vrancken, Étienne Bignou, Parigi, Galerie Georges Petit, 1932.
- Facchini Carlo, Grechi Gian Franco, *Il libro d'arte nell'editoria lombarda: tre esperienze, Galleria Annunciata, Officina d'arte grafica Lucini, Giorgio Upiglio*, Milano, Regione Lombardia, Settore cultura e informazione, 1991.
- Fage André, *Le Collectionneur de peintures modernes. Comment acheter, comment vendre*, Parigi, Éditions Pittoresques, 1930.
- Fagiolo dell'Arco Maurizio, *Gli artisti, le gallerie le occasioni. Dizionario di Roma città aperta, americana, italiana*, in *Roma sotto le stelle del '44. Storia, arte e cultura dalla guerra alla liberazione*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1994-1995), a c. di Chiara Piermattei Masetti, Follonica, Zefiro, 1994, pp. 63-83.
- Falasca Zamponi Simonetta, *Fascist Spectacle. The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997.
- Falqui Enrico, *Elogio del piccolo formato*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1953.
- Fantasia degli italiani*, a c. di Raffaele Carrieri, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1939.
- Fascist visions. Art and ideology in France and Italy*, a c. di Matthew Affron, Mark Antliff, Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Fergonzi Flavio, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Flavio Fergonzi, Maria Teresa Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino*, Allemandi, 1992, pp. 135-204.
- Fergonzi Flavio, *Firenze 1910-Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, "Bollettino d'Arte", LXXVIII (78), maggio-giugno 1993, pp. 1-26.
- Fergonzi Flavio, *Adolfo Venturi e la "questione Spadini"*, in *Incontri venturiani, 22 gennaio-11 giugno 1991*, a c. di Giacomo Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1995, pp. 171-186.
- Fergonzi Flavio, *Barbantini e la modernità dell'Ottocento*, in *Nino Barbantini a Venezia*, Atti del convegno, (Venezia, Palazzo Ducale, 27-28 novembre 1992), a c. di Sileno Salvagnini, Nico Stringa, Treviso, Canova, 1995, pp. 47-60.
- Fergonzi Flavio, *Périodiser l'art italien du XXe siècle*, "Perspective. La revue de l'INHA", (4), 2008, pp. 733-754.
- Fergonzi Flavio, *Fotografare (e pubblicare) le sculture. Un antefatto anni Trenta-Quaranta per Marino e Manzù*, in *Manzù/Marino. Gli ultimi moderni*, (Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani Rocca, settembre-dicembre 2014), a c. di Laura D'Angelo, Stefano Roffi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2014, pp. 45-61.

- Fergonzi Flavio, *“La tricromia è la verità”. “I Maestri del Colore” (1905-1914) dell’Istituto Italiano d’Arti Grafiche*, in *Emporium II. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Secondo incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale superiore, 4-5 novembre 2011), a c. di Giorgio Bacci, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. pp. 373-429.
- Ferretti Gian Carlo, *Vanni Scheiwiller. Uomo intellettuale editore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009.
- Ferretti Massimo, *Fra traduzione e riduzione. La fotografia dell’arte come oggetto e come modello*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze. 1852-1920*, (Firenze, Forte di Belvedere, luglio-ottobre 1977), a c. di Wladimir Settimelli, Filippo Zevi, Firenze, Alinari, 1977, pp. 116-142, 315-316.
- Ferretti Massimo, *Immagini di cose presenti, immagini di cose assenti: aspetti storici della riproduzione d’arte*, in *Fratelli Alinari. Fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, (Firenze, Palazzo Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), a c. di Arturo Quintavalle, Monica Maffioli, Firenze, Alinari, 2003, pp. 217-237.
- Ferretti Massimo, *L’uso delle immagini nei manuali scolastici di storia dell’arte*, “Ricerche di storia dell’arte”, *La storia dell’arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, (79), 2003, pp. 39-59.
- Ferretti Massimo, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma “da ricordarsene un pezzo”*. *Postfazione* a Francesco Arcangeli, *Tarsie*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 87-152.
- Ferretti Massimo, *Premessa. La forma del libro d’arte (materiali per una storia del pubblico)*, in *Il libro d’arte in Italia (1935-1965)*, a c. di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 1-25.
- Festschrift for Anton Zwemmer. Tributes from some of his friends on the occasion of his 70th birthday*, Londra, s.n., 1962.
- Fileti Mazza Miriam, *“Il Risorgimento Grafico” e il “Patto della bellezza”: questioni di estetica*, in *Diffondere la cultura visiva: l’arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, Serie V (8/2), 2016, pp. 355-374.
- Forgacs David, *L’industrializzazione della cultura italiana (1890-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Forgacs David, Gundle Stephen, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Forni Marcella, *I modi della produzione grafica in Italia nella prima metà del Novecento: il caso Rizzoli*, “Storia in Lombardia”, XXXI (1), 2011, pp. 85-111.
- Forno Mauro, *La stampa del Ventennio. Strutture e trasformazioni nello Stato totalitario*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.
- Fossati Paolo, *L’immagine sospesa. Pittura e scultura astratte in Italia, 1934-40*, Torino, Einaudi, 1971.

- Fossati Paolo, *Valori Plastici 1918-1922*, Torino, Einaudi, 1981.
- Fossati Paolo, *Le stanze del collezionista. Appunti sugli inizi delle raccolte d'arte contemporanea in Italia*, in Francesco Rossi, Maria Cristina Rodeschini Galati, *Collezione privata, Bergamo. Arte italiana del XX secolo*, Milano, Mazzotta, 1991, pp. 19-30.
- Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, a c. di Costanza Caraffa, Berlino; Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2009.
- Franchi Raffaello, *Giovanni Colacicchi, "Artisti Italiani"*, Firenze, Vallecchi, 1941.
- Frongia Antonello, *Fine della città. Occhio quadrato di Alberto Lattuada*, Milano, Scalpendi, 2022.
- G.P. [Gio Ponti], *Le case italiane debbono avere una biblioteca di edizioni d'arte, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento"*, II (21), settembre 1942, p. 27.
- G.P. [Gio Ponti], *Sempre Scheinwiller, "Stile"*, VI (2), febbraio 1946, p. 26.
- Galleria delle Tre Arti. Milano, Foro Bonaparte 65*, Milano, s.n., 1933.
- Gallerie milanesi tra le due Guerre*, (Milano, Fondazione Stelline, 25 febbraio-22 maggio 2016), a c. di Luigi Sansone, Milano, Silvana Editoriale, 2016.
- Garin Eugenio, *Editori italiani tra Ottocento e Novecento*, Roma; Bari, Laterza, 1991.
- Garrone Luigi A., *Un giornale in "roto" (La settimana del mondo in un metro quadrato di carta)*, "Il Secolo Illustrato", XXI (31), 30 luglio 1932, pp. 8-10.
- Gascoigne Bamber, *How to identify prints. A complete guide to manual and mechanical processes from woodcut to inkjet*, Londra, Thames & Hudson, 2004.
- Gatti Guglielmo, *Pittori italiani dall'800 ad oggi*, Roma, Magliione & Strini, 1925.
- Gatto Alfonso, *Mezzacolonna, Soldati*, "L'Italia Letteraria", X (40), 6 ottobre 1934, p. 3.
- Gaudenzi Bianca, *Fascismi in vetrina. Pubblicità e modelli di consumo nel Ventennio e nel Terzo Reich*, Roma, Viella, 2023.
- Gauguin Paul, *Noa-Noa e altri scritti (1891-1903)*, a c. di Duilio Morosini, "Grandi ritorni", Milano, Bompiani, 1941.
- Gee Malcom, *Dealers, critics and collectors of modern painting. Aspect of the parisian art market between 1910 and 1930*, New York, Garland, 1981.
- Genette Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Gennaro Rosario, *L'imperialismo spirituale negli esordi della rivista "Augustea"*, "Incontri. Rivista Europea di Letteratura Italiana", XXVII, 2012, pp. 42-50.
- Gentile Emilio, *Fascismo di Pietra*, Roma, GLF editori Laterza, 2007.
- George Waldemar, *Pablo Picasso, "Les artistes nouveaux"*, Roma, Éditions de Valori Plastici, 1924.
- George Waldemar, *Quelques Artistes Suisses. René Auberjonois, Maurice Barraud, Alexandre Blanchet, Hermann Haller, Jean de Tschärner, Karl Walser*, Parigi, Le Triangle, 1928.
- George Waldemar, *Soutine, "Artistes Juifs"*, Parigi, Le Triangle, 1928.

- Georges-Michel Michel, *Les Montparnos*, Parigi, Fasquelle, 1929.
- Geschichte des deutschen Buchhandels im XIX und XX Jahrhundert. Band I Das Kaiserreich 1871-1918*, a c. di Georg Jäger, Monaco, Saur, 2003.
- Giacon Danka, *Cortina 1941. La Mostra delle Collezioni d'Arte Contemporanea*, "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", II (3), settembre 2005, pp. 51-68.
- Giani Giampiero, *Il libro d'arte e le edizioni di lusso*, "Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa", III (36), dicembre 1943, pp. 38-39.
- Gianni Enrico, *Dalla antica acquaforte ai moderni impianti per stampa rotocalco*, "L'Ingegnere", (7), luglio 1942, pp. 689-694.
- Giannino Marchig*, (Milano, Galleria Bardi, 17-26 marzo 1930), presentazione di Roberto Papini, Milano, Galleria Bardi, 1930.
- Gigli Marchetti Ada, *I tre anelli: mutualità, resistenza, cooperazione dei tipografi milanesi (1960-1925)*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- Gigli Marchetti Ada, *L'industria grafica e l'editoria nella Lombardia degli anni Trenta*, "Storia in Lombardia", V (1), 1986, pp. 105-126.
- Gigli Marchetti Ada, *Milano, Lipsia d'Italia*, in *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a c. di Patrizia Caccia, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 11-20.
- Gio Ponti. Stile di*, a c. di Cecilia Rostagni, Milano, Electa Architettura, 2016.
- Giolli Raffaello, *Avviso al compratore*, "Cronache Latine", I (2), 12 dicembre 1931, p. 6.
- Giolli Raffaello, *L'artista e il mercato. L'illusione delle mostre*, "L'Ambrosiano", 21 marzo 1934.
- Giolli Raffaello, *Alberto Sartoris*, Edizioni di Campo Grafico n. 3 – "Collezione architetti nuovi", Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1936].
- Giolli Raffaello, *Documentario di una mostra*, "Casabella", (133), gennaio 1939, pp. 28-29.
- Giolli Raffaello, *Libri italiani in vetrina*, "Domus", (182), febbraio 1943, p. 82.
- Giolli Raffaello, *Arte e architettura*, a c. di Cesare De Seta, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2012.
- Giovanni and Vanni Scheiwiller, seventy years of publishing (1925-1995). Italy as a publishing bridge between East and West*, (New York, Library of the Casa Italiana, 1 maggio-31 maggio 1996), Milano, Libri Scheiwiller, 1996.
- Gipponi Elena, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*, Milano; Udine, Mimesis, 2020.
- Giuseppe Mentessi*, centotrenta tavole in rotocalco, ventuno tricromie, a c. di Emilio Sommariva, Milano, Rizzoli, 1932.
- Gonçalves Magalhães Ana, *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*, São Paulo, Alameda, 2016.

- Gordon Kantor Sybil, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge; London, MIT Press, 2002.
- Green Christopher, *Art in France, 1900-1940*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- Griffin Roger, *Modernism and Fascism*, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Grillo Giorgio, *Il libro fotografico italiano 1931-1941. Sperimentazione, industria, propaganda*, Ravenna, Danilo Montanari Editore, 2020.
- Gros Gabriel-Joseph, *Maurice Utrillo, "Peintres et Sculpteurs"*, Parigi, Crès, 1927.
- Guardi Silvio, *Stampa originale e riproduzione fotomeccanica. Modi e suggerimenti per l'esatta identificazione di una stampa*, Bologna, Aesse, 1984.
- Guenne Jacques, *Portraits d'artistes*, Parigi, Marcel Seheur, 1927.
- Guerrisi Michele, *Discorsi sulla scultura*, Torino, L'Erma, 1931.
- Guerrisi Michele, *La nuova pittura. Cézanne, Matisse, Picasso, Derain, De Chirico, Modigliani*, Torino, L'Erma, 1932.
- Guida di Milano e provincia*, Milano, Savallo, 1929-1943.
- Guzzetti Francesco, *Ennio Morlotti e l'arte a Milano 1937-1953*, Milano, Scalpendi, 2020.
- Hadermann Paul, *Les Métamorphoses de "Sélection" et la propagation de l'expressionisme en Belgique*, in *Les avant-gardes littéraires en Belgique*, a c. Jean Weisgerber, "Archives du futur", Bruxelles, Labor, 1991, pp. 241-275.
- Halliday Nigel Faux, *More Than a Bookshop: Zwemmer's And Art in the 20th Century*, Londra, Philip Wilson Publishers Limited, 1991.
- Hamber Anthony, *Communicating Colour. Advances in Reprographic Technology 1840-1967*, "Visual Resources", vol. XV (3), 1999, pp. 355-370.
- Haskell Francis, *La difficile nascita del libro d'arte*, Milano, Electa, 1989.
- Hautecoeur Louis, *Gauguin XX siècle, "Les trésors de la peinture française"*, Parigi, Skira, 1938.
- Heller Steven, *Merz to Emigré and Beyond. Avant-garde magazine design of the twentieth century*, Londra, Phaidon, 2003.
- Henry Daniel, *Juan Gris, "Junge Kunst"*, Lipsia; Berlino, Klinkhardt & Biermann, 1929.
- Histoire de l'art contemporain. La peinture*, publiée sous la direction de René Huyghe, avec le concours de Germain Bazin; préface de Jean Mistler; introduction par Henri Focillon, Parigi, Alcan, 1934.
- Holman Valerie, *Framing Critics. The Publishing Context*, in *Art Criticism since 1900*, a c. di Malcom Gee, Manchester, Manchester University Press, 1993, pp. 68-81.
- Holman Valerie, *Art Books Against the Odds. Phaidon in England 1938-1950*, "Visual Resources", vol. XV (3), 1999, pp. 311-329.

- Holman Valerie, *The Art Book*, in *Information Sources in Art, Art History and Design*, a c. di Simon Ford, Berlino; Boston, De Gruyter, 2001, pp. 60-76.
- Holman Valerie, *Promoting Original Prints. The Role of Gualtiero di San Lazzaro and XXe Siècle*, "Print Quarterly", vol. XXXIII (2), giugno 2016, pp. 159-167.
- Hommage à Marcel Proust*, Parigi, Gallimard, 1927.
- Hommage à Tériade*, (Londra, Royal Academy of Arts, 9 agosto-12 ottobre 1975), a c. di Michael Anthonioz, Londra, Royal Academy, 1975.
- Hommage des écrivains étrangers à Paul Valéry*, Maestricht, AAM Stols, 1927.
- Huyghe René, *Les contemporains*, notices biographiques par Germain Bazin, vol. III di *La peinture française*, "Bibliothèque française des arts", Parigi, Tisne, 1939.
- I Fratelli Alinari e lo sviluppo internazionale della foto-editoria*, "L'Industria della Stampa", XI (1), gennaio-aprile 1940, pp. 29-36.
- Iamurri Laura, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata, Quodlibet, 2011.
- Iato Valeria, *Guido Lodovico Luzzatto critico d'arte militante 1922-1940*, Milano, Scalpendi, 2014.
- Il carteggio Belli-Feroldi*, a c. di Giuseppe Appella, Milano, Skira, 2003.
- Il film Agfacolor di piccolo formato per l'industria grafica*, "L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica", VI (43), febbraio 1937, pp. 17-18.
- Il Foro Mussolini*, Milano, Bompiani, 1937.
- "Il Libro Italiano. Rassegna bibliografica generale", I (1), giugno-luglio 1937.
- "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", *Omaggio a Gino Ghiringelli*, a c. di Birolli Zeno, (103), n.s., novembre-dicembre 1964.
- Il Milione e l'astrattismo. 1932-1938; la galleria, Licini, i suoi amici*, (Fermo, Palazzo dei Priori, 2-31 luglio 1988), a c. di Elena Pontiggia, Milano, Electa, 1988.
- Il mondo di Carlo Belli. Italia anni Trenta: la cultura artistica*, (Rovereto, Archivio del '900, 28 novembre 1991-1 marzo 1992; Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo-13 maggio 1992), a c. di Giuseppe Appella, Gabriella Belli, Mercedes Garberi, Milano, Electa, 1991.
- Il mondo di Raffaele Carrieri: pittura, carte, documenti*, (Taranto, 2006) a c. di Elena Pontiggia, Aldo Perrone, Milano, Silvana, 2006.
- Il Novecento italiano*, a c. di Elena Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003.
- Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, (Milano, Spazio Oberdan, 19 febbraio-18 maggio 2003), a c. di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo, Claudia Gian Ferrari, Milano, Mazzotta, 2003.
- Il Novecento nostra inchiesta fra gli invitati*, "Bollettino della Galleria Bardi", II (4), 15 febbraio 1929, pp. 17-23; (5), 1 marzo 1929, pp. 21-26; (8), 15 aprile 1929, pp. 14-18; (9), 1 maggio 1929, pp. 22-24.

- Il presente, il passato e la nostra galleria*, in *Bollettino della Galleria Milano*, "Le arti plastiche", IX (23), 1 dicembre 1932, s.p.
- Il Procedimento fotocalcografico o rotocalco*, "L'Industria della Stampa", IX (12), dicembre 1937, pp. 26-29.
- Il Rosai*, a c. di Berto Ricci, Dino Garrone, Gioacchino Contri, Edoardo Persico, Firenze, s.n. (L'Economica), 1930.
- Immagini e forme del potere. Arte, critica e istituzioni in Italia fra le due guerre*, a c. di Davide Lacagnina, Palermo, Edizioni di passaggio, 2011.
- In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert Praktiken und Funktionen*, a c. di Josph Imorde, Andreas Zeising, Weimar, VDG, 2022.
- In Galleria*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (43), 28 novembre-12 dicembre 1935, s.p.
- Istat, *Censimento industriale e commerciale 1937-1939*, Roma, Provveditorato generale dello Stato, 1938-1949.
- Istituto centrale di statistica del Regno d'Italia, *Censimento industriale e commerciale al 15 ottobre 1927*, Roma, Provveditorato generale dello Stato, 1928-1932.
- Italiani al Lussemburgo. La promessa di un mecenate*, "Cronache Latine", I (2), 12 dicembre 1931, p. 6.
- Italienische Malerei. Katalog mit Abbildungen*, (Zürich, Kunsthau, 18 marzo-1 maggio 1927), a c. di Wilhelm Wartmann, Zurigo, Kunsthau, 1927.
- Jannièrè Hélène, *Politiques éditoriales et architecture "moderne". L'émergence de nouvelles revues en France et en Italie (1923-1939)*, Parigi, Arguments, 2002.
- Javorskaja Nina, *Paul Cézanne*, Mosca, Ogiz-Izogiz, 1935.
- Jeanne Bucher. *Une galerie d'avant-garde 1925-1946: de Max Ernst à de Staël*, (Strasburgo, Ancienne Douane, 11 giugno-11 settembre 1994), a c. di Nadine Lehni, Christina Derouet, Ginevra; Strasburgo, Skira- Les Musées de la Ville, 1994.
- Joyeux-Prunel Béatrice, *Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2017.
- Jucker *collezionisti e mecenati*, a c. di Antonello Negri, Milano, Electa, 1997.
- K istorii meždunarodnyh svjazej Gosudarstvennogo Muzeja Novogo Zapadnogo iskusstva (1922-1939)*, Mosca, Sovetskij khudožnik, 1978.
- Kehrer Sigfried, *La riproduzione a colori delle nuove pellicole Agfacolor*, "L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica", VII (53) febbraio 1938, pp. 15-16.
- Kempf Christian, *Adolphe Braun et la photographie, 1812-1877*, Illkirch, Editions Lucigraphie- Valblor, 1994.
- Kitschen Friederike, *Als Kunstgeschichte popular wurde. Illustrierte Kunstbuchserien 1860-1960 und der Kanon der westlichen Kunst*, Berlino, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2021.

- Kolokytha Chara, *The Art Press and Visual Culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'Art, Minotaure, and Verve*, "Visual Resources. An International Journal of Documentation", vol. XXIX (3), 2013, pp. 184-215.
- Köpf A., *Fotolitografia e stampa offset*, tradotto e presentato a c. di Luigi Vallardi, Enrico Gianni, Milano, Vallardi, 1937.
- Koshofer Gert, *Afacolor*, in *50 Jahre Moderne Farbfotografie/50 Years Modern Color Photography 1936-1986*, a c. di Manfred Heiting, Colonia, Photokina, 1986, pp. 10-16.
- L'Arte per tutti*, annuncio pubblicitario, "Emporium", vol. LXXII (427), luglio 1930, s.p.
- "L'Avvisatore librario settimanale", 1929-1943.
- L'École de Paris 1904-1929, la part de l'Autre*, (Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 30 novembre 2000-11 marzo 2001), a c. di Jean-Louis Andral, Gladys Fabre, Sophie Krebs, et al., Parigi, Paris Musées, 2000.
- L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a c. di Michele Dantini, Perugia, Aguaplano, 2019.
- L'Istituto Italiano d'Arti Grafiche dalla sua fondazione. 1892-1920*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1920.
- L'oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue raisonné. Ouvrage accompagné de la reproduction de plus de 1600 tableaux, dessins, aquarelles et gravures du Maître*, a c. di Jacob-Baart de la Faille, Parigi; Bruxelles, Van Oest, 1928.
- L'opera d'arte e la sua riproduzione*, a c. di Dominique De Font-Réaulx, Joëlle Bolloch, Parigi; Milano, Musée d'Orsay; 5 Continents, 2006.
- "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", *Aspetti del sistema delle arti nell'Italia degli anni Trenta*, a c. di Paolo Rusconi, II (3), settembre 2005.
- La città dell'editoria. Dal libro tipografico all'opera digitale (1880-2020)*, (Milano, Castello Sforzesco, 2 febbraio-16 aprile 2001), a c. di Giorgio Montecchi, Milano, Skira, 2001.
- La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a c. di Nadia Barrella, Rosanna Cioffi, Napoli, Luciano Editore, 2013.
- La Direzione, *Questo Bollettino*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (1), 15 settembre-11 novembre 1932, s.p.
- La Fabbri dei Fratelli Fabbri*, a c. di Carlo Carotti, Giacinto Andriani, Milano, Franco Angeli, 2010.
- La mostra dell'Agfa alla XVIII Fiera di Milano*, "Note Fotografiche", XIII (11), maggio 1937, p. 264.
- La Mostra delle arti grafiche alla VI Fiera del Levante*, "Campo Grafico", IV (1), gennaio 1936, p. 47.

- La pittura italiana contemporanea nella raccolta Valdameri*, (Roma, Galleria di Roma, 27 gennaio-10 febbraio; 14-28 febbraio 1942), presentazione di Massimo Bontempelli, Roma, s.n., 1942.
- La Primavera di Sandro Botticelli*, presentazione di Pietro Maria Bardi, "Apologie dei capolavori dell'arte italiana riprodotti nelle misure originali", n. 1, Milano, Bompiani, 1946.
- Lacagnina Davide, *Arte moderna italiana: collezionismo e storiografia fra le pagine di "Emporium"*, in *Emporium II: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Secondo incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale superiore, 4-5 novembre 2011), a c. di Giorgio Bacci, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 453-478.
- Lacagnina Davide, "Così ardito artista e così sagace critico d'arte": *Vittore Grubicy de Dragon e Vittorio Pica*, in *Vittorio Pica e la ricerca della modernità. Critica artistica e cultura internazionale*, a c. di Id., Milano; Udine, Mimesis, 2016, pp. 33-72.
- Lacagnina Davide, *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919-1929)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva, Serie V (8/2), 2016, pp. 723-741.
- Lacagnina Davide, *Surrealismo dissidente: i cataloghi del Museum of Modern Art nel fondo librario di Attilio Rossi tra Milano, Buenos Aires e New York*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d'arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a c. di Viviana Pozzoli, Paolo Rusconi, Mantova, Corraini, 2022, pp. 17-22.
- Lambert Susan, *The image multiplied. Five centuries of printed reproductions of paintings and drawings*, Londra, Trefoil publications, 1987.
- Lamberti Maria Mimita, *1870-1915. I mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana, Parte seconda (Dal Medioevo al Novecento)*, III. Il Novecento, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-172.
- Lamberti Maria Mimita, *Renato Birolli e Vincent van Gogh. Glosse di lettura*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a c. di Maria Grazia Balzarini, Roberto Cassanelli, Milano, Jaca Book, 2000, p. 247-255.
- Langer Alfred, *Kunstliteratur und Reproduktion. 125 Jahre Seemann Verlag im Dienste der Erforschung und Verbreitung der Kunst*, Lipsia, Seemann, 1983.
- Lazzari Marino, *L'azione per l'arte*, prefazione di Giuseppe Bottai, Firenze, Le Monnier, 1940.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, "L'esprit Nouveau", Parigi, Crès, 1923.
- Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, "L'esprit Nouveau", Parigi, Crès, 1925.
- Le Corbusier, *La peinture moderne*, "L'esprit Nouveau", Parigi, Crès, 1925.
- Le Corbusier, *Aircraft. The New Vision*, Londra, The Studio, 1935.
- Le Corbusier et le livre*, Barcellona, COAC, 2005.
- Le correnti dell'arte contemporanea*, "Belvedere", I (2), 1 giugno 1929, p. 4.

- Le Edizioni della "Voce". Catalogo*, a c. di Carlo Maria Simonetti, Firenze, Giunta Regionale Toscana; La Nuova Italia, 1981.
- Le fotografie a colori con il nuovo procedimento Agfa*, "L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica", VI (42), gennaio 1937, p. 1.
- Le lettere di Arturo Martini*, testi di Mario De Micheli, Claudia Gian Ferrari, Giovanni Comisso, Milano; Firenze, Charta, 1992.
- Le Principali imprese della editoria italiana*, "Almanacco Letterario Bompiani" 1935, pp. XCI-XCIII.
- Leonardi Miriam, "Ottocento Novecento" di Anna Maria Brizio. *Varianti critiche e redazionali (1939-1944-1962)*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5, vol. 3 (2), 2011, pp. 527-552.
- "Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne", *Du Catalogue*, (56/57), estate-autunno 1996.
- Les Italiens de Paris*, (Brescia, Palazzo Martinengo, 18 luglio-22 novembre 1998), a c. di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudia Gian Ferrari, Milano, Skira, 1998.
- Les trois révolutions du livre*, (Parigi, Musée des Arts et Métiers, 8 ottobre 2002-5 gennaio 2003), a c. di Alan Mercier, Parigi, Éditions Imprimerie Nationale, 2002.
- Letteratura-Arte. Miti del '900*, a c. di Zeno Birolli, Milano, Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano; Idea Editions, 1979.
- Lewis John, Smith Edwin, *The graphic reproduction and photography of works of art*, Londra, Cowell, 1969.
- Leymarie Jean, *Préface*, in *Catalogue de reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1955*, Parigi, UNESCO, 1955, pp. 7-10.
- Libri giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento ad oggi*, a c. di Fausto Colombo, Milano, Abitare Segesta, 1998.
- Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea*, a c. di Lodovica Braidà, Mario Infelise, Torino, Utet, 2010.
- Livolsi Marino, *Lettura e altri consumi culturali negli anni '20-'40*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, pp. 61-77.
- Lo studio di Giovanni Boldini*, centosessantasette tavole in rotocalco e sette tricromie, a c. di Emilia Cardona, Milano, Rizzoli, 1937.
- Longari Elisabetta, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Nuoro, Ilisso, 2007.
- Longhi Roberto, *Editoriale: Pittura-colore-storia e una domanda*, "Paragone", III (33), settembre 1952, pp. 3-6.
- Longhi Roberto, *Il critico accanto al fotografo, al fotocolorista e al documentarista*, "Paragone", XV (169), gennaio 1964, pp. 29-38.
- Lualdi Adriano, *Arte e Regime*, prefazione di Giuseppe Bottai, "Quaderni d'attualità", n. 1, Roma, Augustea, 1929.

- Lupo Giuseppe, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e Pensiero, 1996.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Le lettere di Van Gogh*, "Le Arti Plastiche", VI (6), 16 marzo 1929, p. 3.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Le stampe Piper*, "Il Giornale dell'Arte", 13 luglio 1930.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Arte Moderna. Hermann Haller*, "La Casa Bella", IV (42) giugno 1931, p. 55.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Le stampe. Piper Drucke*, "La Casa Bella", IV (42), giugno 1931, pp. 59-60.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Il libro bello. Riproduzioni a colori*, "La Casa Bella", IV (43), luglio 1931, p. 58.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Vincent Van Gogh*, Modena, Guanda, 1936.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Recensioni, A.F. Della Porta*, Inchiesta sul Novecentismo, *Milano, La Prora, 1936*, "Convivium", maggio-luglio 1937, pp. 348-349.
- Luzzatto Guido Lodovico, *Scritti d'arte*, a c. di Maria Mimita Lamberti, Ferdinando Calatrone, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Maccari Mino, *Arte straniera*, "Il Selvaggio", VII (10), 30 maggio 1931.
- Madesani Angela, *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2016.
- Maffei Giorgio, *Il libro d'artista*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
- Maffei Giorgio, *MAC Movimento Arte Concreta. Opera editoriale*, Milano, Bonnard, 2004.
- Maffei Giorgio, Picciau Maura, *Il libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini, 2006.
- Malraux André, *La Psychologie de l'Art*, "Verve", I (1), dicembre 1937, p. 41.
- Malraux André, *Psychologie de l'Art. Le Musée Imaginaire*, Ginevra, Skira, 1947.
- Malraux André, *Écrits sur l'art*, a c. di Jean-Yves Tadié, "Bibliothèque de la Pléiade", Parigi, Gallimard, 2004.
- Mangoni Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma; Bari, Laterza, 1974.
- Marchiori Giuseppe, *Venezia e la collezione Cardazzo*, "Emporium", XLIV (1), gennaio 1938, p. 47.
- Marchiori Giuseppe, *Fantasia degli Italiani*, "Corriere Padano", 14 marzo 1940, p. 3.
- Marconi Beatrice, *Le gallerie e le mostre. Il mercato di quando non esisteva il marketing, in Roma 1948-1959. Arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio-27 maggio 2002), a c. di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Claudio Terenzi, Milano, Skira, 2002, pp. 93-113.
- Margozzi Mariastella, *L'"Azione" per l'Arte Contemporanea. Le esposizioni, i premi, le leggi per la promozione e il coordinamento dell'attività artistica*, in *Istituzioni e politiche culturali in*

- Italia negli anni Trenta*, a c. di Vincenzo Cazzato, vol. II, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2001, pp. 27-106.
- Margozzi Mariastella, *Modigliani et l'Italie entre les années 1920 et 1930: de l'incompréhension à la consécration*, in *Modigliani. L'ange au visage grave*, (Parigi, Musée du Luxembourg, 23 ottobre 2002-2 marzo 2003), a c. di Marc Restellini, Ginevra-Milano, Skira, 2002, pp. 81-90.
- Marino Marini opere e libri*, (Milano, Biblioteca di via Senato, 18 giugno-13 settembre 1998), a c. di Flaminio Gualdoni, Milano, Electa, 1998.
- Marshall Alan, *Les mutations de la chaîne graphique au XX siècle*, in *Le trois révolutions du livre, Actes du colloque International de Lyon/Villeurbaine (1998)*, a c. di Frédéric Barbier, numero speciale della "Revue française d'histoire du livre", nuova serie, (106-109), 2001, pp. 273-291.
- Martignoni Matteo, *Gio Ponti: gli anni di Stile 1941-1947*, Milano, Abitare Segesta, 2002.
- Martini Arturo, *La scultura lingua morta. Prima raccolta di pensieri*, Venezia, Emiliana, 1945.
- Martinie A.H., *Coubine*, "Les peintres français nouveaux", Parigi, Gallimard, 1929.
- Martinucci Anna, *Le origini dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche: per una illustrazione di qualità*, "La fabbrica del libro", XV (2), 2009, pp. 7-14.
- Massimo Campigli presentato da Sergio Solmi*, "Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa", III (26), febbraio 1943, pp. 42-43.
- Matisse Henri, *Notes d'un peintre*, "La Grande Revue", LII, 25 dicembre 1908, pp. 731-745.
- McKenzie Donald F., *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999.
- Melot Michel, *Le livre unique, de la religion du livre à l'idéologie du livre*, in *Le trois révolutions du livre*, (Parigi, Musée des Arts et Métiers, 8 ottobre 2002-5 gennaio 2003), a c. di Alan Mercier, Parigi, Éditions Imprimerie Nationale, 2002, pp. 407-412.
- Messina Francesco, *Il Garofano*, "all'Insegna del Pesce d'Oro" - nuova serie letteraria, Milano, s.n., 1942.
- Milan Mariella, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-64*, Macerata, Quodlibet, 2015.
- Milano anni Trenta. L'arte e la città*, (Milano, Spazio Oberdan, 2 dicembre 2004-27 febbraio 2005), a c. di Elena Pontiggia, Nicoletta Colombo, Milano, Mazzotta, 2004.
- Miller Harvey, *Phaidon and the Business of Art Book Publishing: 1923-1967*, "Visual Resources", vol. XV (3), 1999, pp. 343-353.
- Minesso Michela, *Giuseppe Belluzzi. Tecnico e politico nella storia d'Italia, 1876-1952*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Miodini Lucia, *Gli Alinari e le icone guida della cartolina illustrata*, in *Fratelli Alinari fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo 1852-2002*, (Firenze, Palazzo

- Strozzi, 2 febbraio-2 giugno 2003), a c. di Arturo Quintavalle, Monica Maffioli, Firenze, Alinari, 2003, pp. 275-298.
- Modena Anna, *Breve storia (con catalogo) della casa editrice Rosa e Ballo*, in *Studi di Storia dell'editoria*, a c. di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Baiesi, 1995, p. 233-234.
- Modern art review*(ed). *Art reviews, magazines and journals in Europe, 1910-1945*, a c. di Malcolm Gee, Kate Kangaslahti, Chara Kolokytha, Berlino; Boston, De Gruyter, 2023.
- Modern Italian Art. An Exhibition of Paintings and Sculpture Held Under the Auspices of the Amici Di Brera and the Italian Institute*, (Londra, Tate Gallery, 28 giugno-30 luglio 1950), a c. di Paolo D'Ancona, Londra, The Arts Council of Great Britain, 1950.
- Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a c. di Emilio Gentile, Roma, GLF editori Laterza, 2008.
- Modiano Guido, *Riviste grafiche*, "L'Industria della Stampa", VII (10), ottobre 1934, pp. 17-19.
- Modiano Guido, *Dieci anni di polemica modernista*, "L'Industria della Stampa", XII (2), febbraio 1941, pp. 76-82 – XIII (1-2), gennaio-febbraio 1942, pp. 42-52.
- Modiano Guido, Mazzucchelli Anna Maria, *Tipografie di Edoardo Persico*, "Campo Grafico", III (11-12), novembre-dicembre 1936, pp. 230-243.
- Modigliani*, a c. di Léopold Zborowski, "All'Insegna del Pesce d'oro", Garotto, s.n. (Tip. Esperia), 1945.
- Moholy-Nagy László, *Malerei Fotografie Film*, a c. di Antonello Negri, Milano, Scalpendi, 2008.
- Morani Dario, *La fotoincisione in Italia*, "Campo Grafico", I (12), dicembre 1933, pp. 215-217.
- Morani Dario, *Linguaggio grafico. Notizie utili sui procedimenti di stampa e di riproduzione fotomeccanica*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1947.
- Moretti Bruno, *Arte Italiana Moderna di Giovanni Scheinwiller*, "Domus", (40), aprile 1931, p. 61.
- Morosini Duilio, *Tricromie d'arte contemporanea*, "Vita giovanile", I (12), 15 luglio 1938, s.p.
- Morosini Duilio, *Appunti su Fontana*, "Corrente di Vita Giovanile", II (18), 15 ottobre 1939, p. 4.
- Morosini Duilio, *Pagine di Gauguin: dal "Noa-Noa"*, "Corrente di Vita Giovanile", II (20), 15 novembre 1939, p. 5.
- Morosini Duilio, *L'arte degli anni difficili (1928-1944)*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Mostra d'arte contemporanea italiana*, Padiglione italiano all'Esposizione Universale di New York 1939, Milano, Domus, 1939.
- Mostra del Novecento italiano, 1923-1933*, (Milano, Palazzo della permanente, 12 gennaio-27 marzo 1983), a c. di Renata Bossaglia, Milano, Mazzotta, 1983.

- Mostra dell'arte grafica*, in *VII Triennale di Milano. Guida*, Milano, SAME, 1940, pp. 185-192.
- Mostra della Pittura Italiana dell'Ottocento*, in *XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Catalogo*, Venezia, s.n. (Officine Grafiche Ferrari), 1928, pp. 27-53.
- Mostra di pittura moderna italiana*, (Como Villa Olmo 26 settembre - 19 ottobre 1936), a c. di Alberto Sartoris, Como, s.n. (Tip. Libreria Omarini), 1936.
- Mostra internazionale del paesaggio del secolo XIX*, in *XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo*, Venezia, s.n. (Officine Grafiche Ferrari), 1938, pp. 71-116.
- Mostra italiana di arte grafica*, (Milano, Castello Sforzesco, 25 aprile-30 maggio 1929), Milano, s.n. (Modiano), 1929.
- Mostra italiana di arte grafica, Milano, primavera 1929 - Relazione del comitato ordinatore ed esecutivo*, Milano, s.n. (coi tipi della Scuola del libro), 1929.
- Mostra protesta del collezionista*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (20), 23 dicembre 1933-4 gennaio 1934, s.p.
- Mostre del Libro*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (16), 3 giugno-30 giugno 1933, s.p.
- Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia*, (Milano, Palazzo della Permanente, 16 ottobre 1999-3 gennaio 2000), a c. di Vittorio Fagone, Giovanna Ginex, Tulliola Sparagni, Milano, Mazzotta, 1999.
- Murialdi Paolo, *La stampa del regime fascista*, Roma, GLF editori Laterza, 2008.
- Museo d'arte moderna e contemporanea Mario Rimoldi delle Regole d'Ampezzo. Catalogo generale delle opere*, Cortina d'Ampezzo, Regole d'Ampezzo, 2010.
- Mustalish Rachel A., *The development of photomechanical printing processes in the late 19th century*, "Topics in Photographic Preservation", vol. VII, 1997, pp. 73-87.
- Namias Rodolfo, *I processi moderni per la fotografia dei colori. Basi scientifiche dei diversi processi: tricromia fotografica, autocromia, tricromia industriale*, Milano, Il Progresso Fotografico, 1909.
- Namias Rodolfo, *La fotocollografia (fototipia) per tutti, per fotografi professionisti, per amatori, per piccole e grandi industrie*, IV ed., Milano, Il Progresso Fotografico, 1920.
- Namias Rodolfo, *I processi d'illustrazione grafica. Fototipografia, fotolitografia, fotocalcografia, rotocalcografia*, III ed., Milano, Il Progresso Fotografico, 1925.
- Nebbia Ugo, *La casa madre dei mutilati in Roma*, Milano; Roma, L. Alfieri (Rizzoli), 1936.
- Negri Antonello, *Arte a colori. "La Lettura" negli anni Trenta*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2009), a c. di Raffaele De Berti e Irene Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 575-590.
- Negri Antonello, *Sorprese da fototeca*, in *I due Scheimviller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a c. di Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri, Milano, Skira, 2009, pp. 169-176.

- Negri Antonello, *Opere e artisti nella stampa periodica tra le due guerre*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 1-46.
- Nel mondo intellettuale*, "L'Illustrazione Fascista", 2 marzo 1930.
- Neppi Alberto, *Arti figurative (1921-1935)*, "Guide Bibliografiche Italiane", Roma, AGIL – Agenzia Generale del Libro, 1935.
- Nezzo Marta, *Il primo tempo de "L'Esame" (1922-1925)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a c. di Rosanna Cioffi, Alessandro Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 339-368.
- Nezzo Marta, *Raffaello Giolli. Le riviste come strumento*, in *La consistenza dell'effimero. Riviste d'arte tra Ottocento e Novecento*, a c. di Nadia Barrella, Rosanna Cioffi, Napoli, Luciano Editore, 2013, pp. 279-306.
- Nicco Fasola Giusta, *Pittura Italiana Contemporanea*, "L'Italia Letteraria", IX (5), 29 gennaio 1933.
- Nicoletti Luca Pietro, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- Nicoletti Luca Pietro, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- Nicoloso Paolo, *Architetture per un'identità italiana. Progetti e opere per fare gli italiani fascisti*, Udine, Gaspari Editore, 2012.
- Nicosia Concetto, *L'editoria d'arte tra le due guerre*, in *Editoria e cultura in Emilia e Romagna dal 1900 al 1945*, a c. di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Editrice Compositori, 2007, pp. 119-132.
- Nostre edizioni*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (56), 30 ottobre-13 novembre 1937, s.p.
- Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, (Forlì, Musei San Domenico, 2 febbraio-16 giugno 2013), a c. di Ferdinando Mazzocca, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013.
- Novotny Fritz, *Paul Cézanne*, Wien, Phaidon Verlag, 1936.
- Numero unico del Cavallino*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1940.
- Nuovi orientamenti della stampa delle incisioni a reticolo su carta naturale*, "Campo Grafico", II (1), gennaio 1934, p. 7.
- Nurchis Federica, *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del Colore*, Milano, Ledizioni, 2016.
- Occhini Pier Ludovico, *Difendiamo la nostra arte moderna*, "Domus", (140), agosto 1939, p. 74.
- Ogetti Ugo, *Ritratti d'artisti italiani*, II ed., vol. 2, Milano, Treves, 1923.
- Ogetti Ugo, *La Pittura italiana dell'Ottocento*, Milano; Roma, Bestetti & Tumminelli, 1929.

- Olivari Mariolina, "Oportet ut scandala eveniant". *Il centro di azione per le arti di Brera (1939-1942)*, in *Brera e la guerra. La Pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, (Milano, Pinacoteca di Brera, 10 novembre 2009-21 marzo 2010), a c. di Cecilia Ghibaudi, Milano, Electa, 2009, pp. 99-109.
- Olivero Isabelle, *L'invention de la collection: de la diffusion de la littérature et des savoirs à la formation du citoyen au XIX siècle*, Parigi, Édition de l'IMEC, 1999.
- Omaggio a Spadini*, Roma, Galleria di Roma, 1930.
- Onoranze a Raffaello Bertieri nell'ambito del quinto centenario dell'introduzione della stampa in Italia*, Milano, Centro di Studi Grafici, 1966.
- Ornano Alfredo, *Tecnica di ripresa e riproduzione nella fotografia a colori*, in *Fotografia. Prima rassegna dell'attività fotografica in Italia*, a c. di Ermanno F. Scopinich; collaboratori Alfredo Ornano, Albe Steiner, Milano, Editoriale Domus, 1943, pp. 93-100.
- Ottone Rosai, "Il Popolo d'Italia", 11 febbraio 1932.
- Otty Lisa, *Small Press Modernists. Collaboration, Experimentation and the Limited Edition Book*, in *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, a c. di Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru, Benedikt Hjartarson, Berlino; Boston, De Gruyter, 2013, pp. 128-143.
- Pacchioni Anna, *La mostra postuma di Scipione e una prima Mostra di disegni contemporanei allestite nelle sale della Gallerie di Brera*, "Domus", (159), marzo 1941, pp. 98-101.
- Pacchioni Anna, *Milano. La collezione Feroldi esposta nelle sale di Brera (Centro d'azione per le arti)*, "Emporium", vol. XCVII, (577), gennaio 1943, pp. 36-38.
- Pajusco Vittorio, *Antonio Maraini e l'Istituto Storico d'Arte Contemporanea (1928-1944)*, "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", (38), 2014, pp. 135-151.
- Palazzolo Maria Iolanda, *L'editoria verso un pubblico di massa*, in Simonetta Soldani, Gabriele Turi, *Fare gli italiani. Storia e cultura nell'Italia contemporanea*, II, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 287-317.
- Palazzolo Maria Iolanda, *L'editoria illustrata in Italia: modelli di produzione e di consumo tra Ottocento e Novecento*, *Emporium I: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), a c. di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 19-37.
- Pansera Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, Longanesi, 1978.
- Paoli Silvia, *L'annuario di Domus del 1943*, in *Per Paolo Costantini. Fotografia e raccolte fotografiche*, a c. di Tiziana Serena, vol. I, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 99-128.
- Paoli Silvia, *Cultura fotografica e periodici d'attualità alla fine degli anni Trenta*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, Atti del convegno (Milano, 2-3 ottobre 2009), a c. di Raffaele De Berti, Irene Piazzoni, Milano, Cisalpino, 2009, pp. 645-671.

- Patrizi Giorgio, *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000.
- Patti Mattia, *Cronache e grandi rassegne. L'arte contemporanea su "Emporium" tra le due guerre*, in *Emporium I: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, Incontro di studio, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), a c. di Giorgio Bacci, Massimo Ferretti, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009, pp. 491-519.
- Pavolini Corrado, *Cubismo, futurismo, espressionismo*, Bologna, Zanichelli, 1926.
- Pedullà Gianfranco, *Gli anni del fascismo: imprenditoria privata e intervento statale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a c. di Gabriele Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 341-382.
- Pénichon Sylvie, *Twentieth century colour photographs. The complete guide to processes, identification and preservation*, Londra, Thames and Hudson, 2013.
- Per Raffaele Carrieri: due testimonianze e una mostra*, a c. di Italo Furlan, Gian Mario Villalta, Spilimbergo; Udine, Fondazione Ado Furlan; Forum, 2011.
- Peresson Giovanni, *Editori e librai: la distribuzione del libro tra Otto e Novecento*, "Lavoro critico", (29), maggio-agosto 1983, pp. 73-103.
- Perry Rachel E., *Immutable Mobiles: UNESCO's Archives of colour Reproductions*, "The Art Bulletin", 99 (2), 2017, pp.166-185.
- Persico e gli artisti 1929-1936. Il percorso di un critico dall'impressionismo al primitivismo*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 11 giugno-13 settembre 1998), a c. di Elena Pontiggia, Milano, Electa, 1998.
- Persico Edoardo, *Modigliani*, "Belvedere", II (2), febbraio 1930, p. 10.
- [Persico Edoardo], *Il libro bello. Arte italiana moderna*, "La Casa Bella", III (8), agosto 1930, p. 62.
- Persico Edoardo, *Tutte le opere*, a c. di Giulia Veronesi, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.
- Peters Dorothea, *Das musée imaginaire. Fotografie und Kunstreproduktion im 19. Jahrhundert*, in *Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert*, (Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, maggio-luglio 2004), a c. di Ulrich Pohlmann, Johann Georg Prinz von Hohenzollern, Monaco, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 2004, pp. 289-300.
- Peters Dorothea, *Kunstverlage*, in *Geschichte des deutschen Buchhandels im XIX und XX Jahrhundert. Band II Die Weimarer Republik 1918-1933*, a c. di Ernst Fischer, Stephan Füssel, Monaco, Saur, 2007, pp. 463-508.
- Pevsner Nikolaus *Pioneers of the modern movement. From William Morris to Walter Gropius*, Londra, Faber & Faber, 1936.
- Photography and sculpture. The art object in reproduction*, a c. di Sarah Hamill, Megan R. Luke, Los Angeles, Getty Research Institute, 2017.
- Piazzoni Irene, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021.

- Pica Agnoldomenico, *Storia della Triennale di Milano: 1918-1957*, Milano, Edizioni del Milione, 1957.
- Picasso, (Zurigo, Kunsthaus, 11 settembre-13 novembre, 1932), a c. di Wilhelm Wartmann, Zurigo, Kunsthaus Zurich, 1932.
- Piceni Enrico, *Eterno Femminino Ottocento*, “all’Insegna del Pesce d’Oro – serie a colori”, n. 2, Milano, s.n., 1942.
- Pioneers of the Global Art Market. Paris-Based Dealer Networks, 1850-1950*, a c. di Christel H. Force, Londra; New York, Bloomsbury Publishing, 2020.
- Piove in Giardino*, poesie e illustrazioni di K. di San Faustino, Milano Edizioni del Milione, 1937.
- Ponti Gio, *Arturo Martini*, “Domus”, (121), gennaio 1938, p. 34.
- Ponti Gio, *Una interessante pubblicazione d’arte*, “Lo Stile nella casa e nell’arredamento”, I (1), gennaio 1941, p. 48.
- Ponti Gio, *Verso il completamento della bibliografia italiana d’arte*, “Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa”, III (26), febbraio 1943, p. 34.
- Ponti Gio, *Sulla monografia di Giani per Sironi*, “Stile. Architettura, arti, arredamento. Rivista per la ricostruzione e la casa di domani”, IV (43), luglio 1944, pp. 26-31.
- Pontiggia Elena, Carli Carlo F., *La grande Quadriennale 1935. La nuova arte italiana*, Milano, Electa, 2006.
- Post zang tumb tuum. Art life politics Italia 1918-1943*, (Milano, Fondazione Prada, 18 febbraio-25 giugno 2018), a c. di Germano Celant, Milano, Fondazione Prada, 2018.
- Pour un musée français d’art moderne. Une enquête de “L’art vivant” en 1925 menée par Georges Charensol*, a c. di Jean-Paul Morel, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 1996.
- Pozzoli Viviana, *La sala italiana al Museo della Nuova Arte Occidentale di Mosca*, “L’Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità”, X (10), dicembre 2013, pp. 73-90.
- Pozzoli Viviana, *Dall’Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell’editoria d’arte degli anni Quaranta*, in *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, a c. di Virna Brigatti, Anna Lisa Cavazzuti, Elisa Marazzi, Sara Sullam, Milano, Unicopli, 2018, pp. 111-131.
- Pozzoli Viviana, *Le edizioni d’arte: un laboratorio per Corrente*, in *Leggere Corrente a Casa Museo Boschi Di Stefano. Nuovi Studi su Corrente*, a c. di Maria Fratelli, Paolo Rusconi, Milano, Skira, 2020, pp. 55-64.
- Pozzoli Viviana, *Libri “galleria”. Dagli album di “Domus” alla collana in trentaduesimo di Scheinwiller*, in *Parola, immagine e cultura editoriale. Pubblicazioni d’arte contemporanea dalle collezioni di APICE*, a c. di Viviana Pozzoli, Paolo Rusconi, Mantova, Corraini, 2022 pp. 23-30.

- Pozzoli Viviana, Rusconi Paolo, *Le edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio: tempi, modelli e identità visiva*, in *Il libro d'arte in Italia 1935-1965*, a c. di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 27-39.
- Prampolini Giacomo, *Dall'alto silenzio*, Milano, s.n. (SATE), 1928.
- Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, (Milano, Galleria Milano, 14-26 gennaio 1930), a c. di Waldemar George, Milano, Galleria Milano, 1930.
- Prima piccola guida per farvi una biblioteca d'arte moderna italiana*, "Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa", III (26), febbraio 1943, p. 34.
- Produttori e ausiliari dell'Industria grafica nazionale*, "L'Industria della Stampa", VIII (12), dicembre 1936, pp. 51-67.
- Produttori e ausiliari dell'Industria grafica nazionale*, "L'Industria della Stampa", IX (12), dicembre 1937, pp. 57-67.
- Proserpio Roberta, "*Les Chroniques du jour*" (1925-1931), "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", VIII (7-8), dicembre 2011, pp. 29-44.
- Pubblicazioni d'arte*, "Domus", (40), aprile 1931, p. 62.
- R.G. [Renato Guttuso], *Otto pittori contemporanei*, "Primato", I (14), 15 settembre 1940, p. 21.
- Radeg [Raffaele De Grada], *Collezione Scheiwiller 1939*, "Corrente di Vita Giovanile", II (23), 31 dicembre 1939, p. 2.
- Ragone Giovanni, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'unità al post-moderno*, Torino, Einaudi, 1999.
- Rassegna del libro bello*, "La Casa Bella", II (12), dicembre 1929, p. 48.
- Raynal Maurice, *Anthologie de la peinture en France de 1906 à nos jours*, Parigi, Montaigne, 1927.
- Renato Birolli*, (Milano, Corrente. Bottega degli Artisti di Ernesto Treccani, 12-24 dicembre 1940), Milano, s.n., 1940.
- Renato Birolli*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Renato Birolli 1935*, (Verona, Galleria dello Scudo, 18 ottobre-23 novembre 1996), a c. di Fabrizia Lanza Pietromarchi, Verona, Galleria dello Scudo, 1996.
- Renato Birolli. Biblioteca*, a c. di Alessandro Della Latta, Milano, Scalpendi, 2014.
- Renn Melissa, *Life in Color. Life Magazine and the Color Reproduction of Works of Art, in Bright Modernity. Color, Commerce, and Consumer Culture*, a c. di Regina Lee Blaszczyk, Uwe Spiekermann, Cham, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 167-188.
- "Revue de l'art", *Musées Imaginaires*, a c. di Ségolène Le Men, Michela Passini, (182), 2013-2014.
- Ricardo Ricas. Opere dal 1929 al 1994*, a c. di Alberto Bassi, Milano, Editoriale Domus, 1994.
- Rifkind David, *The battle for modernism. Quadrante and the politicization of architectural discourse in fascist Italy*, Venezia, Marsilio, 2012.

- Riproduzioni a colori, "La Casa Bella", IV (44), agosto 1931, p. 53.
- Rocco Vanessa, *Photofascism. Photography, film, and exhibition culture in 1930s Germany and Italy*, Londra; New York, Bloomsbury Publishing, 2020.
- Roh Franz, *Nach-Expressionismus; Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.
- Rolfi Ožvald Serenella, *Biografie stilistiche e divulgazione nei primi trent'anni del Novecento. Appunti sull'editoria di dispense illustrate*, "Il capitale culturale", (8), 2013, pp. 19-49.
- Rosenberg Harold, *Libro d'arte, arte del libro, arte*, in Id., *L'oggetto ansioso*, Milano, Bompiani, 1967.
- Rosenblum Naomi, *Adolphe Braun: Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Shadow and Substance. Essay on the history of Photography. In honour of Heinz K. Henisch*, a c. di Kathleen Collins, Bloomfield Hills Michigan, The Amorphous Institute Press, 1990, pp. 191-196.
- Rossi Pablo, *Attilio Rossi, Edoardo Persico: un piccolo mistero editoriale del 1936*, Milano, s.n., 1999.
- Rossi Pinelli Orietta, *La storia delle storie dell'arte*, Torino, Einaudi, 2014.
- Rota Tiziana, *La Galleria Gian Ferrari 1936-1996. Sessant'anni di storia dell'arte contemporanea nel lavoro di due protagonisti*, Milano, Charta, 1995.
- Rovida Arturo, *La fotografia nella stampa*, "L'Arte Grafica. Rivista mensile di tecnica ed arte tipografica", II (10), febbraio 1933, pp. 7-11.
- Ruberti Guido, *Francesco Saporì: L'Arte e il Duce*, "Rassegna della Istruzione Artistica", febbraio 1933.
- Rundle Christopher, *Il vizio dell'esterofilia. Editoria e traduzioni nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2019.
- Rusconi Paolo, *Introduzione a Metamorfosi*, in Renato Birolli. *Sentire la natura*, (Mendrisio, Museo d'arte, 1 maggio-3 luglio 2005), a c. di Gianfranco Bruno, Simone Soldini, Mendrisio, Museo d'arte, 2005, pp. 115-131.
- Rusconi Paolo, *Renato Birolli a Roma: precisazioni sull'ambiente milanese nei primi anni Trenta*, in Zeno Birolli, Gianfranco Bruno, Paolo Rusconi, *Renato Birolli anni Trenta Milano e Roma*, Roma, Archivio di Scuola Romana, 1997, pp. 15-34.
- Rusconi Paolo, *Religiosità "culturale" ed esperienza cristiana nel giovane Sandro Bini*, in *Arte a Mantova 1900-1950*, (Mantova, Palazzo Te, 26 settembre 1999-16 gennaio 2000), a c. di Zeno Birolli, Milano, Electa, 1999, pp. 115-124.
- Rusconi Paolo, *Modigliani in casa Scheiwiller*, in *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, a c. di Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri, Milano, Skira, 2009, pp. 179-188.
- Rusconi Paolo, *Artisti e cultori d'arte: percorsi generazionali e modelli formativi, inchieste e questionari negli anni Venti e Trenta*, in *La Nazione allo specchio*, a c. di A. Ragusa, Manduria; Bari; Roma, Piero Lacaita Editore, 2012, pp. 31-47.

- Rusconi Paolo, *Rubino al "Perseo". Polemiche sulla pittura e la politica delle arti*, in *Innamorato della luna. Antonio Rubino e l'arte del racconto*, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 novembre 2012-31 gennaio 2013), a c. di Martino Negri, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 84-91.
- Rusconi Paolo, *Artisti in pagina nei settimanali illustrati*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 47-66.
- Rusconi Paolo, *Gallerie d'arte a Milano nell'immediato dopoguerra (1945-1948)*, in *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, a c. di Patrizia Landi, Bologna, Clueb Soc. Coop., 2013, pp. 123-136.
- Rusconi Paolo, *"...Una Galleria sulla vetta!". Cenni sul mercato dell'arte a Milano intorno al 1930*, in *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, a c. di Silvia Bignami, Paolo Rusconi, Milano, Mimesis, 2014, pp. 87-102.
- Rusconi Paolo, *Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista*, in *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, a c. di Silvia Bignami, Paolo Rusconi, Milano, Mimesis, 2014, pp. 145-162.
- Rusconi Paolo, *La divulgazione dell'arte contemporanea nelle riviste popolari illustrate di Rizzoli (1931-1934)*, in *Gli anni Trenta a Milano. Tra architetture, immagini e opere d'arte*, a c. di Silvia Bignami, Paolo Rusconi, Milano, Mimesis, 2014, pp. 165-198.
- Rusconi Paolo, *Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, a c. di Ana Gonçalves Magalhães, Luciano Migliaccio, Paolo Rusconi, São Paulo, MAC USP, 2014, s.p.
- Rusconi Paolo, *Ambienti per design. Note di lettura*, "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", XII (11-12), maggio 2015, pp. 27-51.
- Rusconi Paolo, *Nella tipografia di "Quadrante": le pagine, i caratteri di stampa e una copertina*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a c. di Caroline Patey, Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 193-213.
- Rusconi Paolo, *Renato Birolli: pagine diseguate. Metamorfosi, Album dell'Adriatico, un bloc-notes*, Milano, Scalpendi, 2023.
- Saggio di bibliografia bodoniana*, a c. di Giampiero Giani, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1946.
- Salaris Claudia, *La Quadriennale. Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*, Venezia, Marsilio, 2004.
- Salmon André, *L'Art Vivant*, Parigi, Crès, 1920.
- Salto Giuseppe, *Ci siamo molto divertiti, comunque*, in *M.A.C. Movimento Arte Concreta 1948-1958*, a c. di Luciano Berni Canani, Giorgio Di Genova, Roma, Associazione per la storia del M.A.C., 1996, pp. 5-9.
- Salvagnini Sileno, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*, Bologna, Minerva, 2000.
- Salvagnini Sileno, *Birolli, Marchiori e "Corrente"*, "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", II (3), settembre 2005, pp. 69-82.

- Salvagnini Sileno, *L'Ufficio per l'Arte Contemporanea e la politica artistica di Bottai nei fondi dell'ACS*, in Paolo Fossati: *la passione del critico. Scritti scelti sulle arti e la cultura del Novecento*, a c. di Gianni Contessi, Miriam Panzeri, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 293-315.
- Salvagnini Sileno, *Carlo Cardazzo. Le origini della sua collezione e della Galleria del Cavallino, in Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, a c. di Ana Gonçalves Magalhães, Luciano Migliaccio, Paolo Rusconi, São Paulo, MAC USP, 2014, s.p.
- Salvatori Gaia, *Fermenti in corsivo: la rivista illustrata di belle arti "Cimento" fra il 1922 e il 1936*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, Milano, (Università Cattolica del Sacro Cuore, 30 novembre-1 dicembre 2006), a c. di Rosanna Cioffi, Alessandro Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 369-390.
- Samek Lodovici Sergio, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)*, Roma, Tosi, 1946.
- Sardi Alessandro, *L'Arte per tutti*, "Il Giornale dell'Arte", IV (23), 8 giugno 1930, p. 5.
- Sarfatti Margherita, *Dux*, Milano, Mondadori, 1926.
- Sarfatti Margherita, *Storia della Pittura Moderna*, Roma, Cremonese, 1930.
- Sarti Alberta, *Bibliografia*, in Carlo Belli, *Kn*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1972, pp. 222-247.
- Scarpa Piero, *Artisti contemporanei italiani e stranieri residenti in Italia*, prefazione di Saverio Kambo, Milano, Amatrix, 1928.
- Schweiller a Milano, 1925-1983. Immagini e documenti, da Wildt a Melotti, da Fontana alla neoavanguardia, da Pound ai Novissimi, tre generazioni di editori d'arte e letteratura*, (Milano, Biblioteca Comunale e Museo di Milano, 8 novembre-8 dicembre 1983), a c. di Chiara Negri, Milano, Libri Schweiller, 1983.
- Schweiller Giovanni, *Modigliani*, "Messages d'esthétique", n. 1, Parigi, Chroniques du Jour, 1928.
- Schweiller Giovanni, *Art italien moderne*, Parigi, Bonaparte, 1930.
- Schweiller Giovanni, *L'oeuvre de Henri Matisse*, "Cahiers d'Art", VI (5-6), maggio-giugno 1931, pp. 302-315.
- Schweiller Giovanni, *Exposition Picasso*, "Cahiers d'Art", VIII (7), luglio 1932, pp. 84-88.
- Schweiller Giovanni, *L'immagine di Cézanne*, "all'Insegna del Pesce d'Oro" - serie illustrata, n. 1, Milano, s.n., 1939.
- Schweiller Giovanni *Passatempo 1925-1944*, Garotto, s.n., 1944.
- Schweiller Giovanni, *Segnalazioni. Scritti d'arte 1925-1943*, con uno scritto di Sergio Solmi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.

- Scheiwiller Vanni, *“Arte Moderna Italiana” ed editoria minima 1925-40*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 1983.
- Scheiwiller Vanni, *Trent'anni di editoria “inutile”*, Milano, Henry Beyle, 2013.
- Schettino Monica, *La breve esistenza di Ferdinando Giolli tra letteratura e resistenza*, con alcune lettere inedite di Ferdinando e Raffaello Giolli e dell'editore Rosa e Ballo, “L'impegno. Rivista di storia contemporanea”, XLIII n.s. (1), giugno 2023, pp. 85-150.
- Schnapp Jeffrey T., *Anno X. La Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa; Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2003.
- Schvalberg Claude, *La critique d'art a Paris, 1890-1969. Chronologie/ bibliographie*, Parigi, La porte étroite, [2005].
- Scipione, *Le civette gridano (poesie)*, presentazione di Enrico Falqui, “all'Insegna del Pesce d'Oro” - prima serie letteraria, n. 9, Milano, s.n., 1938.
- Scopi semplici*, “Campo Grafico”, I (1), gennaio 1933, p. 3.
- Scotto di Luzio Adolfo, *L'appropriazione imperfetta. Editori, biblioteche e libri per ragazzi durante il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*, a c. di Geraldine A. Johnson, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Sebastiani Gioia, *Libri e riviste. Catalogo delle edizioni delle riviste letterarie italiane fra le due guerre (1919-1943)*, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1996.
- Sebastiani Gioia, *I libri di Corrente. Milano 1940-1943: una vicenda editoriale*, Bologna, Pendragon, 1998.
- Seconda mostra del Novecento Italiano*, (Milano, Palazzo della Permanente, 2 marzo-30 aprile 1929), Milano, s.n. (Gualdoni), 1929.
- Seconda Quadriennale d'arte nazionale. Catalogo generale*, (Roma, Palazzo delle Esposizioni, febbraio-luglio 1935), Roma; Milano, Tumminelli, 1935.
- Sedita Giovanni, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- Segnalazioni librarie*, “Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione”, I (2), 12-25 novembre 1932, s.p.
- Segre Cesare, *Il canone e la culturologia*, in Id. *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001.
- Serangelo, *Anticipazione sull'arte per tutti*, “Lo Stile. Architettura, arti, lettere, arredamento, casa”, (27), marzo 1943, p. 50.
- Serena Tiziana, Strobino Francesca, *La fotografia, le arti fotomeccaniche e “Il Risorgimento Grafico”: un rendez-vous mancato*, in *Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a c. di Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, Serie V (8/2), 2016, pp. 383-413.

- Serio Mario, *La riforma Bottai delle antichità e belle arti. Leggi di tutela ed organizzazione*, in Liliana Barroero, Alessandro Conti, Alberto Maria Racheli, Mario Serio, *Via dei Fori Imperiali La zona archeologica di Roma. Urbanistica, beni artistici e politica culturale*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 225-262.
- Serio Nicoletta, *Emilio Bestetti: dal disegno tessile alla forma del libro. Breve storia di un editore d'arte*, in *Storia di un arazzo: pollice verso. Arte e industria nella Milano di fine Ottocento*, a c. di Fausta Squatriti, Firenze, Nardini, 2015.
- Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di Giulio Carlo Argan e dei contributi critici a lui dedicati*, a c. di Irene Buonazia con Claudio Gamba e Claudio Stoppani, in Giulio Carlo Argan, *Storia dell'arte italiana*, Sansoni-RCS, Milano 2002, pp. XXXV-XCVI.
- Sette artisti moderni: Wildt, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi, Tosi*, (Milano, Galleria Milano, aprile 1929), a c. di Giorgio Nicodemi, Milano, Galleria Milano, 1929.
- Sette pittori moderni: Bernasconi, Carrà, Funi, Marussig, Saliotti, Sironi e Tosi* (Milano, Galleria Milano, 1928), a c. di Enrico Somaré, Milano, Galleria Milano, 1928.
- Severini Gino, *Tutta la vita di un pittore*, Milano, Garzanti, 1946.
- Sinisgalli Leonardo, *Soldati e la pittura astratta*, "L'Italia Letteraria", X (10), 10 marzo 1934, p. 3.
- Sinisgalli Leonardo, *18 poesie*, "all'Insegna del Pesce d'Oro", n. 1, Milano, s.n., 1936.
- Sinisgalli Leonardo, *Ritratti di macchine*, Milano, Edizioni di Via Letizia, 1937.
- Sinisgalli Leonardo, *Disegni di Fontana*, "Corrente di Vita Giovanile", III (2), 31 gennaio 1940, p. 2.
- Sironi Mario, con Campigli Massimo, Carrà Carlo, Funi Achille, *Manifesto della pittura murale*, "Colonna", I (1), dicembre 1933, pp. 11-12.
- Sironi Marta, *Un milione di immagini sfuggite alla memoria di Dio. Le fotografie di Giovanni Scheiviller e le riviste negli anni Trenta*, "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", VIII (7-8), dicembre 2011, pp. 59-70.
- Sironi Marta, *Il libro bello. Grafica editoriale in Italia tra le due guerre*, Milano, Unicopli, 2019.
- Sisto, *Grazie a Scheiviller*, "Stile. Architettura, arti, arredamento. Rivista per la ricostruzione e la casa di domani", IV (44), agosto 1944, p. 38.
- Sjöholm Skrubbe Jessica, *Modernism Diffracted. Picture Postcards from The Sturm Gallery and Walden Collection in Berlin*, in *The Aesthetics of Matter. Modernism, the Avant-Garde and Material Exchange*, a c. di Sarah Posman, Anne Reverseau, David Ayers, Sascha Bru, Benedikt Hjartarson, Berlino; Boston, De Gruyter, 2013, pp. 17-28.
- Skira 1928-2008. Storie e immagini di una casa editrice*, a c. di Andrea Kerbaker, Milano, Skira, 2008.
- Skira Albert, *Vingt ans d'activité*, Ginevra-Parigi, 1948.

- Soffici Ardengo, *Cubismo e oltre*, con illustrazioni di Paul Cézanne, Pablo Picasso, Georges Braque, Ardengo Soffici, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Firenze, Libreria della Voce, 1913.
- Soffici Ardegnò, *Scoperte e massacri*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- Soffici Ardengo, *Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1931.
- Somaré Enrico, *Storia dei Pittori Italiani dell'Ottocento*, Milano, L'Esame, 1928.
- Somaré Enrico, *La Raccolta Fiano*, (Milano, Galleria Pesaro, dicembre 1933), catalogo della vendita all'asta, Milano, Edizioni dell'Esame, 1933.
- Some books on modern art*, "The Bulletin of the Museum of Modern Art", vol. III (6), maggio 1936, pp. 5-8.
- Spalletti Ettore, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1979, vol. II, pp. 415-484.
- Spazio ai caratteri. L'Umanitaria e la Scuola del Libro*, a c. di Massimo della Campa, Claudio A. Colombo, Milano, Silvana Editoriale, 2005.
- Spinazzola Vittorio, *Cronache editoriali. Il pubblico dell'editoria di cultura*, in *Le emozioni romanzesche*, a c. di Id., "Tirature", Milano, Il Saggiatore; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, pp. 145-153.
- Springer Anton, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Lipsia, Seemann, 1895.
- Stampa e piccola editoria tra le due guerre*, a c. di Ada Gigli Marchetti, Luisa Finocchi, Milano, Franco Angeli, 1997.
- Statistica delle pubblicazioni italiane*, "Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa", 1929-1943.
- Stead Evangelhia, Védrine Hélène, *L'Europe des revues (1880-1920). Estampes, photographies, illustrations*, Parigi, PUPS, 2008.
- Stile / architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1936.
- Stone Marla S., *The patron state. Culture & politics in fascist Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- Stoppa Jacopo, *La collana "I grandi artisti italiani" e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche*, in *Il libro d'arte in Italia 1935-1965*, a c. di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 87-106.
- Stranieri all'ombra del Duce. Le traduzioni durante il fascismo*, a c. di Anna Ferrando, Milano, Franco Angeli, 2019.
- Tabarant Adolphe, *Pissarro*, "Maîtres de l'Art Moderne", Parigi, Rieder, 1924.
- Tantris [Guido Lodovico Luzzatto], *È possibile restituire popolarità all'arte?*, "Il Meridiano di Roma", III (29), 17 luglio 1938, p. 4.
- Tantris [Guido Lodovico Luzzatto], *La nuova vita delle opere d'arte nelle riproduzioni*, "Il Meridiano di Roma", IV (22), 4 giugno 1939, p. 4.

- Tantris [Luzzatto Guido Lodovico], *Riproduzioni di opere d'arte*, "Il Meridiano di Roma", IV (31), 6 agosto 1939, p. 4.
- Tantris [Guido Lodovico Luzzatto], *Cartoline artistiche*, "Il Meridiano di Roma", IV (40), 8 ottobre 1939, p. 4.
- Tarquini Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2010.
- Tavoni Maria Gioia, *Storie di libri e tecnologie. Dall'avvento della stampa al digitale*, Roma, Carocci, 2021.
- Tecnica e bellezza. Hoepli tra arte e architettura 1890-1950*, Lugano; Milano, Edizioni Città di Lugano-Archivio storico; Hoepli, 2008.
- Tentori Francesco, *Pietro Maria Bardi con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Milano, Mazzotta, 1990.
- Tentori Francesco, *Edoardo Persico. Grafico e architetto*, Napoli, Clean, 2006.
- Tériade & les livres de peintres*, (Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 8 novembre 2002-23 marzo 2003), a c. di Michel Anthonioz, Claude Laugier, Dominique Szymusiak, Le Cateau-Cambrésis, Musée Matisse, 2002.
- Testi, forme e usi del libro: teorie e pratiche di cultura editoriale*, Atti delle giornate di studio, (Milano, Università degli studi di Milano-APICE, 13-14 novembre 2006), a c. di Lodovica Braidà, Alberto Cadioli, Milano, Sylvestre Bonnard, 2007.
- The art book tradition in twentieth-century Europe*, a c. di Kathryn Brown, Farnham, Ashgate, 2013.
- The documented image. Vision in art history*, a c. di Gabriel P. Weisberg, Laurinda S. Dixon, New York, Syracuse University, 1987.
- The Form of the Book Book*, a c. di Sarah de Bondt Sarah, Frase Muggeridge, Londra, Occasional Papers, 2012.
- The Printed Picture*, (New York, Museum of Modern Art, ottobre 2008-aprile 2009), a c. di Richard Benson, New York, Museum of Modern Art, 2008.
- The rise of the image. Essays on the History of the Illustrated Art Book*, a c. di Rodney Palmer, Thomas Frangenberg, Aldershot; Burlington, Ashgate, 2003.
- Tinti Mario, *Guardi*, traduit sur le texte original italien par G. Bourgin, "Maîtres de l'Art Ancien", n. 15, Parigi, Rieder, 1930.
- Tomassini Luigi, *I fotografi editori italiani (Alinari, Anderson, Brogi) ed "Emporium"*, in *Emporium II. Parole e figure tra 1895 e il 1964, Secondo incontro di studio*, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 4-5 novembre 2011), a c. di Giorgio Bacci, Miriam Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 59-84.
- Torcellini Daniele, *La riproduzione fotografica del colore nelle collane d'arte della prima metà del Novecento*, in *Colore e Colorimetria: contributi multidisciplinari*, vol. V, Atti della V Conferenza Nazionale del Gruppo del Colore, (Palermo 7-9 Ottobre 2009), "Quaderni di Ottica e Fotonica", Firenze, Centro editoriale toscano, 2009, pp. 151-162.

- Torcellini Daniele, *Il secondo dopoguerra tutto a colori? La riproduzione dell'arte tra entusiasmi ed incertezze*, in *Colore e Colorimetria. Contributi multidisciplinari*, vol. VI, Atti della Sesta Conferenza Nazionale del Colore (Lecce 16-17 Settembre 2010), a c. di Maurizio Rossi, "Quaderni di Ottica e Fotonica", Santarcangelo di Romagna, Maggioli Editore, 2010. Tortorelli Gianfranco, *Modernità e tradizione. Cesare Ratta e la Scuola d'arte tipografica di Bologna*, Bologna, Pendragon, 2009.
- Toti Chiara, *Alberto Della Ragione. Collezionista e mecenate del Novecento*, Firenze, Olschki, 2018.
- Toti Chiara, *Alberto Della Ragione e la Galleria della Spiga e Corrente*, in *Leggere Corrente a Casa Museo Boschi Di Stefano. Nuovi Studi su Corrente*, a c. di Maria Fratelli, Paolo Rusconi, Milano, Skira, 2020, pp. 39-46.
- Tranfaglia Nicola, Vittoria Albertina, *Storia degli editori italiani*, Bari, Laterza, 2007.
- Treccani Ernesto, *Anticipi*, "Corrente di Vita Giovanile", II (22), 15 dicembre 1939, p. 1.
- Treccani Ernesto, *Arte per amore. Scritti e pagine di diario*, prefazione di Vittorio Sereni, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Turati Vittorio, *Origine e sviluppo dell'incisione fotomeccanica*, "L'Arte Grafica", II (17), settembre-ottobre 1933, pp. 13-28.
- Twentieth-century italian art*, (New York, Museum of Modern Art, 28 giugno-18 settembre 1949), a c. di James Thrall Soby, Alfred H. Barr, New York, Museum of Modern Art, 1949.
- Ufficio per l'Arte Contemporanea*, "Le Arti", II (3), febbraio-marzo 1940, p. 183-187.
- Uhde Wilhelm, *Vincent Van Gogh*, Vienna, Phaidon Verlag, 1936.
- Un critico di "Corrente": artisti di Sandro Bini*, (Mantova, Palazzo Te, 12 aprile-17 maggio 1987), a c. di Vittorio Fagone, Mantova, s.n., 1987.
- Un editore italiano a Parigi: Gualtieri di San Lazzaro*, "Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione", (24), 8-21 aprile 1934, s.p.
- Un sogno editoriale. Rosa e Ballo nella Milano degli anni Quaranta*, a c. di Stella Casiraghi, Milano, Fondazione Mondadori, 2006.
- Un volumetto su Atanasio Soldati*, "Domus", (86), febbraio 1935, p. 27.
- Un'opera*, allegato a "Domus", (144), dicembre 1939.
- Una bicicletta in mezzo ai libri. Giovanni Scheiwiller libraio, editore, critico d'arte 1889-1965*, (Lugano, Biblioteca Salita dei Frati, 21 marzo-21 aprile 1990), a c. di Alina Kalczyńska e Vanni Scheiwiller, Milano, Libri Scheiwiller, 1990.
- Una lezione di buon gusto*, "Lo Stile nella casa e nell'arredamento", II (19-20), luglio-agosto 1942, p. 16.
- Una pubblicazione utile*, "Le arti plastiche", X (7-8), 16 aprile 1933, p. 3.
- Una sala italiana al Lussemburgo*, "Le arti plastiche", IX (10), 16 maggio 1932, p. 7.
- Uno che nota [Raffaello Giollli], *Come si devono fare le esposizioni?*, "1928. Problemi d'arte attuale", (3), 15 febbraio 1928, p. 42.

- V.B. [Vincenzo Bucci], *Libri d'arte. Arte moderna italiana*, "Corriere della Sera", 31 agosto 1926.
- Van Gogh Vincent, *Briefe an seiner Bruder*, Berlino, Paul Cassirer, 1928.
- Van Gogh Vincent, *Lettere al fratello (1878-1890)*, a c. di Marco Valsecchi, "Grandi Ritorni", Milano, Valentino Bompiani, 1946.
- Venturi Lionello, *Sintomi. Soffici e Carrà*, "L'Arte", nuova serie, vol. I (2), marzo 1930, p. 211.
- Venturi Lionello, *Sintomi. Amedeo Modigliani*, "L'Arte", nuova serie, vol. I, (2), marzo 1930, p. 212.
- Venturi Lionello, *Sintomi. Risposta a Ugo Ojetti*, "L'Arte", nuova serie, vol. I, (2), marzo 1930, p. 212.
- Venturi Lionello, *Cézanne. Son art, son oeuvre*, Parigi, Rosenberg, 1936.
- Venturi Lionello, *Les archives de l'impressionisme. Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres, memoires de Paul Durand-Ruel. Documents*, Parigi; New York, Durand-Ruel, 1939.
- Venturi Lionello, *Picasso*, "L'Arte", XXXVI (2), febbraio 1939, pp. 120-140.
- Venturi Lionello, *Storia della critica d'arte*, Roma; Firenze; Milano, Edizioni U, 1945.
- Venturi Lionello, *Introduction*, in *Catalogue de reproductions en couleurs de la peinture de 1860 à 1952*, Parigi, UNESCO, 1952, pp. 7-11.
- Venturi Lionello, *Come si vendono i libri d'arte*, "L'Espresso", VI (12), 20 marzo 1960, p. 16.
- Verba picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a c. di Teresa Spignoli, Pisa, ETS, 2018.
- Vergani Orio, *Editore all'antica di giorno diventa la sera 'editore d'avanguardia'*, "Il Messaggero", LXXII (34), 2 febbraio 1949.
- Vigini Giuliano, *Editori a Milano: una storia illustrata dal 1860 al 1940*, Milano, Editrice Bibliografica, 2018.
- Vilardi Elena, *Note sulla grafica a Milano fra le due guerre: da Attraverso gli albi e le cartelle di Pica a Grafica Nova di Vitali e Scheiviller*, "L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", I (2), giugno 2004, pp. 169-188.
- Vincent van Gogh*, with an introduction and notes selected from the letters of the artist, (New York, Museum of Modern Art, 4 novembre 1935-5 gennaio 1936), a c. di Alfred H. Barr Jr, New York, Museum of Modern Art, 1935.
- Vinti Carlo, *Modiano e la "Mostra grafica" alla VII Triennale*, "Progetto grafico", (4-5), febbraio 2005, pp. 50-63.
- Vitali Lamberto, *Elogio di Scheiviller*, "Domus", (40), aprile 1931, p. 21.
- Vitali Lamberto, *Il mercante ideale*, "L'Ambrosiano", 24 maggio 1934.
- Vitali Lamberto, *Precursori: James Ensor*, "Domus", (82), ottobre 1934, pp. 25-27.
- Vitali Lamberto, *Precursori: Vincent van Gogh*, "Domus", (83), novembre 1934, pp. 35-38.

- Vitali Lamberto, *Precursori: Paul Gauguin*, "Domus", (85), gennaio 1935, pp. 29-33.
- Vitali Lamberto, *Precursori: Georges Seurat*, "Domus", (86), febbraio 1935, pp. 23-26.
- Vitali Lamberto, *Dove va l'arte italiana*, "Domus", (108), dicembre 1936, pp. 54-55- (110), febbraio 1937, pp. 30-31.
- Vitrac Roger, *Georges de Chirico*, "Les peintres français nouveaux", n. 29, Parigi, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927.
- Vittoria Albertina, *Totalitarismo e intellettuali: l'Istituto nazionale di cultura fascista dal 1925 al 1937*, "Studi storici", XXIII (4), ottobre-dicembre 1982, pp. 897-918.
- Vittorini Elio, *Storia di Renato Guttuso. Nota compiuta sulla pittura contemporanea*, "Pittori Italiani Contemporanei", serie II, n. 1, Milano, Edizioni del Milione, 1960.
- Vivarelli Pia, *La politica delle arti figurative negli anni del Premio Bergamo*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, pp. 24-38.
- Vivarelli Pia, *La politica di Bottai a sostegno delle collezioni di arte contemporanea e delle gallerie private*, in *Gli anni del Premio Bergamo. Arte in Italia intorno agli anni Trenta*, (Bergamo, Galleria d'arte moderna e contemporanea e Accademia Carrara, 25 settembre 1993-9 gennaio 1994), Milano, Electa, 1993, pp. 57-64.
- Volta Sandro, *Nascita di un mercante*, "L'Illustrazione Fascista", 21 marzo 1930.
- Wagner Monika, *Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Reproduktionstechnik und Methode*, Göttingen, Wallstein Verlag GmbH, 2022.
- Waldamann Emil, *Die Meister des XX Jahrhunderts: 1. Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Manet, Degas, Munch; 2. Matisse, Vlaminck, Derain, Picasso, Seurat, Utrillo, Signac, Rousseau; 3. Pechstein, Kirchner, Rohlf, Kokoschka, Beckmann, Caspar, Schmidt-Rottluff; 4. Nauen, Hofer, Jaeckel, Schrimpf, Caspar-Filser, Hofmann, Klemm*, Lipsia, Seemann, 1930.
- White Anthony, *Italian Modern Art in the Age of Fascism*, New York; Londra, Routledge, 2020.
- Wildenstein Georges, *Les livres sur l'histoire de l'art. Ce qui doit être une collection de monographies consacrée à l'histoire de l'art français*, in *Congrès international des bibliothécaires et des bibliophiles tenu à Paris du 3 au 9 avril 1923, Procès-verbaux et mémoires*, a c. di Fernand Mazerolle, Charles Mortet, Parigi, Jouve & C., 1925, pp. 191-198.
- Wölfflin Heinrich, *Fotografare la scultura*, a c. di Benedetta Cestelli Guidi, Mantova, Tre Lune, 2008.
- Zanchetti Giorgio, *Tutto Martini, per esempio*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a c. di Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Maria Grazia Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 79-92.
- Zandomeneghi e Spadini nella collezione di Arnoldo Mondadori. *La donazione al Museo Civico di Palazzo Te a Mantova*, a c. di Giuliano Matteucci, Roma, Leonardo-De Luca, 1991.

- Zervos Christian, *Arte Moderna Italiana*, "Cahiers d'Art", II (3), marzo 1927.
- Zervos Christian, *Pablo Picasso*, Parigi, Cahiers d'Art, 1932-1978.
- Zervos Christian, *Histoire de l'art contemporain*, Parigi, Éditions Cahiers d'Art, 1938.
- Zimmermann Michael F., *Industrialisierung der Phantasie. Der Aufbau des Modernen Italien und das Mediensystem der Künste 1875-1900*, Monaco, Deutscher Kunstverlag, 2006.
- Zveteremich Pietro A., *Il colore nella pubblicità*, "Domus", (168), dicembre 1941, pp. IX-XIII.
- Zveteremich Renato, *Rubrica della pubblicità. Sezione del colore*, "Domus", (173), maggio 1942, pp. IX-XV.

APPENDICI

Catalogo delle edizioni d'arte contemporanea 1929-1943

Nota alla consultazione

*Si presentano qui di seguito, identificate da un numero progressivo, le **Schede delle pubblicazioni** ordinate cronologicamente per data di edizione e, all'interno del medesimo anno, alfabeticamente per autore.*

Per ciascun volume, si dà conto delle seguenti informazioni: 1. Autore | 2. Titolo | 3. Fa parte di (per le grandi opere in più volumi) | 4. Collana | 5. Luogo di pubblicazione | 6. Editore | 7. Anno di pubblicazione | 8. Edizione e riedizioni | 9. Lingua di pubblicazione | 10. Presenza di illustrazioni | 11. Stampa | 12. Cliché | 13. Pagine | 14. Immagini: illustrazioni e tavole | 15. Riproduzioni a colori | 16. Procedimento di stampa e di riproduzione fotomeccanica | 17. Formato | 18. Legatura | 19. Carta | 20. Tiratura | 21. Prezzo | 22. Pubblicato in occasione di | 23. Note | 24. Luogo di consultazione.

La mappatura ha selezionato le pubblicazioni d'arte contemporanea con carattere di editoria permanente uscite tra il 1929 e il 1943 a Milano (includendo inoltre Bergamo, considerata la sua prossimità al capoluogo lombardo e soprattutto l'illustre tradizione nella stampa e nell'editoria d'arte moderne incarnata dall'esperienza dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche). Sotto il profilo del soggetto dei volumi, l'indagine è stata circoscritta alla pittura, alla scultura, alla grafica. Il discrimine cronologico per gli artisti si è focalizzato su autori contemporanei del XX secolo, viventi o comunque nati a partire dagli anni Ottanta dell'Ottocento.

Si dà notizia delle diverse riedizioni dei volumi solo nel caso in cui siano uscite entro il 1943. Secondo lo stesso criterio, sono presentate le nuove edizioni di testi pubblicati prima del 1929 date alle stampe durante il periodo in esame.

Nel caso di collane cominciate prima o continuate dopo i limiti cronologici fissati si è proceduto all'inserimento dei soli titoli usciti in corrispondenza del periodo considerato.

*Il repertorio è integrato da una serie di **Indici** relativi a: **Editori, Fotoincisori, Tipografi e Stampatori, Autori dei volumi e Artisti** a cui sono intitolate una o più monografie.*

I numeri accanto a ciascuna voce fanno riferimento alle schede.

*Chiedono gli **Elenchi completi delle collezioni editoriali** d'arte, presentate in ordine alfabetico, i cui titoli – uno o più – risultano inclusi nella mappatura.*

Abbreviazioni

AF	Alberto Neppi, <i>Arti figurative (1921-1935)</i> , "Guide Bibliografiche Italiane", Roma, AGIL Agenzia Generale del Libro, 1935.
AIS	<i>Arte italiana dall'origine al Novecento. Scelta di libri d'arte in varie lingue: italiana, fiamminga, francese, inglese, latina, norvegese, olandese, russa, spagnola, svedese, tedesca suddivisa per epoche</i> , "Guida bibliografica per l'amico del libro" a c. di Giovanni Scheiwiller, Milano, In vendita presso la Libreria internazionale Ulrico Hoepli, 1933.
APICE	Biblioteca del Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano.
ASAC	Venezia, Biblioteca dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee.
BA	Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco.
BCS	Milano, Biblioteca Comunale Centrale di Palazzo Sormani.
BDU	Milano, Biblioteca del Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi.
BFL	Milano, Biblioteca della Fondazione Corrente.
BNB	Milano, Biblioteca della Fondazione Guido Lodovico Luzzatto.
BNC	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.
BPR	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.
BPT	"Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa".
BSGU	Milano, Biblioteca del Progetto della Triennale.
BSI	Milano, Biblioteca di Studi Giuridici e Umanistici dell'Università degli Studi.
CCLI	Gorizia, Biblioteca Statale Isontina.
CP	"Catalogo dei cataloghi del libro italiano".
DL	Collezione Privata.
IRCE	Giuseppe De Logu, <i>Essai d'une bibliographie internationale d'histoire de l'art 1934-1935</i> , Bergamo, Istituto Italiani di Arti Grafiche, 1936. <i>Archeologia, arti figurative, musica</i> , "Bibliografie del ventennio", Roma, IRCE, 1941.

1	
1	Bardi, Pietro Maria
2	6 pittori di Torino. 25 tavole e nota di P.M. Bardi
3	
4	
5	Milano
6	Edizione "Belvedere"
7	1929
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia Luigi Bonfiglio - Milano, via Antonio Scarpa 9
12	
13	35 pp. di cui 25 tavv. f.t.
14	25 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x24cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra degli artisti alla Galleria Bardi]
23	
24	BA

2	
1	Bardi, Pietro Maria
2	Umberto Lilloni. 25 tavole e nota di P.M. Bardi
3	
4	
5	Milano
6	Edizione "Belvedere"
7	1929
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia Bonfiglio & Nai - Milano, via Antonio Scarpa 9
12	
13	[5] pp., 25 tavv. f.t.
14	<25 tavv. f.t. stampate r/v in nero>
15	no
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (16x24cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Bardi]
23	
24	ASAC

3	
1	Carpì, Aldo (testo di)
2	Guido Cadorin
3	
4	“Pittura e scultura d’oggi”, n. 5
5	Milano
6	GEA - Grandi Edizioni Artistiche
7	1929
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Oficina d’Arte Grafica A. Lucini -Milano
12	La Zincografica - Milano
13	[8] pp. ill., 20 tavv. sciolte
14	9 ill. in nero, 20 tavv. sciolte stampate al recto di cui 1 a colori
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	4° (23x30cm)
18	fogli mobili in cartella
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	
21	L. 25
22	
23	
24	BA

4	
1	Carrà, Carlo (prefazione di)
2	Francesco Messina scultore
3	
4	
5	Milano
6	Galleria Milano
7	1929
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Soc. An. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
12	Soc. An. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
13	9 pp., 11 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell’artista stampata al recto in nero dopo il frontespizio, 10 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (14x20cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell’artista alla Galleria Milano nel marzo 1929]
23	
24	ASAC

5	
1	Ferrazzi, Ferruccio
2	Ferruccio Ferrazzi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 14 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1929
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sarpi 44
12	zinchi di C.A. Valenti
13	12 pp. ill., 29 tavv. f. t.
14	3 ill. in nero, 29 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	ASAC

6	
1	Hautmann, Carlo
2	Pittori italiani moderni: Luigi Michelacci
3	
4	
5	Milano
6	Alfieri & Lacroix
7	1929
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Soc. An. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
12	Soc. An. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
13	28 pp., 16 tavv. f.t.
14	16 tavv. f.t. stampate al recto di cui 11 in sepia, 5 a colori applicate al recto su cartoncino scuro e protette da velina
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (22x28cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata - tavv. a colori appli- cate su cartoncino scuro
20	600 esemplari numerati
21	L. 30
22	
23	
24	BA

7	
1	Nicodemi, Giorgio
2	Adolfo Wildt
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 13 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoeppli
7	1929
8	I ed. (II ed. Hoepli 1935: 26 pp., 36 tavv. f.t., stampa Ind. Graf. Stucchi, zinchi di C.A. Valenti e Alfieri & Lacroix, ed. di 1200 esemplari numerati)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia
12	zinchi di C.A. Valenti
13	19 pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui una nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	“NOTA - La pubblicazione di questo volumetto è stata possibile per gentile conces- sione della Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tumminelli - Milano, viale Piave 20”
24	BA

8	
1	Vitali, Lamberto
2	Disegni di Modigliani
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 15 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoeppli
7	1929
8	I ed. (II ed. Hoepli 1936, 24 pp., 32 tavv. f.t., ed. di 1000 esemplari numerati)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di C.A. Valenti - Milano
13	16 pp. ill, 31 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 31 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

9	
1	Bardi, Pietro Maria
2	Carrà e Sofici. 102 tavole e referenze di P.M. Bardi
3	
4	
5	Milano
6	Belvedere
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia di Bonfiglio & Nai -Milano, via A. Scarpa 9
12	
13	157 pp. di cui 102 tavv. f.t.
14	6 tavv. al recto di disegni riprodotti al tratto in nero tra le pp. di testo, 1 fotografia degli artisti applicata in apertura delle tavv., 96 tavv f.t. stampate r/v di cui 2 a colori e 94 in sepia
15	sì
16	tipografia; fotozincotopia al tratto e a mezzatinta, tricromia
17	8° (20x28cm)
18	rilegato
19	carta forte, anche per la stampa dei disegni, tavv. di riproduzioni su carta patinata
20	499 esemplari numerati
21	L. 50
22	[Pubblicato in occasione della mostra degli artisti alla Galleria Bardi]
23	[Del volume viene pubblicata nella stessa occasione anche un'altra edizione di 40 pp. con 6 disegni degli artisti]
24	BCS

10	
1	Belli, Carlo - Garbari, Tullio (testi di)
2	Francesco Di Terlizzi
3	
4	
5	Milano
6	Libreria del Milione
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tip. Card. Ferrari - Milano
12	
13	[11] pp., 4 tavv. f.t.
14	4 tavv. f.t. stampate al recto in nero protette da velina
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	8° (17x23cm)
18	spillatura
19	carta forte, tavv. su carta patinata protette da velina
20	
21	L. 5
22	Pubblicato dalla Libreria del Milione in occasione della mostra di Francesco Di Terlizzi ordinata in Milano da Edoardo Persico presso la Galleria del Milione dicembre 1930 - IX
23	
24	BA

11	
1	Bucci, Anselmo
2	Il pittore volante
3	
4	
5	Milano
6	Ceschina
7	1930
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Stabilimento tipografico Littorio -Varese
12	
13	310 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (12x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 15
22	
23	Premio Viareggio 1931
24	BNB

12	
1	Costantini, Vincenzo
2	Luigi Chiarelli pittore
3	
4	
5	Milano
6	Sperling & Kupfer
7	1930
8	.
9	italiano e francese
10	illustrato
11	Bertieri - Milano
12	
13	41 pp., 13 tavv. f.t.
14	13 tavv. f.t. stampati r/v in nero, copertina illustrata a colori
15	copertina a colori
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (18x25cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	.
21	L. 25
22	
23	
24	BA

13	
1	Courthion, Pierre
2	Gino Severini
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 17 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1930
8	I ed. (II ed. Hoepli 1941, 27 pp, 31 tavv. f.t. di cui una a colori, stampa Esperia, zinchi di Alfieri & Lacroix, ed di 1000 esemplari numerati)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	17 pp. ill., 30 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 28 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

14	
1	Della Porta, Arturo Francesco
2	Polemica sul “900”
3	
4	
5	Milano
6	Edizione Risorgimento artistico italiano
7	1930
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Stabilimento Tipografico Litto- rio -Varese, via Bernascone 12
12	
13	128 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (11x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 3
22	
23	[distribuito dallo Stabilimento tipografico Littorio - Varese, via Bernascone 12]
24	BCS

15	
1	Giolli, Raffaello (prefazione di)
2	Antonio Feltrinelli
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni del Poligono - A.E.A. Anonima Editrice d'Arte
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche A. Lucini & C. -Milano
12	clichés della Ditta C.A. Valenti -Milano
13	17 pp., 47 tavv. f.t.
14	47 tavv. f.t. stampate al recto di cui 44 in nero e 3 a colori
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricoloria
17	4° (22x30cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	
21	L. 60
22	
23	
24	BA

16	
1	Lucini, Gian Pietro - Frattini, Angelo
2	Achille Alberti scultore

3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Officine Grafiche Esperia]
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi delle Officine Incisioni Cromografiche, Tavole calco- grafiche della Ditta Fusetti
13	[6] pp., 57 tavv. f.t.
14	57 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 fotografia dell'artista riprodotta in calcografia nel controfrontespizio, 40 tavv. stampate in nero a cliché su carta patinata, 5 calcografie stampate in nero su cartoncino e protette da velina, 5 tricromie applicate su cartoncino scuro e protette da velina
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, calcografia, tricoloria
17	4° (25x33cm)
18	rilegato
19	carta patinata, tavv. calco- grafiche in nero stampate su cartoncino e protette da velina, tavv. in tricoloria stampate su carta patinata applicate su cartoncino scuro e protette da velina
20	200 esemplari numerati
21	L. 100
22	
23	
24	BA

17	
1	Maraini, Antonio
2	Felice Carena
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 16 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sarpi 44
12	zincchi di C.A. Valenti - Milano
13	14 pp. ill, 29 tavv. f. t.
14	1 ill. in nero, 29 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

18	
1	Marinetti, Filippo Tommaso
2	Futurismo e Novecentismo
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni Galleria Pesaro
7	1930
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Grafiche SETI - Milano, via Solferino 33
12	
13	34 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	8° (14x21cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	Conferenza di F.T. Marinetti e contraddittorio tenuti il 18 ottobre 1929-VII a Milano alla Galleria Pesaro, ore 21 [con l'aggiunta di un'introduzione e, in appendice, una selezione della rassegna stampa]
23	
24	APICE

19	
1	Persico, Edoardo - Oppi, Ubaldo (testi di)
2	Ubaldo Oppi 1913-1921
3	
4	
5	Milano
6	Libreria del Milione
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia Cardinal Ferrari - Milano
12	
13	[4] pp., 8 tavv. f.t.
14	8 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (17x22cm)
18	spillatura
19	carta forte, tavv. su carta patinata protette da velina
20	
21	L. 5
22	Pubblicato dalla Libreria del Milione in occasione della mostra di Ubaldo Oppi ordinata in Milano da Edoardo Persico presso la Galleria del Milione dicembre 1930 - IX
23	
24	BA

20	
1	Ricci, Berto - et al. (testi di)
2	Ottone Rosai
3	
4	
5	Milano
6	Libreria del Milione
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Modiano - Milano
12	
13	[20] pp. 18 tavv. f.t.
14	18 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (17x22cm)
18	spillatura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata protette da velina
20	
21	L. 5
22	Stampato da "Gustavo Modiano" in occasione della mostra di Ottone Rosai ordinata in Milano da Edoardo Persico presso la Galleria del Milione novembre 1930 - IX
23	
24	BA

21	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Mario Sironi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 18 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoeppli
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	18 pp. ill, 29 tavv. f.t.
14	3 ill. in nero, 28 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 tav. a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

22	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Omaggio a Modigliani 1884- 1920
3	
4	
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1930
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche SATE (Società anonima tipografica editoriale -Milano, via Spartaco 8
12	
13	[74] pp., 1 tav. f.t
14	1 tav. in nero applicata nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x21cm)
18	brossura
19	carta vergata
20	200 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	
23	
24	CP

23	
1	Calzini, Raffaele (prefazione di)
2	Giuseppe Amisani
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni del Poligono - A.E.A. Anonima Editrice Arte
7	1931
8	
9	italiano
10	illustrato
11	SATE - Milano
12	Pizzi & Pizio - Milano
13	18 pp., 63 tavv. f.t., 11 tavv. sciolte
14	63 tavv. f.t. stampate r/v in nero, 11 tavv. sciolte stampate al recto di cui 3 a colori (1 applicata su cartoncino) e 8 disegni
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	4° (22x30cm)
18	rilegato
19	carta uso mano, tavv. in nero su carta patinata, tavv. a colori su carta forte, disegni su carta vergata, 1 tav. a colori stampata su carta patinata e applicata su cartoncino
20	.
21	L. 65
22	
23	
24	BA

24	
1	Campigli, Massimo
2	Massimo Campigli
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 20 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1931
8	(II ed. Hoepli 1941 a c. di Carrieri, Raffaele, 25 pp, 35 tavv. f.t., ed. di 1000 esemplari numerati)
9	italiano; 500 esemplari numerati in lingua francese per la Galleria Jeanne Bucher di Parigi
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	11 pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto di cui una a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1200 esemplari numerati dei quali 500 in lingua francese
21	L. 10
22	
23	
24	BA

25	
1	Cisari, Giulio
2	I racconti del pittore Gervasio
3	
4	
5	Milano
6	Ceschina
7	1931
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Officine grafiche della Federazione italiana biblioteche popolari di Milano
12	
13	202 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	8° (14x21cm)
18	brossura
19	carta vergata
20	
21	L. 12
22	
23	
24	BFL

26	
1	Guzzi, Virgilio
2	Pittura italiana contemporanea. Origini e aspetti
3	
4	“Quaderni dell'Istituto fascista di cultura”, serie III, n. 3
5	Milano; Roma
6	Bestetti & Tumminelli
7	1931
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Tip. Treves - Milano
12	
13	75 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	8° (17x24cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 6
22	
23	
24	BDU

27	
1	Nicodemi, Giorgio
2	Giulio Cisari
3	
4	“L'odierna arte del bianco e nero”, [fuori serie]
5	Milano
6	Edizioni della Galleria Pesaro
7	s.d. [1931]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	
12	
13	28 pp. ill.
14	17 tavv. stampate al recto tra le pp. di testo di cui 1 a colori, 5 in sepia applicate, le altre in nero
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fototipia, fotozincotipia al tratto e a mezzatinta, stampa a colori sovrapposti
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata, tavv. applicate stampate in sepia su cartoncino
20	
21	L. 5
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Pesaro]
23	
24	BA

28	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Hermann Haller
3	
4	“Arte Moderna Straniera”, n. 1 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1931
8	I ed. (II ed. Hoepli 1939, 18 pp., 34 tavv. f.t., ed. di 1000 esemplari numerati, stampa Esperia, zinchi di La Tipografica e Alfieri & Lacroix)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	17 pp. ill., 28 tavv. f.t.
14	3 ill. in nero, 28 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

29	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Nature morte di Aloï
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Giovanni Scheiwiller]
7	1931
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	[20] pp., 1 tav. f.t.
14	1 tav. a colori applicata nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; tricromia
17	16° (15x22cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	500 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	
23	
24	BCS

30	
1	Solmi, Sergio
2	Filippo de Pisis
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 19 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1931
8	I ed. (II ed. Hoepli 1941, 30 pp. 34 tavv. f.t., ed. di 1000 esemplari numerati, stampa Officine Grafiche Esperia, zinchi di La Zincografica e Alfieri & Lacroix)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	18 pp. ill, 30 tavv. f.t.
14	2 ill. in nero, 30 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BA

31	
1	Volta, Sandro
2	Ottone Rosai
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 21 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1931
8	(II ed. Hoepli 1941, a c. di Parronchi, Alessandro, 22 pp., 33 tavv. f.t., ed. di 1000 esem- plari numerati, stampa Esperia, zinchi di Alfieri & Lacroix)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	12 pp., 28 tavv. f.t.
14	28 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

32	
1	Bini, Sandro; Bardi, Pietro Maria (una lettera di)
2	Artisti. A. Ruggero Giorgi Luigi Grosso Fiore Tomea Lorenzo Lorenzetti Aligi Sassu Gian Paolo De Luigi Giacomo Manzù
3	
4	
5	Milano
6	Libreria del Milione
7	1932
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento grafico commer- ciale -Firenze, via Rossini 11
12	
13	140 pp. di cui 44 tavv. f.t.
14	44 tavv. f.t. stampate r/v in nero impaginate in apertura e chiusura di sezione
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 12
22	
23	
24	BA

33	
1	Botta, Gustavo - Scheiwiller, Giovanni (a c. di)
2	Omaggio a Wildt
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Scheiwiller, Giovanni]
7	1932
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia Cardinal Ferrari - Milano
12	
13	89 pp., 1 tav. f.t.
14	1 tav. f. t. stampata al recto in nero nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta forte
20	600 esemplari numerati fuori commercio
21	edizione fuori commercio
22	
23	
24	BCS

34	
1	Casnati, Francesco
2	Novecento
3	
4	"I quaderni del cattolicesimo contemporaneo", n. 7
5	Milano
6	Vita e pensiero
7	1932
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Unione tipografica - Milano, corso Roma 98
12	
13	103 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (12x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 3
22	
23	
24	BCS

35	
1	Fillia
2	Il Futurismo. Ideologia, realizzazioni e polemiche del movimento futurista italiano
3	
4	“Biblioteca del Popolo” voll. 391-392 (vol. doppio)
5	Milano
6	Sonzogno
7	1932
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Industrie tipografiche Matarelli -Milano, via Passarella 15
12	
13	125 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (10x16cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 1,60
22	
23	
24	BCS

36	
1	Cappa, Innocenzo (prefazione di)
2	Aldo Mazza. Figure femminili
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	Arti Grafiche Bertarelli
7	1932
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento Arti Grafiche Bertarelli - Milano
12	
13	[3] pp., 24 tavv. f.t.
14	20 tavv. f.t. stampate al recto in nero e a colori protette da velina, 4 tavv. in tasca stampate al recto a colori a tutta pagina
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, fotocalcografia, tricoloria
17	in folio (32x40cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. su cartoncino protette da velina
20	edizione numerata
21	L. 100
22	
23	
24	BCS

37	
1	Sapori, Francesco
2	L'Arte e il Duce
3	
4	
5	Milano
6	Mondadori
7	1932
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche A. Mondadori -Verona
12	
13	303 pp., 130 tavv. f. t.
14	130 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia, fotozincotipia
17	8° (14x22cm)
18	rilegato e in brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	
21	L. 35 rilegato, L. 28 in brossura
22	
23	
24	BCS

38	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Amedeo Modigliani
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 8 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1932
8	II ed. rinnovata (I ed. uscita nel 1927; III ed. Hoepli 1935: 23 pp., 33 tavv. f.t., 1000 esemplari numerati, stampa Ind. Grafiche It. Stucchi, zinchi di La Zincografica e Alfieri & Lacroix; IV ed. Hoepli 1942: 27 pp., 33 tavv. f.t., 1500 esemplari numerati, stampa Esperia, zinchi di La Tipografica e Alfieri & Lacroix)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	20 pp. ill., 29 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 29 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	700 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BA

39	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Manzù
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Giovanni Scheiwiller]
7	1932
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia L'elettica - Milano
12	
13	[32] pp. di cui 10 tavv.
14	10 tavv. in nero applicate tra le pp. di testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta forte, tavv. applicate stampate su carta patinata
20	350 esemplari numerati
21	L. 4
22	
23	
24	BA

40	
1	Somaré, Enrico
2	Cronache d'arte contemporanea
3	
4	“Opere di Enrico Somaré”, n. 3
5	Milano
6	Edizioni dell'Esame
7	1932
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Industrie Grafiche Amedeo Nicola & C. - Varese; Milano
12	
13	228 pp., 16 tavv. f.t.
14	16 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

41	
1	Torriano, Piero
2	Romano Romanelli
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 22 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1932
8	I ed. (II ed. Hoepli 1941, 33 pp., 32 tavv. f.t., ed. di 1000 esemplari numerati, stampa Esperia, zinchi di La Zincografica e Alfieri & Lacroix)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	16 pp., 29 tavv. f.t.
14	29 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui una nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BDU

42	
1	Zervos, Christian
2	Pablo Picasso
3	
4	“Arte Moderna Straniera”, n. 2 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1932
8	I ed. (II ed. 1937, 34 pp., 32 tavv. f.t. di cui 1 a colori nel controfrontespizio, stampa Esperia, zinchi La Zincografi- ca, ed. di 1000 esempl. num)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di La Zincografica e Alfieri & Lacroix - Milano
13	26 pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto di cui una a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

43	
1	Calzini, Raffaele
2	1914-1934 Ventennio. La vita italiana degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei
3	
4	Collana dei numeri speciali di "Domus" dedicata all'esaltazione dell'ingegno italiano
5	Milano
6	Editoriale Domus
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stampa: Società Grafica G. Modiano - Milano
12	esecuzione delle tavole a colori, di testo e tipografia responsabile: Cromotipia E. Sormani - Milano
13	176 pp. ill., 8 tavv. f.t.
14	prevalentemente illustrato: 350 ill. in nero e 12 tavv. f.t. stampate al recto di cui 8 a colori -impaginazione non regolare
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	4° (25x35cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	
21	L. 50
22	
23	supplemento a "Domus" dicembre 1933
24	BNB

44	
1	Delogu, Raffaello
2	La xilografia moderna e un suo maestro: Luigi Servolini
3	
4	
5	Milano
6	Ettore Bartolozzi Editore
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia La Grafica - Lecco
12	
13	35 pp., 29 tavv. f.t.
14	1 autoritratto dell'artista stampato al recto in nero in apertura del testo, 29 tavv. f.t. stampate al recto di cui 3 a colori
15	sì
16	tipografia; 16 riproduzioni in zincotipia al tratto, 3 quadricromie, 10 xilografie da legni originali
17	4° (24x34cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	.L. 20
22	
23	
24	BFL

45	
1	George, Waldemar
2	Arturo Tosi. Peintre classique et peintre rustique
3	
4	"Art Italien Moderne", n. 1 (a c. di Gualtieri di San Lazzaro)
5	Parigi; Milano
6	Chroniques du jour; Hoepli
7	1933
8	
9	francese
10	illustrato
11	Frazier-Soye - Parigi
12	Vigier e Brunissen - Parigi
13	11 pp. ill., 36 tavv. f.t.
14	3 disegni riprodotti al tratto in nero di cui uno nel frontespizio, 36 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia al tratto, rotocalcografia
17	8° (22x25cm)
18	brossura
19	carta forte
20	500 esemplari numerati
21	L. 40
22	
23	
24	BCS

46	
1	Lo Duca, Giuseppe Maria
2	Arturo Martini
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 23 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1933
8	(II ed. Hoepli 1939 a c. di Bontempelli, Massimo)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	La Zincografica - Milano
13	16 pp., 27 tavv. f. t.
14	27 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui una nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

47	
1	Bistolfi, Leonardo (prefazione di)
2	I Giganti. Disegni di Guerra di Pietro Morando
3	
4	
5	Milano
6	S.A. Alfieri & Lacroix
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S.A. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
12	
13	[25] pp, 180 tavv. f.t.
14	180 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	4° (24x33cm)
18	brossura
19	carta forte
20	
21	L. 100
22	
23	
24	BCS

48	
1	Nicodemi, Giorgio
2	Lo scultore Nino Galizzi
3	
4	
5	Clusone
6	Arti grafiche Giudici
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S.A. Arti grafiche Giudici - Clusone (Bergamo)
12	
13	34 pp., 4 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista nel controfrontespizio, 3 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (14x22cm)
18	brossura
19	carta vergata, tavv. su carta patinata
20	
21	
22	
23	Annuncia la prossima pubblicazione di "uno studio completo sull'arte dello scultore N.G. che uscirà in volume"
24	BA

49	
1	Papini, Giovanni
2	Ardengo Sofici
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 24 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Paolo Sarpi 44
12	La Zincografica - Milano
13	16 pp., 29 tavv. f.t.
14	29 tavv. f.t. stampate al recto di cui una a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

50	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Henri Matisse
3	
4	“Arte Moderna Straniera”, n. 3 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1933
8	I ed. (II ed. Hoepli 1939, 26 pp., 34 tavv. f.t. di cui 1 a colori nel controfrontespizio, foto- grafie Bernheim-Jeune, stampa Esperia, zinchi di Alfieri & Lacroix, ed. di 1000 esemplari numerati; III ed. Hoepli 1942, ed. di 1500 esempl. num.)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	24 pp. ill., 30 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 30 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	APICE

51	
1	Trentacoste, Domenico
2	Adolfo Wildt commemorato all'Accademia d'Italia da Domenico Trentacoste Roma 11 marzo 1933-XI
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Giovanni Scheiwiller]
7	1933
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Tipografia L'Eclettica - Milano, via Mercalli 9
12	
13	[10] pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (13x18cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	300 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	Prolusione di Domenico Trentacoste in occasione della commemorazione di Adolfo Wildt all'Accademia d'Italia, Roma 11 marzo 1933
23	
24	BCS

52	
1	Vergani, Orio (prefazione di)
2	Mario Vellani Marchi. 30 disegni
3	
4	
5	Milano
6	Ceschina
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[19] pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. di disegni stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia al tratto con interventi a mezzatinta
17	8° (21x28cm)
18	brossura
19	carta forte
20	500 esemplari numerati + 200 esemplari fuori commercio contraddistinti dalla firma dell'autore
21	L. 30
22	
23	
24	BCS

53	
1	Visentini, Gino
2	Nino Galizzi scultore
3	
4	“Preferenze”, a c. della rivista “Cronache”
5	Bergamo
6	Cronache
7	1933
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S.A. Arti grafiche Giudici - Clusone (Bergamo)
12	zinchi di La Zincografica - Milano
13	16 pp, 26 tavv. ft.
14	26 tavv. ft. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (13x18cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	L. 8
22	
23	Stampato a c. di Visentini, Gino
24	BA

54	
1	Calabi, Augusto
2	Augusto Calabi
3	
4	“L'odierna arte del bianco e nero”, n. 14
5	Milano
6	Edizioni della Galleria Pesaro
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	
12	
13	[13] pp. ill.
14	6 tavv. in nero nel testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta forte
20	
21	L. 5
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Pesaro]
23	
24	BA

55	
1	Calabi, Augusto
2	Benvenuto Disertori
3	
4	“L’odierna arte del bianco e nero”, n. 15
5	Milano
6	Edizioni della Galleria Pesaro
7	s.d. [1934]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	P. Sacchi - Milano
12	
13	22 pp. ill.
14	1 fotografia dell’artista nel controfrontespizio, 6 tavv. in nero tra le pp. di testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 3
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell’artista alla Galleria Pesaro]
23	
24	BA

56	
1	Costantini, Vincenzo
2	Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell’800 ad oggi
3	
4	.
5	Milano
6	Hoepli
7	1934
8	I ed. (II ed. Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926), 1940)
9	italiano
10	illustrato
11	Industrie grafiche italiane Stucchi -Milano, via San Damiano 16
12	[in gran parte Alfieri & Lacroix]
13	435 pp. ill.
14	253 ill. in nero nel testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (17x25cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 60
22	
23	
24	BCS

57	
1	Crippa, Geo Renato
2	Orlando Sora
3	
4	“Meridiana”, n. 1 (a c. di Crippa, Geo Renato)
5	Milano
6	Ettore Bartolozzi Editore
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	La Grafica di Vailetti, Valsecchi e Beretta - Lecco
12	clichés della Unione Zincografi di Milano
13	24 pp., 28 tavv. f.t.
14	1 ritratto dell'autore nel controfrontespizio, 27 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (17x25cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	L. 5
22	
23	
24	ASAC

58	
1	Gatto, Alfonso - Sinisgalli, Leonardo
2	Atanasio Soldati
3	
4	Edizioni di Campo Grafico 1. “Collezione pittori nuovi”
5	Milano
6	Edizioni di Campo Grafico
7	s.d. [1934]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Istituto Grafico Vanzetti e Vanoletti - Milano
12	
13	[8] pp. ill., 27 tavv. f.t.
14	4 disegni riprodotti al tratto di cui 1 in antiporta, 27 tavv. f.t. stampate al recto in nero, 1 fotografia dell'artista
15	no
16	tipografia; fotozincotipia: disegni riprodotti al tratto e dipinti in autotipia
17	8° (15x21cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	1000 esemplari di cui 500 numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BA

59	
1	Guida, Guido
2	Don Angelo Rescalli
3	
4	
5	Milano
6	Officine Grafiche Esperia
7	1934
8	
9	italiano e francese
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	41 pp. ill., 47 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista nel controfrontespizio, 9 ill. in nero, 47 tavv. f.t. di cui 2 stampate r/v in sanguigna (riproducenti disegni) 33 r/v in nero (7 disegni e 26 dipinti) e 12 stampate al recto a colori (dipinti)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (17x24cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

60	
1	Sapori, Francesco
2	Il fascismo e l'arte
3	
4	"Panorami di vita fascista", n. 15 (a c. di Marpicati, Arturo)
5	Milano
6	Mondadori Editore
7	1934
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Officine Grafiche A. Mondadori -Verona
12	
13	100 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (11x18cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 3
22	
23	
24	BNB

61	
1	Savinio, Alberto (con un commento di)
2	Tre opere di Arturo Martini
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni della Galleria Milano
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	A. Lucini & C. - Milano
12	
13	[4] pp., 3 tavv.
14	3 tavv. in nero con commento a fronte
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (15x21cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Milano nel marzo 1934]
23	
24	BA

62	
1	Savinio, Alberto
2	Vittorio Verga
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni della Galleria Milano
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	A. Lucini & C. - Milano
12	
13	[16] pp., 12 tavv. f.t.
14	12 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	
22	
23	
24	BNB

63	
1	Sofici, Ardengo
2	Ugo Bernasconi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 25 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller], si vende presso la Libreria Ulrico Hoepli
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix
13	16 pp. ill., 30 tavv. f. t.
14	1 ill. in nero, 30 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	800 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

64	
1	Tavolato, Italo (prefazione di)
2	Scultura di Corrado Vigni. XXI tavole e prefazione di Italo Tavolato
3	
4	
5	Milano
6	Libreria del Milione
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Società Grafica G. Modiano - Milano
12	
13	61 pp. di cui 21 tavv.
14	frontespizio ill., 21 tavv. stampate sia al recto che r/v in nero -impaginazione non regolare, presenza di tavv. con più immagini e uso della doppia pagina
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (11x16cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	ASAC

65	
1	Torriano, Piero
2	Salietti
3	
4	
5	Milano
6	Ulrico Hoepli Editore
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[6] pp, 26 tavv. f.t.
14	26 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (15x22cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	ASAC

66	
1	Vitali, Lamberto
2	L'incisione italiana moderna
3	
4	
5	Milano
6	Ulrico Hoepli Editore
7	1934
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C. - Milano
12	
13	146 pp., 52 tavv. f.t.
14	52 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (15x20cm)
18	brossura
19	carta avoriata, tavv. su carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 18
22	
23	
24	BNB

67	
1	Belli, Carlo
2	Kn
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1935
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Tipografia La Grafica Sociale S.A. -Milano, piazzale Archinto
12	
13	227 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	8° (13x20cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	1000 esemplari
21	L. 10
22	
23	impaginazione a c. di "Campo Grafico"
24	CP

68	
1	Calzini, Raffaele
2	Marta Granchi
3	
4	"L'odierna arte del bianco e nero", n. 16
5	Milano
6	Edizioni della Galleria Pesaro
7	s.d. [1935]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	P. Sacchi - Milano
12	
13	20 pp. ill.
14	1 fotografia dell'artista nel controfrontespizio, 6 tavv. in nero tra le pp. di testo
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 3
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Pesaro]
23	
24	BA

69	
1	Carpì, Aldo - Foscanelli, Umberto (presentazione di)
2	Timo Bortolotti
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Galleria Dedalo]
7	1935
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Soc. An. Tipografia Aracne - Milano, via Hayez 5
12	
13	[8] pp., 21 tavv. f.t.
14	21 tavv. f.t. stampate r/v in nero - impaginazione non regolare, talvolta le tavv. presentano un montaggio di più immagini
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (17x24cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	Publicato in occasione della mostra personale dello scultore Timo Bortolotti
23	
24	BNB

70	
1	De Libero, Libero
2	Gisberto Ceracchini
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 26 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1935
8	.
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	13 pp., 29 tavv. f. t.
14	29 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

71	
1	Luzzatto, Guido Lodovico (testo di)
2	Maestri del XX secolo: Matisse - Seurat - Signac - Wlaminck [sic]- Utrillo - Derain - Rousseau - Picasso
3	
4	“I grandi maestri del colore”, n. 26
5	Bergamo
6	Istituto italiano d'Arti Grafiche Editore
7	1935
8	I ed. (II ed. 1942)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo
12	Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo
13	26 pp. di cui 8 tavv.
14	8 tavv. a colori applicate e incorniciate con commento a fronte
15	interamente a colori
16	tipografia; tricromia
17	4° (28x35cm)
18	brossura
19	carta forte, tavv. su carta patinata applicate
20	
21	L. 20
22	
23	
24	APICE

72	
1	Rocca, Gino (prefazione di)
2	Aldo Mazza. Bambini
3	
4	
5	Milano; Roma
6	S. A. Arti Graf. Bertarelli
7	1935
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S. A. Arti Graf. Bertarelli - Milano
12	
13	[3] pp., 22 tavv. f.t.
14	22 tavv. f.t. stampate al recto in nero, sepia, sanguigna e a colori protette da veline recanti la didascalia - impaginazione non regolare
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, fotocalcografia, tricromia
17	4° (28x33cm)
18	brossura
19	carta forte, carta marcata, cartoncino, carta patinata, carta velina, carta pergamenata
20	esemplari numerati
21	L. 50
22	
23	
24	BCS

73	
1	Nicodemi, Giorgio; Duflocq, E.M.
2	Le arti italiane nel XIX e XX secolo. Architettura, scultura, pittura, musica
3	Il popolo italiano nella storia della libertà e della grandezza della patria dal 1800 ai nostri giorni
4	
5	Milano
6	Casa editrice Dottor Francesco Vallardi
7	1935
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimenti della Casa editrice Dottor Francesco Vallardi
12	
13	352 pp. ill.
14	ill. in nero nel testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	4° (20x28cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	
21	L. 45
22	
23	
24	BCS

74	
1	Andreotti, Libero
2	Libero Andreotti
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 3 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoeppli
7	1936
8	II ed. (I ed. Scheiwiller 1926)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi C.A. Valenti - Milano
13	21 pp. ill., 31 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 31 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BSI

75	
1	Bernasconi, Ugo
2	Arturo Tosi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 1 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoeppli
7	1936
8	II ed. (I ed. Scheiwiller uscita nel 1925)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	24 pp. ill., 30 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 30 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BDU

76	
1	Cartella Gelardi, Giuseppe
2	Achille Alberti scultore
3	
4	
5	Milano
6	Officine Grafiche Esperia
7	1936
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi delle Officine De Pedrini -Milano
13	[12] pp., 22 tavv. f.t.
14	22 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	4° (24x32cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	200 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	
23	
24	BA

77	
1	Della Porta, Arturo Francesco
2	Inchiesta sul novecentismo
3	
4	
5	Milano
6	La Prora
7	1936
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Officina Grafica Lolla & Radaelli -Milano, via Castelmorrone 33
12	
13	268 pp.
14	
15	no
16	tipografia
17	8° (16x20cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 10
22	
23	
24	BFL

78	
1	Fierens, Paul
2	Gino Severini
3	
4	“Art Italien Moderne”, n. 2 (a c. di Gualtieri di San Lazzaro)
5	Parigi; Milano
6	Chroniques du jour; Hoepli
7	1936
8	
9	francese
10	illustrato
11	“stampato in Francia”
12	
13	10 pp. ill., 35 tavv. f.t.
14	3 disegni riprodotti al tratto di cui 1 nel frontespizio e 2 nel testo, 35 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotoincisione a tratto, rotocalcografia
17	8° (22x25cm)
18	brossura
19	carta forte
20	tirati a parte 100 esemplari numerati di cui il n. 1 contiene i disegni originali riprodotti nel testo, una litografia e una gouache di Severini e i nn. 2-10 una litografia originale
21	L. 35
22	
23	
24	BDU

79	
1	Fierens, Paul
2	Marino Marini
3	
4	“Art Italien Moderne”, n. 3 (a c. di Gualtieri di San Lazzaro)
5	Parigi; Milano
6	Chroniques du jour; Hoepli
7	1936
8	
9	francese
10	illustrato
11	Arti Grafiche Sansaini - Roma
12	
13	8 pp., 38 tavv. f.t.
14	38 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; rotocalcografia
17	8° (22x25cm)
18	brossura
19	carta forte
20	tirati a parte 10 esemplari numerati con 1 litografia originale dell'artista
21	L. 35
22	
23	
24	BDU

80	
1	Lo Duca, Giuseppe Maria
2	Giorgio de Chirico
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 10 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1936
8	(I ed. Scheiwiller 1927 a c. di Ternovetz, Boris)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix e C.A. Valenti - Milano
13	29 pp., 35 tavv. f.t.
14	35 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BDU

81	
1	Marchiori, Giuseppe
2	Luigi Bartolini
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 27 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1936
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	31 pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BDU

82	
1	Ojetti, Ugo
2	Ottocento, Novecento e via dicendo
3	
4	
5	Milano
6	A. Mondadori
7	1936
8	I ed. (II-III ed. 1936; IV ed. 1943)
9	italiano
10	non illustrato
11	Officine Grafiche A. Mon- dadori -Verona
12	
13	329 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (12x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 35
22	
23	
24	BCS

83	
1	Persico, Edoardo
2	Lucio Fontana
3	
4	Edizioni di Campo Grafico 3. "Collezione scultori nuovi"
5	Milano
6	Edizioni di Campo Grafico
7	s.d. [1936]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Istituto Grafico Vanzetti e Vanoletti
12	clichés della Zincografica
13	[6] pp., 43 tavv. f.t.
14	43 tavv. f.t. stampate r/v in nero, 1 fotografia dell'artista
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (15x21cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	1000 esemplari di cui 500 numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BA

84	
1	Sacchetti, Enrico
2	Vita d'Artista (Liberio Andre- otti)
3	
4	
5	Milano
6	S.A. Fratelli Treves Editori
7	1936
8	I ed. (II ed. Garzanti 1940)
9	italiano
10	illustrato
11	Tip. Fratelli Treves
12	
13	202 pp. di cui 30 tavv., 13 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista nel controfrontespizio, 30 tavv. di disegni originali dell'autore stampati al tratto tra le pp. di testo, 13 tavv. f.t. stampate al recto in nero riproducenti le opere di Liberio Andreotti
15	
16	tipografia; fotozincotipia: disegni riprodotti al tratto e dipinti in autotipia
17	8° (16x23cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. f.t. su carta patinata
20	
21	L. 15
22	
23	
24	BCS

85	
1	Salmon, André
2	Francesco Messina
3	
4	“Art Italien Moderne”, n. 4 (a c. di Gualtieri di San Lazzaro)
5	Parigi; Milano
6	Chroniques du jour; Hoepli
7	1936
8	
9	francese
10	illustrato
11	Arti Grafiche Sansaini - Roma
12	
13	9 pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; rotocalcografia
17	8° (22x25cm)
18	brossura
19	carta forte
20	
21	L. 35
22	
23	
24	BCS

86	
1	Severini, Gino
2	Ragionamenti sulle arti figurative
3	
4	“Collezione Hoepli”
5	Milano
6	Hoepli
7	1936
8	I ed. (II ed. riveduta ed aumentata 1942, collana “Riepiloghi”, 299 pp., 50 tavv. f.t.)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Industrie Grafiche Italiane Stucchi
12	[prevalentemente Alfieri & Lacroix - Milano]
13	270 pp., 43 tavv. f.t.
14	43 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x18cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	
21	L. 15
22	
23	
24	BCS

87	
1	Tea, Eva
2	Lo spirito religioso e il Novecento
3	
4	“I quaderni del cattolicesimo contemporaneo”, n. 16
5	Milano
6	Società editrice “Vita e pensiero”
7	1936
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Ambrosiana S.A. per l'Industria Grafica - Milano, corso Garibaldi 72
12	
13	52 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (12x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	L. 1,50
22	
23	
24	BCS

88	
1	Vergani, Orio
2	Fiumi pittore
3	
4	
5	Milano - Roma
6	Editori Pizzi & Pizio
7	1936
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stampa Pizzi & Pizio - Milano-Roma
12	Pizzi & Pizio - Milano-Roma
13	70 pp. di cui 29 di tavv. f.t.
14	29 tavv. f.t. di cui 2 stampate al recto a colori, 27 r/v in nero
15	sì
16	tipografia; fotozincotopia, quadricromia
17	16° (15x20cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	
23	
24	BNB

89	
1	Bacchelli, Riccardo (introduzione di)
2	La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini
3	
4	“Monumenti del Regime”, n. 1
5	Milano
6	Edizione del Milione
7	1937
8	
9	italiano; didascalie in italiano, francese, inglese, tedesco
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di La Zincografica di G. Monzani - Milano
13	15 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto in nero (con didascalie a fronte)
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	4° (22x28cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	600 esemplari numerati
21	L. 35
22	
23	
24	BA

90	
1	Bernasconi, Ugo
2	Francesco Messina
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 28 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1937
8	I ed. (II ed. 1940, 26 pp. ill., 35 tavv. f.t., ed. di 1500 esemplari numerati)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix
13	25 pp. ill., 32 tavv. f.t.
14	3 ill. in nero, 32 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BA

91	
1	Birolli, Renato; Bini, Sandro (pagine di)
2	Metamorfofi. 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini
3	
4	n. 1 collana diretta da Bini, Sandro - Birolli, Renato
5	Milano
6	Edizione Campografico
7	1937
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Grafa - Milano, via Carlo Poma 9
12	
13	46 tavv. f.t., [6] pp.
14	46 tavv. di disegni riprodotti al tratto stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia al tratto
17	8° (16x20cm)
18	brossura
19	carta forte
20	500 esemplari
21	L. 10
22	
23	Impaginazione a c. dello Studio Dradi - Rossi
24	BCS

92	
1	Carrieri, Raffaele
2	Cesetti
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” -Prima serie letteraria, fuori serie
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1937
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Industrie Grafiche Pietro Vera -Milano, via Olmetto 10
12	
13	[18] pp.
14	
15	
16	tipografia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	250 esemplari numerati
21	
22	
23	edizione a c. di Scheiwiller, Mia e Giovanni
24	BCS

93	
1	Fierens, Paul
2	Filippo de Pisis
3	
4	“Art Italien Moderne”, n. 5 (a c. di Gualtieri di San Lazzaro)
5	Parigi; Milano
6	Chroniques du jour; Hoepli
7	1937
8	
9	francese
10	illustrato
11	Arti Grafiche Sansaini - Roma
12	
13	9 pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; rotocalcografia
17	8° (22x25cm)
18	brossura
19	carta forte
20	
21	L. 35
22	
23	
24	BA

94	
1	Longhi, Roberto
2	Carlo Carrà
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 11 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1937
8	(I ed. Scheiwiller 1928 a c. di Sofici, Ardengo)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di C.A. Valenti, Alfieri & Lacroix- Milano
13	40 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BA

95	
1	Mucchi, Gabriele
2	12 pagine disegnate
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni di via Letizia
7	1937
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C. - Milano
12	
13	[1] p, 12 tavv. f.t.
14	12 tavv. f.t. di disegni riprodotti al tratto stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia al tratto
17	24° (9x12cm)
18	brossura
19	carta forte
20	200 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	
23	“edizione di 200 esemplari, numerati, fuori commercio, of- ferti ad alcuni amici, mecenate l'architetto Mino F, milanese”; edizioni a c. di Ponti, Gio
24	BCS

96	
1	Sabartés, Jaime
2	Picasso 1937
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” -Prima serie letteraria, n. 5
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1937
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Industrie Grafiche Pietro Vera -Milano, via Olmetto 10
12	
13	[24] pp.
14	
15	no
16	tipografia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	250 esemplari numerati di cui I-XXX su carta Japon per gli amici del libro
21	
22	
23	traduzione di Prampolini, Giacomo
24	BCS

97	
1	Vitali, Lamberto (a c. di)
2	Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller
3	
4	
5	Milano
6	s.n. [Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C.]
7	1937
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officina d'arte grafica Lucini -Milano
12	
13	103 pp. ill.
14	37 tavv. stampate r/v in nero tra le pp. di testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x21cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	edizione fuori commercio
22	
23	stampato su iniziativa e spese di Ponti, Gio
24	BCS

98	
1	Vitali, Lamberto
2	Marino Marini
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 29 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1937
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	25 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BDU

99	
1	Baumbach, Erich E.
2	Der Maler Roland Hettner: eine Biographie des Beginns Le peintre Roland Hettner: biographie d'un debut.
3	
4	
5	Milano
6	Campografico
7	s.d. [1938]
8	
9	tedesco e francese
10	illustrato
11	Grafa - Milano, via Carlo Poma 9
12	
13	61 pp. di cui 13 tavv.
14	13 tavv. stampate al recto in nero tra le pp. di testo
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (15x20cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	100 esemplari numerati firmati dall'autore
21	L. 18
22	
23	traduzione francese di Gar- rigou-Jouannet – Montpell- ier; grafica e impaginazione Dradi-Rossi
24	BA

100	
1	Baumbach, Erich E.
2	Le sculpteur Lucio Fontana: un essai analytique The sculptor Lucio Fontana: an analytical attempt
3	
4	
5	Milano
6	Campografico
7	s.d. [1938]
8	
9	francese e inglese
10	illustrato
11	G.P. lavori grafici - Milano
12	
13	63 pp. ill. di cui 17 tavv.
14	6 disegni nel testo, 17 tavv. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia: disegni riprodotti al tratto e dipinti in autotipia
17	8° (15x20cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	100 esemplari numerati firmati dall'artista
21	L. 18
22	
23	traduzione francese di Ger- main Garrigou, traduzione inglese di Doris Virginia Droscha; grafica e impaginazi- one Carlo Dradi
24	BA

101	
1	Carrieri, Raffaele
2	Gregorio Sciltian
3	
4	
5	Milano
6	Galleria Gian Ferrari
7	s.d. [1938]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Arti grafiche Milli
12	
13	[6] pp, 3 tavv. f.t.
14	3 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (11x15cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Gian Ferrari]
24	BSGU

102	
1	Courthion, Pierre
2	Massimo Campigli
3	
4	"Art Italien Moderne", n. 6 (a c. di Gualtieri di San Lazzaro)
5	Parigi; Milano
6	Chroniques du jour; Hoepli
7	1938
8	
9	francese
10	illustrato
11	Arti Grafiche Sansaini - Roma
12	
13	10 pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; rotocalcografia
17	8° (22x25cm)
18	brossura
19	carta forte
20	
21	L. 35
22	
23	
24	BA

103	
1	D'Ascoli, P. Emidio (introduzione di)
2	Oscar Marziali pittore italo-argentino
3	
4	
5	Milano
6	SAME Società Anonima Milanese Editrice
7	1938
8	
9	italiano e spagnolo
10	illustrato
11	Officine SAME Società Anonima Milanese Editrice - Milano, via Settala 22
12	
13	25 pp., 27 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista in apertura del testo, 27 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BNB

104	
1	De Lorenzi, P.M.
2	Carlo Zocchi
3	
4	
5	Milano
6	Libreria artistica A. Salto
7	1938
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officina d'Arti Grafiche A. Lucini & C. - Milano
12	zinchi e tricolorie della Cromografica - Milano
13	[6] pp., 32 tavv. f. t.
14	32 tavv. f.t. stampate al recto di cui 28 in nero e 4 a colori (1 nel controfrontespizio)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia al tratto (5 disegni) e a mezzatinta (17 dipinti e 6 disegni), tricoloria (4 dipinti)
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati
21	L. 20
22	
23	
24	BA

105	
1	[Giani, Giampiero]
2	Nello studio di un pittore
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Stabilimento Grafico S. A.]
7	s.d. [1938]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico S. A.
12	A. De Pedrini - Milano
13	[1] p. ill., 19 tavv.
14	1 ill. in nero, 17 tavv. in nero e a colori di cui 1 applicata e le altre stampate r/v
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia al tratto, autotipia, tricromia, litografia
17	8° (21x26cm)
18	rilegato
19	carta forte
20	99 esemplari
21	
22	
23	dedicato al pittore Enrico Ciuti, edizione a c. di Giampiero Giani
24	BA

106	
1	Gorgerino, Giuseppe (a c. di); Cardarelli, Vincenzo - Gadda, Carlo Emilio - Gorgerino, Giuseppe - Nicastro, Luciano - Sinisgalli, Leonardo (scritti di)
2	Quattro artisti. Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea
3	
4	“Opere e studi”
5	Milano
6	Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux
7	1938
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine SAME Società Anonima Milanese Editrice - Milano, via Settala 22
12	
13	47 pp., 25 tavv. f.t.
14	25 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (14x21cm)
18	brossura
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BCS

107	
1	Pavolini, Alessandro - Ponti, Gio
2	Le arti in Italia
3	
4	Collana dei numeri speciali di "Domus" dedicata all'esaltazione dell'ingegno italiano
5	Milano
6	Editoriale Domus
7	1938
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C., Società Grafica G. Modiano, Stabilimento Grafico S.A. - Milano
12	zinchi delle Officine Cromografiche Bianchi, Lovati, Tenconi e dello Stabilimento A. De Pedrini - Milano
13	[126] pp. ill.
14	prevalentemente illustrato con ill. e tavv. stampate r/v in nero -impaginazione non regolare, uso della doppia pagina
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	in folio (30x40cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 50
22	
23	supplemento a "Domus" dicembre 1938
24	BNB

108	
1	Quasimodo, Salvatore
2	Francesco Messina
3	
4	
5	Milano
6	Edizione Casa d'Arte Ariel
7	1938
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	18 pp. ill, 12 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista nello studio in apertura, 6 ill. in nero di cui 5 a piena pagina (disegni, riprodotti in autotipia) 12 tavv. f.t. stampate al recto in nero (sculture)
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (14x19cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BA

109	
1	Ramperti, Marco
2	Donato Frisia pittore
3	
4	“Profili”
5	Milano
6	Edizioni d'Arte della Galleria Gian Ferrari
7	1938
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Tip. U. Allegretti di Campi - Milano
12	
13	15 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	24° (8x12cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	L. 2
22	
23	
24	BCS

110	
1	Silvani, Giuseppe (prefazione di)
2	Dipinti del pittore soldato Folco Canova combattente in A. O. I. (1935-1937)
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n [A. Lucini & C.]
7	1938
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Oficina d'Arte Grafica A. Lucini & C. - Milano
12	
13	[3] pp., 23 tavv. f.t.
14	23 tavv. f.t. stampate r/v di cui 1 a colori in apertura del testo
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (13x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BNB

111	
1	Vergani, Orio
2	“Paris qui bouge” di Anselmo Bucci
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 30 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1938
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	23 pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto di cui una nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BDU

112	
1	Beccaria, Arnaldo
2	Giorgio Morandi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 32 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	23 pp., 34 tavv. f.t.
14	34 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

113	
1	Bini, Sandro - Gatto, Alfonso - Solmi, Sergio (testi di)
2	Birolli, Cantatore, Mucchi
3	
4	
5	Milano
6	Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico S. A., Milano, via Goldoni 5
12	
13	[9] pp., 15 tavv. f.t.
14	3 tavv. di disegni riprodotti al tratto in nero applicate su cartoncino e 12 tavv. f.t. stampate al recto in nero impaginate in apertura e chiusura di sezione
15	no
16	tipografia; fotozincotipia: disegni riprodotti al tratto e dipinti in autotipia
17	16° (15x20cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra degli artisti alla Galleria Barbaroux nel 1939]
23	
24	BCS

114	
1	Bontempelli, Massimo
2	Arturo Martini
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 23 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1939
8	(I ed. Schewiller 1933 a c. di Lo Duca, Giuseppe Maria)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	La Zincografica - Milano
13	23 pp., 34 tavv. f.t.
14	34 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui una nel controfrontespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BNC

115	
1	Cozzani, Ettore (introduzione di)
2	Giacomo Gabbiani pittore
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [S.A. Alfieri & Lacroix]
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S.A. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
12	
13	[4] pp., 19 tavv.f. t.
14	19 tavv. f.t. stampate al recto di cui 4 a colori
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (17x24cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BCS

116	
1	Furlotti, Bruno
2	Bruno Furlotti
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1939
8	
9	italiano; edizioni della stessa tiratura anche in francese e in inglese
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Brivio & C. - Milano, viale Umbria 62
13	15 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto di cui 2 a colori (con didascalie a fronte)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (17x24cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	400 esemplari numerati
21	L. 18
22	Publicato nelle Edizioni del Milione in occasione della mostra di Bruno Furlotti ordinata in Milano dalla Galleria del Milione nel marzo 1939 - XVII
23	
24	BA

117	
1	Marchiori, Giuseppe
2	Scipione
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 31 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	34 pp., 31 tavv. f.t.
14	31 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

118	
1	Quilici, Nello (introduzione di)
2	Il mito di Ferrara negli affre- schi di Achille Funi
3	
4	“Monumenti del Regime”, n. 2
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1939
8	
9	italiano; didascalie in italiano, fran-cese, inglese, tedesco
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi C.A. Valenti - Milano
13	25 pp., 34 tavv. f.t.
14	34 tavv. f.t. stampate al recto di cui 4 a colori (con didascalie a fronte)
15	sì
16	tipografia; fotozincotopia, quadricromia
17	4° (22x28cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	1000 esemplari di cui i primi 50 contrassegnati da numeri arabi
21	L. 35
22	
23	
24	BCS

119	
1	Radius, Emilio (presentazione di)
2	Umberto Lilloni
3	
4	
5	Milano
6	Edizione S.A. Alfieri & Lacroix
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S.A. Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix - Milano
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	11 pp., 61 tavv. f.t.
14	61 tavv. f.t. di cui 45 stampate r/v in nero e 16 solo recto a colori
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (16x23cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	
21	L. 20
22	
23	le riproduzioni a colori non hanno il marchio A&L
24	BA

120	
1	Maraini, Antonio (presentazione di)
2	Bino Sanminiatielli. Disegni
3	
4	
5	Milano
6	Ceschina
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[5] pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto in nero a tutta pagina (con didascalie a fronte)
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (21x28cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	600 esemplari numerati
21	L. 40
22	
23	
24	BCS

121	
1	Torriano, Piero
2	Egle Pozzi Biginelli
3	
4	
5	Milano
6	Galleria Gian Ferrari
7	1939
8	
9	italiano
10	illustrato
11	
12	
13	[8] pp., 19 tavv. f.t.
14	19 tavv. f.t. stampate al recto in nero (con didascalie a fronte)
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (14x20cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BCS

122	
1	
2	Alberto Magri
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie illustrata, n. 2
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	14 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell’artista nell’occhietto, 1 autografo dell’artista riprodotto nel controfrontespizio, 14 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	200 esemplari numerati
21	
22	
23	
24	BCS

123	
1	Anceschi, Luciano
2	Aligi Sassu, pittore
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Stabilimento Grafico S.A. - a cura di Giampiero Giani]
7	s.d. [1940]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stab. Grafico S.A. - Milano
12	Incisioni A. De Pedrini - Milano
13	[2] pp.; 15 tavv. f.t.
14	1 xilografia nell'occhietto, 13 tavv. f.t. stampate al recto in nero, in aggiunta 1 litografia originale firmata dall'artista (tiratura di 150 esemplari)
15	no
16	tipografia; fotozincotipia, xilografia, litografia
17	8° (22x26cm)
18	rilegato
19	carta patinata, xilografia e litografia su cartoncino
20	edizione numerata
21	
22	
23	edizione a c. di Giampiero Giani
24	BCS

124	
1	Barbaroux, V.E. - Giani, Giampiero (a c. di); Bontempelli, Massimo (prefazione di)
2	Arte italiana contemporanea
3	
4	
5	Milano
6	Grafico S.A. [a cura di Giampiero Giani]
7	1940
8	II ed.
9	italiano
10	illustrato
11	Stab. Grafico S.A. - Milano
12	
13	[28] pp., 150 tavv. sciolte
14	150 tavv. sciolte stampate al recto di cui 96 in nero e 54 a colori (con didascalie al verso)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (28x38cm)
18	fogli mobili in cartella
19	carta forte, tavv. su carta patinata
20	700 esemplari numerati
21	L. 80
22	
23	
24	BDU

125	
1	Carrieri, Raffaele (testo di)
2	Otto pittori italiani contemporanei. Campigli - Carra - Cesetti - De Chirico - Morandi - Sofici - Tomea -Tosi
3	
4	
5	Milano
6	Stabilimento Grafico S.A. [a cura di Giampiero Gianì]
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento "Grafico" S.A., incisioni a colori della S.A. Alfieri & Lacroix, inchiostri della Ditta M. Huber
12	S.A. Alfieri & Lacroix - Milano
13	[8] pp. ill., 7 tavv. sciolte
14	2 tavv. a colori applicate nel testo, 7 tavv. a colori applicate al recto su fogli mobili
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	in folio (28x38cm)
18	fogli mobili in cartella
19	carta forte, tavv. su carta patinata applicate su cartoncino
20	
21	edizione fuori commercio
22	
23	Nota editoriale: "I dipinti riprodotti in questa pubblicazione appartengono alla raccolta Marmont."
24	BFC

126	
1	Costantini, Vincenzo
2	Scultura e pittura italiana contemporanea (1880-1926)
3	
4	
5	Milano
6	Hoepli
7	1940
8	(nuova ed. di Pittura italiana contemporanea. Dalla fine dell'800 ad oggi, 1934)
9	italiano
10	illustrato
11	Industrie grafiche italiane Stucchi -Milano, via Marcona 50
12	
13	502 pp. ill.
14	267 ill. in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (17x25cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 80
22	
23	
24	BCS

127	
1	De Chirico, Giorgio
2	Achille Funi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 4 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoeppli
7	1940
8	(I ed. Scheiwiller 1925 a c. di Sarfatti, Margherita)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	27 pp., 30 tavv. f.t.
14	30 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

128	
1	Estarico, Leonard
2	Emilio Pettoruti
3	
4	
5	Milano
6	Editions Il Milione
7	1940
8	
9	francese
10	illustrato
11	
12	
13	[12] pp. ill, 29 tavv. f.t.
14	7 ill. in nero, 29 tavv. f.t. stam- pate r/v in nero, 1 fotografia dell'artista in chiusura
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	
22	
23	testo tradotto dallo spagnolo
24	APICE

129	
1	Fontana, Lucio; Morosini, Duilio (prefazione di)
2	Lucio Fontana. 20 disegni
3	
4	“Corrente Arte”, n. 1 (a c. di Morosini, Duilio)
5	Milano
6	Corrente Edizioni
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Industrie Grafiche Nicola Moneta - Milano
12	Industrie Grafiche Nicola Moneta - Milano
13	21 pp., 20 tavv. f.t.
14	20 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia al tratto e a mezzatinta
17	8° (14x20cm)
18	brossura
19	carta avoriata
20	
21	L. 9,45
22	
23	stampato per conto di “Corrente”, periodico di letteratura, arte, politica
24	BA

130	
1	Gatto, Alfonso
2	Luigi Brogгинi
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Alfieri & Lacroix - Milano, via Mantegna 6
12	Officine Alfieri & Lacroix - Milano, via Mantegna 6
13	[12] pp. ill., 16 tavv. f.t
14	3 disegni in nero (autotipia), 16 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (14x21cm)
18	rilegato
19	carta vergata, tavv. su carta patinata
20	201 esemplari numerati: I-LI firmati dall'autore e riservati ai prenotatori, 52-201 per l'edizione ordinaria e destinati alla vendita
21	L. 16
22	
23	stampato a c. di Fonti, Luigi
24	BA

131	
1	Galvano, Albino
2	Felice Casorati
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 5 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1940
8	(I ed. Scheiwiller 1925 a c. di Giolli, Raffaello)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	42 pp., 32 tavv. f.t.
14	32 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BA

132	
1	Pfister, Federico
2	Enrico Prampolini
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 34 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	39 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

133	
1	Solmi, Sergio
2	Gigiotti Zanini
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 33 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	20 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1100 esemplari numerati
21	L. 10
22	
23	
24	BCS

134	
1	Spallicci, Aldo
2	Alfeo Bedeschi
3	
4	
5	Milano; Roma
6	Rizzoli & C.
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Rizzoli & C. -Milano, piazza Carlo Erba
12	Officine Grafiche Rizzoli & C. -Milano, piazza Carlo Erba
13	230 pp. ill di cui 160 tavv. f.t
14	1 autoritratto dell'artista in apertura, 8 ill. in nero, 90 tavv. f.t stampate al recto in nero -impaginazione non regolare, presenza di tavv. con più immagini
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (18x25cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 34
22	
23	
24	BCS

135	
1	Titta Rosa, Giovanni (ritratto di)
2	Roberto Aloï
3	
4	
5	Milano
6	Ulrico Hoepli Editore
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Industrie grafiche italiane Stucchi -Milano, via Marcona 50
12	
13	[10] pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (20x25cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	L. 25
22	
23	
24	BCS

136	
1	Tomea, Fiorenzo; Carrieri, Raffaele (con uno scritto di)
2	Dipingere = meraviglia
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Stabilimento Grafico S.A. - a cura di Giampiero Giani]
7	1940
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico S.A. - Milano
12	S.A. Alfieri & Lacroix - Milano
13	[4] pp. ill., 18 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero (autoritratto dell'artista), 18 tavv. f.t. di cui 6 a colori applicate r/v e 12 stampate al recto in nero
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (21x26cm)
18	rilegato
19	carta patinata, tavv. a colori stampate su carta patinata e applicate su cartoncino
20	150 esemplari numerati
21	
22	
23	“Questa edizione - esemplare n. 8 - appartiene alla biblioteca di Gabriele Mucchi”
24	APICE

137	
1	Bernardi, Marziano
2	Gregor Sciltian
3	
4	“Arte Moderna Straniera”, n. 7 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi Alfieri & Lacroix - Milano
13	19 pp., 32 tavv. f.t.
14	32 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BA

138	
1	Bernasconi, Ugo
2	Adolfo Wildt (1931-1941)
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie illustrata, n. 4
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[6] pp., 14 tavv. f.t.
14	14 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	250 esemplari numerati
21	
22	
23	
24	BCS

139	
1	Birolli, Renato; Bini, Sandro (testo critico di)
2	Renato Birolli. Trenta tavole in nero, una a colori e cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini
3	
4	"Corrente Arte", n. 2 (a c. di Morosini, Duilio)
5	Milano
6	Edizioni di Corrente
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Soc. graf. G. Modiano - Milano
12	
13	129 pp. di cui 31 tavv. f.t.
14	5 tavv. di disegni riprodotti al tratto in nero tra le pp. di testo, 30 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori (con didascalie a fronte)
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia al tratto e a mezzatinta, tricromia
17	8° (17x20cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	500 esemplari numerati da 1 a 500, 20 esemplari in edizione di lusso numerati da 1 a 20, 5 esemplari fuori commercio con un disegno originale dell'artista contrassegnati con le lettere A-E
21	L. 25
22	
23	dedica "a EDOARDO PERSICO"
24	BNB

140	
1	Carrieri, Raffaele
2	Massimo Campigli
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 20 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoeppli
7	1941
8	(I ed. Scheiwiller 1931 a c. di Campigli, Massimo, 21 pp., 30 tavv. f.t., ed. di 1200 esemplari numerati)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi La Zincografica e Alfieri & Lacroix - Milano
13	25 pp., 35 tavv. f.t.
14	35 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

141	
1	De Pisis, Filippo (presentazione di)
2	Marino Marini
3	
4	“Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 2 (a c. di Giani, Giampiero)
5	Milano
6	Edizioni della Conchiglia
7	1941
8	
9	italiano e tedesco
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico S. A., Milano, via Goldoni 5
12	riproduzioni zincografiche della ditta Asti - Milano
13	[7] pp. ill., 60 tavv. f.t.
14	2 tavv. di litografie dell'artista in apertura del volume, 3 disegni riprodotti al tratto nel testo, 60 tavv. f.t. stampate al recto e r/v di cui una a colori - impaginazione non regolare, nota biografica tra le tavv.
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia al tratto e a mezzatina, litografia, quadricromia
17	4° (26x34cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. f.t. e note biografiche su carta patinata
20	800 esemplari numerati: 1-750, I-L con un disegno originale dell'artista
21	L. 90
22	
23	
24	BA

142	
1	Lattuada, Alberto
2	Occhio quadrato. 26 tavole fotografiche
3	
4	“Corrente Arte”, n. 4 (a c. di Morosini, Duilio)
5	Milano
6	Corrente Edizioni
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Società Grafica Modiano - Milano
12	
13	19 pp., 26 tavv. f.t.
14	1 tav. con il ritratto dell'autore in apertura, 26 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta avoriata, tavv. su carta patinata
20	
21	L. 25
22	
23	
24	BFC

143	
1	Masciotta, Michelangelo
2	Quinto Martini
3	
4	
5	Milano
6	Galleria Gian Ferrari
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stab. Grafici Attilio Vallecchi -Firenze
12	
13	[8] pp., 6 tavv. f.t.
14	6 tavv. f.t. stampate al recto in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta forte, tavv. su carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Gian Ferrari nel marzo 1941]
23	
24	BCS

144	
1	Nebbia, Ugo
2	La Pittura del Novecento
3	Storia della pittura
4	
5	Milano
6	Società Editrice Libreria
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipografia Società Editrice Libreria
12	
13	336 pp. ill, 24 tavv. f.t.
14	440 ill. in nero e a colori (queste ultime applicate), 24 tavv. f.t. a colori e in sepia applicate su cartoncino grigio e inserite tra le pp. di testo
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricoloria
17	4° (20x30cm)
18	rilegato
19	carta patinata, tavv. f.t. stampate su carta patinata e applicate su cartoncino grigio
20	
21	L. 180
22	
23	
24	BDU

145	
1	Parronchi, Alessandro
2	Ottone Rosai
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 21 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1941
8	(I ed. Scheiwiller 1931 a c. di Volta, Sandro)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	22 pp. ill, 33 tavv. f.t.
14	1 ill. in nero, 33 tavv. f.t. stam- pate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

146	
1	Santangelo, Antonino (pre- sentazione di)
2	Scipione: cinque tricromie raccolte dal Centro di Azione per le Arti in occasione della mostra postuma nelle sale della Pinacote- ca di Brera 8-23 marzo 1941-XIX
3	
4	"Corrente Arte", n. 3 (a c. di Morosini, Duilio)
5	Milano
6	Edizioni di Corrente
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Soc. An. Alfieri & Lacroix - Milano
12	
13	[3] pp., 6 tavv. sciolte
14	6 tavv. applicate su fogli mobili di cui 1 disegno riprodotto al tratto e 5 tricromie
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia al tratto, tricromia
17	4° (25x34cm)
18	fogli mobili in cartella
19	carta marcata, tavv. stampate su carta patinata e applicate su fogli mobili
20	
21	L. 35
22	pubblicato "in occasione della mostra postuma nelle sale della Pinacoteca di Brera 8-23 marzo 1941-XIX"
23	Stampato per conto del Centro di Azione per le Arti
24	BA

147	
1	Savinio, Alberto
2	Leo Longanesi
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 37 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	16 pp., 34 tavv. f.t.
14	34 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui una nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

148	
1	Scheiwiller, Giovanni (pre- sentazione di)
2	Pompeo Borra

3	
4	“Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 1 (a c. di Giani, Giampiero)
5	Milano
6	Edizioni della Conchiglia
7	1941
8	
9	italiano e tedesco
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico S. A., Milano, via Goldoni 5
12	riproduzioni zincografiche della ditta Asti - Milano
13	[5] pp. ill., 58 tavv. f.t.
14	2 disegni riprodotti al tratto, 12 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 6 disegni riprodotti al tratto e 6 litografie (protette da veline), 46 tavv. f.t. stampate r/v in nero e a colori - impaginazione non regolare, nota biografica tra le tavv.
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia al tratto e a mezzatinta, litografia, quadricromia
17	4° (26x34cm)
18	rilegato
19	carta marcata, litografie stampate su carta Giappone e protette da velina, tavv. su carta patinata
20	800 esemplari numerati: 1-750, I-L con un disegno originale dell'artista
21	L. 100
22	
23	
24	BCS

149	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Carlo Barbieri
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 36 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	14 pp., 35 tavv. f.t.
14	35 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BDU

150	
1	Somaré, Enrico (testo di)
2	Timo Bortolotti
3	
4	
5	s.l. [Milano]
6	s.n. [Officine grafiche Esperia]
7	1941
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[7] pp., 12 tavv. f.t
14	12 tavv. f.t stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	spillatura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	
24	BNB

151	
1	Angioletti, Giovanni Battista (testo di)
2	12 opere di Raffaele De Grada
3	
4	“Pittori italiani contemporanei”
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi delle Off. Cromografiche e C.A. Valenti - Milano
13	[5] pp. ill., 12 tavv. f.t.
14	2 disegni riprodotti a color sanguigna, 12 tavv. f.t. a colori applicate al recto
15	interamente a colori
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (29x39cm)
18	brossura
19	carta forte, tavv. stampate su carta patinata e applicate
20	
21	L. 80
22	
23	
24	BCS

152	
1	Angioletti, Giovanni Battista (presentazione di)
2	Michele Cascella
3	
4	
5	Milano
6	Ulrico Hoepli Editore
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	21 pp., 107 tavv. f.t.
14	1 tav. a colori nel controfrontespizio, 107 tavv. f.t. stampate al recto in nero e a colori
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	8° (20x25cm)
18	
19	carta patinata
20	
21	L. 140
22	
23	
24	BNB

153	
1	Beccaria, Arnaldo
2	Gianfilippo Usellini
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 39 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	26 pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. di cui una a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricoloria
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 15
22	
23	
24	BPT

154	
1	Calzini, Raffaele (testo di)
2	Giuseppe Amisani
3	
4	“I Grandi maestri del Colore”, n. 46
5	Bergamo
6	Istituto Italiano d'Arti Grafiche
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo
12	Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo
13	23 pp. di cui 8 tavv. f.t.
14	8 tavv. f.t. a colori applicate e incorniciate con testo di presentazione a fronte
15	interamente a colori
16	tipografia; tricoloria
17	4° (28x35cm)
18	brossura
19	carta forte, tavv. su carta patinata applicate su carta forte
20	
21	L. 40
22	
23	
24	ASAC

155	
1	Carrieri, Raffaele (testo di)
2	12 opere di Piero Marussig
3	
4	“Pittori italiani contemporanei”
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi C.A. Valenti - Milano, c.so Sempione 2
13	[4] pp. ill., 12 tavv. f.t.
14	1 disegno in nero a piena pagina, 12 tavv. f.t. a colori applicate al recto
15	tavv. f.t. interamente a colori
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (29x39cm)
18	brossura
19	carta forte, tavv. stampate su carta patinata e applicate
20	
21	L. 80
22	
23	
24	BCS

156	
1	Carrieri, Raffaele
2	Giorgio de Chirico
3	
4	“Maestri italiani contempo- ranei” - monografie d'arte di “Stile” (a c. di Barbaroux, Vittorio Emanuele e Ponti, Gio)
5	Milano
6	Garzanti Editore
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S. A. Grafitalia già Pizzi & Pizio -Milano
12	S. A. Grafitalia già Pizzi & Pizio -Milano
13	[11] pp., 51 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista in nero applicata nel controfron- tespizio, 51 tavv. f.t. di cui 25 stampate al recto in nero e 26 a colori applicate al recto (con didascalie a fronte)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (30x40cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. in nero su carta patinata, tavv. a colori stampate su carta patinata e applicate
20	500 esemplari numerati, 50 fuori commercio
21	L. 150
22	
23	
24	BA

157	
1	Costantini, Vincenzo
2	Piero Marussig
3	
4	“Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 3 (a c. di Giani, Giampiero)
5	Milano
6	Edizioni della Conchiglia
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico S. A. - Milano, via Goldoni 5
12	riproduzioni zincografiche della ditta Asti - Milano
13	[2] pp. 98 tavv. f.t.
14	2 tavv. in nero (autoritratti dell'artista) applicate in apertura, 1 disegno riprodotto in autotipia tra le pp. di testo, 96 tavv. f.t. stampate r/v in nero e a colori -impaginazione non regolare
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	4° (26x34cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. f.t. su carta patinata
20	800 esemplari numerati: 1-750, I-L con un disegno originale dell'artista
21	L. 100
22	
23	
24	BA

158	
1	De Micheli, Mario (prefazione di)
2	Manzù
3	
4	“Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 2
5	Milano
6	Edizioni di Corrente
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipocromo - Milano, via Giordano Bruno 14
12	
13	[6] pp., 24 tavv. f.t., 1 tav. sciolta
14	24 tavv. f.t. stampate al recto in nero, 1 tav. sciolta a colori applicata su cartoncino
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	8° (21x27cm)
18	brossura
19	carta patinata, tav. a colori applicata su cartoncino
20	300 esemplari numerati
21	L. 60
22	
23	
24	BDU

159	
1	Del Massa, Aniceto
2	Disegni di Lorenzo Viani
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 41 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	28 pp., 35 tavv. f.t.
14	35 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 15
22	
23	
24	BCS

160	
1	Emanuelli, Enrico
2	Il mondo sulle pareti
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie a colori, n. 1
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi C.A. Valenti - Milano, c.so Sempione 2
13	[4] pp., 10 tavv. f.t.
14	10 tavv. f.t. stampate al recto a colori (con didascalie a fronte)
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	300 esemplari numerati
21	
22	
23	Nota editoriale: “I quadri riprodotti fanno parte della raccolta Carlo Cardazzo di Venezia”
24	BPT

161	
1	Franchi, Raffaello
2	Disegni di Ottone Rosai
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 40 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	24 pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 15
22	
23	
24	BCS

162	
1	Franchi, Raffaello
2	Le “svedesi” di Rosai
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie illustrata, n. 8
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[4] pp., 20 tavv. f.t.
14	20 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	300 esemplari numerati
21	
22	
23	
24	BCS

163	
1	Giani, Giampiero (a c. di)
2	Pittori italiani contemporanei
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni della Conchiglia
7	1942
8	
9	edizioni italiana, francese e tedesca
10	illustrato
11	Stabilimento Grafico Editoriale -Milano, via Goldoni 5
12	zinchi della Ditta Pasetti - Milano
13	[48] pp.; 150 tavv. f.t.
14	150 tavv. f.t. stampate al recto a colori (con didascalie al verso)
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	4° (23x33cm)
18	rilegato
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	3.600 esemplari di cui 3.500 numerati 1-3.500, 50 con dedica ad personam numerati I-L, 50 fuori commercio per il servizio stampa
21	L. 200
22	
23	
24	BA

164	
1	Libero, Emilio (testo di)
2	Emilio Libero pittore
3	
4	
5	Milano
6	Galleria Nova
7	[1942]
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tip. VAL di L. Rovala - Genova
12	
13	[3] pp., 44 tavv. f.t.
14	57 ill. impaginate in 44 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (16x22cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	[Pubblicato in occasione della mostra dell'artista alla Galleria Nova]
23	
24	BA

165	
1	Matisse, Henri
2	Notes d'un peintre
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” -Nuova serie letteraria
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1942
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Industrie Grafiche Pietro Vera -Milano, via Olmetto 10
12	
13	[17] pp.
14	
15	no
16	tipografia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	250 esemplari numerati di cui I-XXXV su carta Japon per gli amici del libro
21	
22	
23	
24	BCS

166	
1	Messina, Francesco
2	Piero Marussig 1879-1937
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie illustrata, n. 9
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[5] pp., 16 tavv. f.t.
14	16 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	300 esemplari numerati
21	
22	
23	
24	BCS

167	
1	Morosini, Duilio (prefazione di)
2	Guttuso
3	
4	“Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 1
5	Milano
6	Edizioni di Corrente
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipocromo - Milano, via Giordano Bruno 14
12	
13	[6] pp., 24 tavv. f.t., 1 tav. sciolta
14	24 tavv. f.t. stampate al recto di cui 6 al tratto in rosso e 18 a mezzatinta in nero, 1 tav. sciolta a colori applicata su cartoncino
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia al tratto e autotipia, quadricromia
17	8° (21x27cm)
18	brossura
19	carta patinata, tav. a colori applicata su cartoncino
20	300 esemplari numerati
21	L. 75
22	
23	
24	BDU

168	
1	Nebbia, Ugo
2	Alberto Salietti
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 2 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoeppli
7	1942
8	II ed. (I ed. Scheiwiller 1925)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	30 pp., 33 tavv. f.t.
14	33 tavv. f.t. stampate al recto di cui 1 a colori nel controfrontespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 12
22	
23	
24	BCS

169	
1	Piovene, Guido (presentazione di)
2	La Raccolta Feroldi
3	
4	“Le grandi raccolte d'arte contemporanea”
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Off. Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi delle Off. Cromografiche -Milano via Fauchè 6 e C.A. Valenti - Milano, corso Sempione 2
13	23 pp. ill., 43 tavv. f.t.
14	9 ill. applicate nel testo, 43 tavv. f.t. a colori applicate al recto
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (29x39cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. stampate su carta patinata e applicate
20	
21	L. 250
22	
23	
24	BA

170	
1	Ponti, Gio
2	5 inganni di Sciltian
3	
4	Cartelle di “Stile”
5	Milano
6	Garzanti
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S.A. Alfieri & Lacroix - Milano
12	S.A. Alfieri & Lacroix - Milano
13	[2] pp., 5 tavv. f.t.
14	5 tavv. f.t. a colori applicate al recto di cui una nell'occhietto
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	in folio (34x42cm)
18	fogli mobili in cartella
19	carta vergata, tavv. su carta patinata e applicate
20	575 esemplari numerati di cui 550 numerati 1-550, 25 numerati I-XXV con firma dell'artista e 25 dedicate ad personam fuori commercio
21	
22	
23	
24	BA

171	
1	Raimondi, Giuseppe
2	Disegni di Carlo Carrà
3	
4	“Arte Moderna Italiana”, n. 38 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	35 pp., 35 tavv. f.t.
14	35 tavv. f.t. stampate al recto in nero di cui 1 nel controfron- tespizio
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 15
22	
23	
24	BDU

172	
1	Raimondi, Giuseppe; Schei- willer, Giovanni (con una nota bibliografica di)
2	Filippo de Pisis
3	
4	Maestri italiani contemporanei -monografie d'arte di “Stile” (a c. di Barbaroux, Vittorio Emanuele e Ponti, Gio)
5	Milano
6	Garzanti Editore
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S. A. Grafitalia Già Pizzi & Pizio -Milano
12	S. A. Grafitalia Già Pizzi & Pizio -Milano
13	[13] pp., 50 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista in nero applicata nel controfron- tespizio, 50 tavv. f.t. di cui 25 stampate al recto in nero e 25 a colori applicate al recto (con didascalie a fronte)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (30x40cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. in nero su carta patinata, tavv. a colori stampate su carta patinata e applicate
20	500 esemplari numerati, 50 fuori commercio
21	L. 120
22	
23	
24	BDU

173	
1	Scheiwiller, Giovanni
2	Arturo Tosi
3	
4	Maestri italiani contemporanei -monografie d'arte di "Stile" (a c. di Barbaroux, Vittorio Emanuele e Ponti, Gio)
5	Milano
6	Garzanti Editore
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S. A. Grafitalia già Pizzi & Pizio -Milano
12	S. A. Grafitalia già Pizzi & Pizio -Milano
13	[14] pp., 51 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista in nero applicata nel controfron- tespizio, 50 tavv. f.t. di cui 25 stampate al recto in nero e 26 a colori applicate al recto (con didascalie a fronte)
15	sì
16	tipografia; fotozincotopia, quadricromia
17	in folio (30x40cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. in nero su carta patinata, tavv. a colori stampate su carta patinata e applicate
20	500 esemplari numerati, 50 fuori commercio
21	L. 120
22	
23	
24	BA

174	
1	Sinisgalli, Leonardo
2	Antonio Donghi
3	
4	"Arte Moderna Italiana", n. 42 (a c. di Scheiwiller, Giovanni)
5	Milano
6	Hoepli
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano
13	16 pp., 36 tavv. f.t.
14	36 tavv. f.t. stampate al recto di cui una a colori nel controfron- tespizio
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotopia, tricromia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1500 esemplari numerati
21	L. 15
22	
23	
24	BCS

175	
1	Torriano, Piero
2	Carlo Carrà
3	
4	Maestri italiani contemporanei -monografie d'arte di "Stile" (a c. di Barbaroux, Vittorio Emanuele e Ponti, Gio)
5	Milano
6	Garzanti Editore
7	1942
8	
9	italiano
10	illustrato
11	S. A. Grafitalia già Pizzi & Pizio -Milano
12	S. A. Grafitalia già Pizzi & Pizio -Milano
13	[21] pp., 50 tavv. f.t.
14	1 fotografia dell'artista in nero applicata nel controfron- tespizio, 50 tavv. f.t. di cui 25 stampate al recto in nero e 25 a colori applicate al recto (con didascalie a fronte)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (30x40cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. in nero su carta patinata, tavv. a colori stampate su carta patinata e applicate
20	500 esemplari numerati, 50 fuori commercio
21	L. 120
22	
23	
24	BNB

176	
1	Anceschi, Luciano (prefazione di)
2	Marino
3	
4	"Quaderni del disegno contemporaneo", n. 4
5	Milano
6	Edizioni della Galleria della Spiga e Corrente
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipocromo - Milano, via Giordano Bruno 14
12	
13	[4] pp., 24 tavv. f.t., 1 tav. sciolta
14	24 tavv. f.t. stampate al recto in nero, 1 tav. sciolta a colori applicata su cartoncino
15	1 tav. a colori
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	8° (21x27cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	400 esemplari numerati
21	L. 60
22	
23	
24	BCS

177	
1	Bertocchi, Nino
2	Manzù
3	
4	
5	Milano
6	Editoriale Domus
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Cromotipia E. Sormani - Milano
12	
13	7 pp., 35 tavv. f.t.
14	35 tavv. f.t. stampate r/v in nero
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	8° (19x28cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	1000 esemplari
21	.
22	
23	
24	BCS

178	
1	Bontempelli, Massimo (presentazione di); con dichiarazioni dell'artista
2	12 tempere di Mario Sironi
3	
4	"Pittori italiani contemporanei"
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi delle Off. Cromografiche e C.A. Valenti - Milano
13	10 pp., 12 tavv. f.t. applicate
14	2 tavv. in nero applicate nel testo, 12 tavv. f.t. a colori applicate al verso
15	tavv. f.t. interamente a colori
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	in folio (29x39cm)
18	brossura
19	carta forte, tavole stampate su carta patinata e applicate
20	
21	L. 80
22	
23	
24	BCS

179	
1	Carrà, Carlo
2	La mia vita
3	
4	“Il Cammeo: collezione di memorie”, n. 2
5	Milano
6	Rizzoli & C. - Milano
7	1943
8	
9	italiano
10	non illustrato
11	Rizzoli & C. - Milano
12	
13	372 pp.
14	
15	
16	tipografia
17	16° (12x19cm)
18	brossura
19	carta uso mano
20	
21	
22	
23	
24	BCS

180	
1	De Libero, Libero
2	Pinacotheca
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie a colori, n. 3
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di Alfieri & Lacroix - Milano, via Mantegna 6
13	[4] pp, 10 tavv. f.t.
14	10 tavv. f.t. stampate al recto a colori (didascalie a fronte)
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	350 esemplari numerati
21	
22	
23	
24	APICE

181	
1	Giolli, Raffaello (testo di)
2	Spilimbergo
3	
4	“L'arte italiana. Il secondo Novecento”, n. 1
5	Milano
6	Editoriale Domus
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C. - Milano
12	
13	[5] pp., 10 tavv. sciolte
14	10 tavv. a colori applicate su fogli mobili
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	in folio (30x40cm)
18	fogli mobili in cartella
19	carta forte, tavv. stampate su carta patinata e applicate
20	1000 esemplari di cui 1-30 con un disegno originale e 31-130 con una litografia originale
21	L. 100
22	
23	
24	BNB

182	
1	Piovene, Guido
2	L'arte di Lea Avanzo
3	
4	
5	Milano
6	Garzanti
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tip. Garzanti - Milano
12	
13	[10] pp. 21 tavv. f.t.
14	21 tavv. f.t. stampate al recto in nero (didascalie a fronte)
15	no
16	tipografia; fotozincotopia
17	4° (24x30cm)
18	rilegato
19	carta patinata
20	
21	L. 100
22	
23	
24	BA

183	
1	Piovene, Guido
2	Cesare Breveglieri
3	
4	
5	Milano
6	Edizioni del Milione
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	zinchi di A. De Pedrini - Milano, via Vallarsa 6
13	[7] pp. ill., 41 tavv. f.t.
14	1 tav. a colori nel controfron- tespizio, 2 ill. in nero (disegni), 41 tavv. f.t. di cui 6 stampate al recto a colori, 35 r/v in nero (dipinti)
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	8° (14x20cm)
18	rilegato
19	carta uso mano, tavv. su carta patinata
20	
21	L. 40
22	
23	
24	BCS

184	
1	Santangelo, Antonino (pre- sentazione di)
2	Mafai
3	
4	“Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 3
5	Milano
6	Edizioni della Galleria della Spiga e Corrente
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Tipocromo - Milano, via Giordano Bruno 14
12	
13	[3] pp., 24 tavv. f.t., 1 tav. sciolta
14	24 tavv. f.t. stampate al recto in nero, in rosso, in verde, 1 tav. sciolta a colori applicata su cartoncino
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia, quadricromia
17	8° (21x27cm)
18	brossura
19	carta patinata, tav. a colori applicata su cartoncino
20	400 esemplari numerati
21	L. 60
22	
23	
24	BDU

185	
1	Solmi, Sergio (presentazione di)
2	Massimo Campigli
3	
4	“Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 4 (a c. di Giani, Giampiero)
5	Milano
6	Edizioni della Conchiglia -Stabilimento Grafico Editoriale
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	Industrie Grafiche Pietro Vera -Milano, via Olmetto 10
12	riproduzioni zincografiche della ditta Pasetti - Milano
13	[13] pp. ill., 76 tavv. f.t
14	2 tavv. a colori applicate nell'occhietto e in apertura, 7 ill. in nero di cui 6 disegni riprodotti al tratto, 76 tavv. f.t. stampate al recto e r/v in nero e a colori -impaginazione non regolare, uso della doppia pagina
15	sì
16	tipografia; fotozincotipia al tratto e autotipia, quadricromia
17	4° (26x34cm)
18	rilegato
19	carta forte, tavv. su carta patinata
20	1525 esemplari numerati: I-XXV e 1-1500
21	L. 130
22	
23	
24	BA

186	
1	Treccani, Ernesto (prefazione di)
2	Disegni di Guido Fiume
3	
4	“Quaderni rossi”, n. 1
5	Milano
6	Quaderni rossi
7	1943
8	
9	italiano
10	illustrato
11	La Tipocromo - Milano, via Giordano Bruno 14
12	
13	[1] pp., 10 tavv. f.t.
14	10 tavv. f.t. stampate al recto in nero a piena pagina
15	no
16	tipografia; fotozincotipia
17	16° (12x17cm)
18	brossura
19	carta forte
20	300 esemplari numerati
21	
22	
23	stampato per conto di Treccani, Ernesto
24	BFC

187	
1	Valeri, Diego
2	Nature morte di Tosi
3	
4	“all’Insegna del Pesce d’Oro” - Serie a colori, n. 4
5	Milano
6	[Giovanni Scheiwiller]
7	1943
8	I ed. (II ed. all’Insegna del Pesce d’Oro 1952, stampa Esperia, ed. di 1000 esemplari numerati)
9	italiano
10	illustrato
11	Officine Grafiche Esperia - Milano, via Sebenico 7
12	
13	[5] pp., 10 tavv. f.t.
14	10 tavv. f.t. stampate al recto a colori
15	interamente a colori
16	tipografia; quadricromia
17	32° (7x10cm)
18	brossura
19	carta patinata
20	
21	
22	
23	edizione introvabile distrutta nel bombardamento del 13 agosto 1943. Cfr. la riedizione del 1952: Nota - l’edizione originale di questo volumetto è andata tutta bruciata nell’agos- to del 1943
24	

Indici

Editori

Alferi & Lacroix	6, 47, 115, 119
Arti Grafiche Bertarelli	36, 72
Arti Grafiche Giudici (Bergamo)	48
Belvedere	1, 2, 9
Bestetti & Tumminelli	26
Campo Grafico - Campografico	58, 83, 91, 99, 100
Casa d'Arte Ariel	108
Ceschina	11, 25, 52, 120
Chroniques du jour; Hoepli	45, 78, 79, 85, 93, 102
Corrente – Galleria della Spiga e Corrente	129, 139, 142, 146, 158, 167, 176, 184
Cronache	53
Editoriale Domus	43, 107, 177, 181
Edizione della Colomba presso la Galleria Barbaroux	106, 113
Edizioni di Via Letizia	95
Ettore Bartolozzi	44, 57
Galleria Dedalo	69
Galleria Gian Ferrari	101, 109, 121, 143
Galleria Milano	4, 61, 62
Galleria Nova	164
Galleria Pesaro	18, 27, 54, 55, 68
Garzanti	156, 170, 172, 173, 175, 182
GEA Grandi Edizioni Artistiche	3
Hoepli	56, 65, 66, 70, 74, 75, 80, 81, 86, 90, 94, 98, 111, 112, 114, 117, 126, 127, 131, 132, 133, 135, 137, 140, 145, 147, 149, 152, 153, 159, 161, 168, 171, 174
Istituto Italiano d'Arti Grafiche	71, 154
L'Esame	40
Lucini & C.	97, 110

Libreria del Milione – Edizioni del Milione	10, 19, 20, 32, 64, 67, 89, 116, 118, 128, 130, 151, 155, 169, 178, 183
Mondadori	37, 60, 82
Officine Grafiche Esperia	16, 59, 76, 150
Pizzi & Pizio	88
Poligono – AEA Anonima Editrice Arte	15, 23
La Prora	77
Quaderni Rossi	186
Risorgimento Artistico	14
Rizzoli	134
Longanesi	179
Libreria Artistica A. Salto	104
SAME Società Anonima Milanese Editrice	103
[Giovanni Scheiwiller: “Arte Moderna Italiana”; “Arte Moderna Straniera”; all’Insegna del Pesce d’Oro”]	5, 7, 8, 13, 17, 21, 22, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 38, 39, 41, 42, 46, 49, 50, 51, 63, 92, 96, 122, 138, 160, 162, 165, 166, 180, 187
Società Editrice Libreria	144
Sonzogno	35
Sperling & Kupfer	12
Stabilimento Grafico S.A. – Edizioni della Conchiglia	105, 123, 124, 125, 136, 141, 148, 157, 163, 185
Treves	84
Francesco Vallardi	73
Vita e Pensiero	34, 87

Fotoincisori

Alfieri & Lacroix	4, 6, 29, 42, 50, 56, 63, 70, 75, 80, 81, 86, 90, 94, 98, 111, 112, 117, 119, 122, 125, 127, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 140, 145, 147, 149, 153, 159, 161, 168, 170, 171, 174, 180
Asti	141, 148, 157
Brivio & C.	116
C.A. Valenti	5, 7, 8, 15, 17, 74, 80, 118, 151, 155, 160, 169, 178

La Cromografica	104
Cromotopia E. Sormani	43
De Pedrini	76, 105, 107, 123, 183
Fusetti	16
Grafitalia	156, 172, 173, 175
Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche	71, 154
Nicola Moneta	129
Officine Incisioni Cromografiche	16, 107, 151, 169, 178
Pasetti	163, 185
Pizzi & Pizio	23, 88, 156, 172, 173, 175
Officine Grafiche Rizzoli & C.	134
Unione Zincografi di Milano	57
Vigier & Brunissen	45
La Zincografica	3, 13, 21, 24, 28, 30, 31, 38, 41, 46, 49, 53, 83, 89, 114

Tipografi e stampatori

Tipografia U. Allegretti di Campi	109
Ambrosiana S.A. per l'Industria Grafica	87
Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix	4, 6, 47, 115, 119, 130, 146, 170
Tipografia Aracne	69
Arti Grafiche Bertarelli	36, 72
Bertieri	12
Tipografia Bonfiglio & Nai	1, 2, 9
Tipografia Cardinal Ferrari	10, 19, 33
Tipografia L'Eclettica	39, 51
Officine Grafiche Esperia	5, 7, 8, 13, 16, 17, 21, 24, 28, 29, 30, 31, 38, 41, 42, 46, 49, 50, 52, 59, 63, 65, 70, 74, 75, 76, 80, 81, 89, 90, 94, 98, 108, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 120, 122, 127, 131, 132, 133, 137, 138, 140, 145, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 159, 160, 161, 162, 166, 168, 169, 171, 174, 178, 180, 183, 187
Officine Grafiche della Federazione Italiana Biblioteche Popolari di Milano	25
Frazier-Soye (Parigi)	45

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo	71, 154
Tipografia La Grafica (Lecco)	44, 57
Tipografia La Grafica Sociale	67
G.P. Lavori Grafici	100
Tip. Garzanti	182
Arti Grafiche Giudici (Bergamo)	48, 53
Grafa	91, 99
Stabilimento Grafico SA	105, 107, 113, 123, 124, 125, 136, 141, 148, 157, 163
Stabilimento Grafico Commerciale (Firenze)	32
Grafitalia già Pizzi & Pizio	156, 172, 173, 175
Stabilimento Tipografico Littorio (Varese)	11, 14
Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C.	3, 15, 61, 62, 66, 95, 97, 104, 107, 110, 181
Industrie Tipografiche Matarelli	35
Arti Grafiche Milli	101
Modiano - Gustavo Modiano Società Grafica G. Modiano	20, 43, 64, 107, 139, 142
Officine Grafiche A. Mondadori (Verona)	37, 60, 82
Industrie Grafiche Nicola Moneta	129
Industrie Grafiche Amedeo Nicola & C. (Varese; Milano)	40
Pizzi & Pizio	88
Officine Grafiche Rizzoli & C.	134, 179
P. Sacchi	55, 68
Officine SAME - Società Anonima Milanese Editrice	103, 106
Arti Grafiche Sansaini (Roma)	79, 85, 93, 102
SATE - Società Anonima Tipografica Editoriale	22, 23
Grafiche SETI	18
Tipografia Società Editrice Libreria	144
Cromotipia E. Sormani	177
Industrie Grafiche Italiane Stucchi	56, 86, 126, 135
La Tipocromo	158, 167, 176, 184, 186
Unione Tipografica	34
Tipografia Fratelli Treves	26, 84
Tipografia VAL di L. Rova (Genova)	164
Stabilimenti della Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi	73

Stabilimenti Grafici Attilio Vallecchi (Firenze)	143
Istituto Grafico Vanzetti e Vanoletti	58, 83
Industrie Grafiche Pietro Vera	92, 96, 165, 185

Autori dei volumi

Anceschi, Luciano	123, 176
Andreotti, Libero	74
Angioletti, Giovanni Battista	151, 152
Bacchelli, Riccardo	89
Barbaroux, Vittorio Emanuele	124
Bardi, Pietro Maria	1, 2, 9, 32
Baumbach, Erich E.	99,100
Beccaria, Arnaldo	112,153
Belli, Carlo	67
Belli, Carlo	10
Bernardi, Marziano	137
Bernasconi, Ugo	75, 90, 138
Bertocchi, Nino	177
Bini, Sandro	32, 91, 113,139
Biolli, Renato	91, 139
Bistolfi, Leonardo	47
Bontempelli, Massimo	114, 124, 178
Botta, Gustavo	33
Bucci, Anselmo	11
Calabi, Augusto	54, 55
Calzini, Raffaele	23, 43, 68, 154
Campigli, Massimo	24
Cappa, Innocenzo	36
Cardarelli, Vincenzo	106
Carpi, Aldo	3, 69
Carrà, Carlo	4, 179
Carrieri, Raffaele	92, 101, 125, 136, 140, 155, 156
Cartella Gelardi, Giuseppe	76
Casnati, Francesco	34
Cisari, Giulio	25
Costantini, Vincenzo	12, 56, 126, 157
Courthion, Pierre	13, 102

Cozzani, Ettore	115
Crippa, Geo Renato	57
D'Ascoli, P. Emidio	103
De Chirico, Giorgio	127
De Libero, Libero	70, 180
De Lorenzi, P.M.	104
De Micheli, Mario	158
De Pisis, Filippo	141
Del Massa, Aniceto	159
Della Porta, Arturo Francesco	14, 77
Delogu, Raffaello	44
Emanuelli, Enrico	160
Estarico, Leonard	128
Ferrazzi, Ferruccio	5
Fierens, Paul	78, 79, 93
Filia	35
Fontana, Lucio	129
Foscanelli, Umberto	69
Franchi, Raffaello	161, 162
Frattoni, Angelo	16
Furlotti, Bruno	116
Gadda, Carlo Emilio	106
Galvano, Albino	131
Garbari, Tullio	10
Gatto, Alfonso	58, 113, 130
George, Waldemar	45
Giani, Giampiero	105, 124, 163
Giolli, Raffaello	15, 181
Gorgerino, Giuseppe	106
Guida, Guido	59
Guzzi, Virgilio	26
Hautmann, Carlo	6
Lattuada, Alberto	142
Libero, Emilio	164
Lo Duca, Giuseppe Maria	46, 80
Longhi, Roberto	94
Lucini, Gian Pietro	16
Luzzatto, Guido Lodovico	71

Maraini, Antonio	17, 120
Marchiori, Giuseppe	81, 117
Marinetti, Filippo Tommaso	18
Masciotta, Michelangelo	143
Matisse, Henri	165
Messina, Francesco	166
Morosini, Duilio	129, 167
Mucchi, Gabriele	95
Nebbia, Ugo	144, 168
Nicastro, Luciano	106
Nicodemi, Giorgio	7, 27, 48, 73
Ojetti, Ugo	82
Papini, Giovanni	49
Parronchi, Alessandro	145
Pavolini, Alessandro	107
Persico, Edoardo	19, 83
Pfister, Federico	132
Piovene, Guido	169, 182, 183
Ponti, Gio	107, 170
Quasimodo, Salvatore	108
Quilici, Nello	118
Radius, Emilio	119
Raimondi, Giuseppe	171, 172
Ramperti, Marco	109
Ricci, Berto	20
Rocca, Gino	72
Sabartés, Jaime	96
Sacchetti, Enrico	84
Salmon, André	85
Santangelo, Antonino	146, 184
Sapori, Francesco	37, 60
Savinio, Alberto	61, 62, 147
Scheiwiller, Giovanni	21, 22, 28, 29, 33, 38, 39, 50, 148, 149, 172, 173
Severini, Gino	86
Silvani, Giuseppe	110
Sinisgalli, Leonardo	58, 106, 174
Soffici, Ardengo	63

Solmi, Sergio	30, 113, 133, 185
Somaré, Enrico	40, 150
Spallicci, Aldo	134
Tavolato, Italo	64
Tea, Eva	87
Titta Rosa, Giovanni	135
Tomea, Fiorenzo	136
Torriano, Piero	41, 65, 121, 175
Treccani, Ernesto	186
Trentacoste, Domenico	51
Valeri, Diego	187
Vergani, Orio	52, 88, 111
Visentin, Gino	53
Vitali, Lamberto	8, 97, 98
Volta, Sandro	31, 66
Zervos, Christian	42

Artisti (a cui sono intitolate una o più monografie)

Alberti, Achille	16, 76
Aloi, Roberto	29, 135
Amisani, Giuseppe	23, 154
Andreotti, Libero	74, 84
Barbieri, Carlo	149
Bartolini, Luigi	81
Bedeschi, Alfeo	134
Bernasconi, Ugo	63
Birilli, Renato	91, 113, 139
Borra, Pompeo	148
Bortolotti, Timo	69, 150
Breveglieri, Cesare	183
Broggini, Luigi	130
Bucci, Anselmo	11, 111
Cadorin, Guido	3
Calabi, Augusto	54
Campigli, Massimo	24, 102, 125, 140, 185
Canova, Folco	110
Cantatore, Domenico	113

Carena, Felice	17
Carrà, Carlo	9, 94, 125, 171, 175, 179
Cascella, Michele	152
Casorati, Felice	131
Ceracchini, Gisberto	70
Cesetti, Giuseppe	92, 106, 125
Chiarelli, Luigi	12
Cisari, Giulio	25, 27
Ciuti, Enrico	105
D'Avanzo, Lea	182
De Chirico, Giorgio	80, 125, 156
De Grada, Raffaele	151
De Luigi, Gian Paolo	32
De Pisis, Filippo	30, 93, 172
Derain, André	71
Di Terlizzi, Francesco	10
Disertori, Benvenuto	55
Donghi, Antonio	174
Feltrinelli, Antonio	15
Ferrazzi, Ferruccio	5
Fiume, Guido	186
Fiumi, Napoleone	88
Fontana, Lucio	83, 100, 129
Frisia, Donato	109
Funi, Achille	118, 127
Furlotti, Bruno	116
Gabbiani, Giacomo	115
Galizzi, Nino	48, 53
Giorgi, Antonio Ruggero	32
Granchi, Marta	68
Grosso, Luigi	32
Guttuso, Renato	167
Haller, Hermann	28
Hettner, Roland	99
Lattuada, Alberto	142
Liberio, Emilio	164
Lilloni, Umberto	2, 119
Longanesi, Leo	147

Lorenzetti, Lorenzo	32
Mafai, Mario	184
Magri, Alberto	122
Manzù, Giacomo	32, 39, 158, 177
Marini, Marino	79, 98, 141, 176
Martini, Arturo	46, 61, 89, 114
Martini, Quinto	143
Marussig, Piero	155, 157, 166
Marziali, Oscar	103
Matisse Henri	50, 71, 165
Mazza, Aldo	36, 72
Messina, Francesco	4, 85, 90, 108
Michelacci, Luigi	6
Modigliani, Amedeo	8, 22, 38
Morandi, Giorgio	112, 125
Morando, Pietro	47
Mucchi, Gabriele	95, 113
Oppi, Ubaldo	19
Pettorutti, Emilio	128
Picasso, Pablo	42, 71, 96
Pozzi Biginelli, Egle	121
Prampolini, Enrico	132
Rescalli, Don Angelo	59
Romanelli, Romano	41
Rosai, Ottone	20, 31, 145, 161, 162
Salietti, Alberto	65, 168
Sanminiatielli, Bino	120
Sassu, Aligi	32, 106, 123
Sciltian, Gregorio	101, 137, 170
Scipione	106, 117, 146
Servolini, Luigi	44
Severini, Gino	13, 78
Sironi, Mario	21, 178
Soffici, Ardengo	9, 49, 125
Soldati, Atanasio	58
Sora, Orlando	57
Spilimbergo, Adriano	181
Tomea, Fiore	32, 106, 125, 136

Tosi, Arturo	45, 75, 125, 173, 187
Usellini, Gianfilippo	153
Utrillo, Maurice	71
Vellani Marchi, Mario	52
Verga, Vittorio	62
Viani, Lorenzo	159
Vigni, Corrado	64
Vlaminck, Maurice de	71
Wildt, Adolfo	7, 33, 51, 138
Zanini, Gigiotti	133
Zocchi, Carlo	104

Elenchi completi delle collezioni editoriali

“all’Insegna del Pesce d’ Oro” – serie illustrata, a c. di Giovanni Scheiwiller

Milano, [Giovanni Scheiwiller]

Giovanni Scheiwiller, *L'immagine di Cézanne*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 1, Milano, 1939.

Giovanni Scheiwiller, *Alberto Magri*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 2, Milano, 1940.

Paul Gachet, *Vincent Van Gogh*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 3, Milano, 1940.

Ugo Bernasconi, *Adolfo Wildt*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 4, Milano, 1941.

Marco Valsecchi, *Dino Garrone*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 5, Milano, 1941.

Il Portico dei Poeti con dodici disegni di Domenico Cantatore, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 6, Milano, 1941.

Marco Valsecchi, *Dino Campana*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 7, Milano, 1942.

Raffaello Franchi, *Le “svedesi” di Rosai*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 8, Milano, Giovanni Scheiwiller, 1942.

Francesco Messina, *Piero Marussig 1879-1937*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 9, Milano, 1942.

Tullio d’Albisola, *Racconto* con quattordici disegni di Lucio Fontana, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 10, Milano, 1943.

Giovanni Scheiwiller, *Paul Gauguin*, una tavola a colori e quattordici in nero, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 11, Milano, 1943.

Mirella Bertarelli, *Henri Rousseau*, una tavola a colori e quattordici in nero, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 12, Milano, 1943.

Raffaele Carrieri, *Circo*, una tavola a colori e quattordici in nero da opere di Toulouse-Lautrec, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 13, Milano, 1943.

Leonardo Sinisgalli, *Ballerine*, una tavola a colori e quattordici in nero da opere di Edgar Degas, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 14, Milano, 1943.

Arnaldo Beccaria, *Ninfe*, una tavola a colori e quattordici in nero da opere di Renoir, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 15, Milano, 1943.

Vittorio Orazi, *Apollinaire romano*, una tavola a colori e diciannove in nero “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 16-17, Milano, 1944.

Giacomo Prampolini, “*Coplas*”, una tavola a colori e dodici in nero da opere di Picasso, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 18, Milano, 1944.

Domenico Cantatore, *Disegni di Rousseau*, una tavola a colori e otto in nero, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, n. 19, Milano, 1944.

Giovanni Scheiwiller, *Passatempo (1925-1944)*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” - serie illustrata, f.s., Milano, 1944.

“all’Insegna del Pesce d’Oro” – serie a colori, a c. di Giovanni Scheiwiller

Milano, [Giovanni Scheiwiller]

Enrico Emanuelli, *Il mondo sulle pareti*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” serie a colori, n.1, Milano, 1942.

Enrico Piceni, *Eterno femminile '800*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” serie a colori, n. 2, Milano, 1942.

Libero de Libero, *Pinacotheca*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” serie a colori, n. 3, Milano, 1943.

Diego Valeri, *Nature morte di Tosi*, “all’Insegna del Pesce d’Oro” serie a colori, n. 4, Milano, 1943.

“Art Italien Moderne”, a c. di Gualtieri Di San Lazzaro

Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli

Waldemar George, *Arturo Tosi, peintre classique et peintre rustique*, “Art Italien Moderne”, n. 1, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1933.

Paul Fierens. *Gino Severini*, “Art Italien Moderne”, n. 2, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1936.

Paul Fierens, *Marino Marini*, “Art Italien Moderne”, n. 3, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1936.

Andre Salmon, *Francesco Messina*, “Art Italien Moderne”, n. 4, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1936.

Paul Fierens, *Filippo de Pisis*, “Art Italien Moderne”, n. 5, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1937.

Pierre Courthion, *Massimo Campigli*, “Art Italien Moderne”, n. 6, Parigi; Milano, Chroniques du jour; Hoepli, 1938.

“Arte Moderna Italiana”, a c. di Giovanni Scheiwiller

Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli; dal 1935 Hoepli

Ugo Bernasconi, *Arturo Tosi*, “Arte Moderna Italiana”, n. 1, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925 (II ed. Hoepli, 1936; III ed. Hoepli, 1944).

- Ugo Nebbia, *Alberto Saliotti*, "Arte Moderna Italiana", n. 2, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925 (II ed. Hoepli, 1942).
- Libero Andreotti, *Libero Andreotti*, "Arte Moderna Italiana", n. 3, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1926 (II ed. Hoepli, 1936).
- Margherita Sarfatti, *Achille Funi*, "Arte Moderna Italiana", n. 4, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925.
- Raffaello Giolli, *Felice Casorati*, "Arte Moderna Italiana", n. 5, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1925.
- Michele Biancale, *Ubaldo Oppi*, "Arte Moderna Italiana", n. 6, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1926.
- Enrico Somarè, *Emilio Malerba*, "Arte Moderna Italiana", n. 7, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1927.
- Giovanni Scheiwiller, *Amedeo Modigliani, pittore*, "Arte Moderna Italiana", n. 8, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1927 (II ed. 1932; III ed. Hoepli, 1935; IV ed. 1942, V ed. Hoepli, 1950).
- Emil Szittyá, *Ernesto de Fiori*, "Arte Moderna Italiana", n. 9, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1927.
- Boris Ternovetz, *Giorgio de Chirico*, "Arte Moderna Italiana", n. 10, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1927.
- Ardengo Soffici, *Carlo Carrà*, "Arte Moderna Italiana", n. 11, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1928.
- Mario Tinti, *Armando Spadini*, "Arte Moderna Italiana", n. 12, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1928.
- Giorgio Nicodemi, *Adolfo Wildt*, "Arte Moderna Italiana", n. 13, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1929 (II ed. Hoepli, 1935; III ed. Hoepli, 1945).
- Ferruccio Ferrazzi, *Ferruccio Ferrazzi*, "Arte Moderna Italiana", n. 14, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1929.
- Lamberto Vitali, *Disegni di Modigliani*, "Arte Moderna Italiana", n. 15, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1929 (II ed. Hoepli, 1936).
- Antonio Maraini, *Felice Carena*, "Arte Moderna Italiana", n. 16, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1930.
- Pierre Courthion, *Gino Severini*, "Arte Moderna Italiana", n.17, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1930 (II ed. Hoepli, 1941; III ed. Hoepli, 1946).
- Giovanni Scheiwiller, *Mario Sironi*, "Arte Moderna Italiana", n. 18, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1930.
- Sergio Solmi, *Filippo de Pisis*, "Arte Moderna Italiana", n. 19, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1931 (II ed. Hoepli, 1941; III ed. Hoepli, 1946).
- Massimo Campigli, *Massimo Campigli*, "Arte Moderna Italiana", n. 20, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1931.

- Sandro Volta, *Ottone Rosai*, "Arte Moderna Italiana", n. 21, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1931.
- Piero Torriano, *Romano Romanelli*, "Arte Moderna Italiana", n. 22, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1932 (II ed. Hoepli, 1941).
- Giuseppe Maria Lo Duca, *Arturo Martini*, "Arte Moderna Italiana", n. 23, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1933.
- Giovanni Papini, *Ardengo Soffici*, "Arte Moderna Italiana", n. 24, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1933.
- Ardengo Soffici, *Ugo Bernasconi*, "Arte Moderna Italiana", n. 25, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1934.
- Libero de Libero, *Gisberto Ceracchini*, "Arte Moderna Italiana", n. 26, Milano, Hoepli, 1935.
- Giuseppe Maria Lo Duca, *Giorgio de Chirico*, "Arte Moderna Italiana", n. 10, Milano, Hoepli, 1936.
- Giuseppe Marchiori, *Luigi Bartolini*, "Arte Moderna Italiana", n. 27, Milano, Hoepli, 1936.
- Roberto Longhi, *Carlo Carrà*, "Arte Moderna Italiana", n. 11, Milano, Hoepli, 1937 (II ed. Hoepli, 1945).
- Ugo Bernasconi, *Francesco Messina*, "Arte Moderna Italiana", n. 28, Milano, Hoepli, 1937 (II ed. 1940).
- Vitali Lamberto, *Marino Marini*, "Arte Moderna Italiana", n. 29, Milano, Hoepli, 1937.
- Orio Vergani, *"Paris qui Bouge" di Anselmo Bucci*, "Arte Moderna Italiana", n. 30, Milano, Hoepli, 1938.
- Massimo Bontempelli, *Arturo Martini*, "Arte Moderna Italiana", n. 23, Milano, Hoepli, 1939 (II ed. Hoepli, 1948).
- Giuseppe Marchiori, *Scipione*, "Arte Moderna Italiana", n. 31, Milano, Hoepli, 1939.
- Arnaldo Beccaria, *Giorgio Morandi*, "Arte Moderna Italiana", n. 32, Milano, Hoepli, 1939.
- Giorgio de Chirico, *Achille Funi*, "Arte Moderna Italiana", n. 4, Milano, Hoepli, 1940.
- Albino Galvano, *Felice Casorati*, "Arte Moderna Italiana", n. 5, Milano, Hoepli, 1940 (II ed. Hoepli, 1947).
- Sergio Solmi, *Gigjotti Zanini*, "Arte Moderna Italiana", n. 33, Milano, Hoepli, 1940.
- Federico Pfister, *Enrico Prampolini*, "Arte Moderna Italiana", n. 34, Milano, Hoepli, 1940.
- Giovanni Papini, *Medardo Rosso*, "Arte Moderna Italiana", n. 35, Milano, Hoepli, 1940 (II ed. Hoepli, 1945).

- Raffaele Carrieri, *Massimo Campigli*, "Arte Moderna Italiana", n. 20, Milano, Hoepli, 1941.
- Alessandro Parronchi, *Ottone Rosai*, "Arte Moderna Italiana", n. 21, Milano, Hoepli, 1941.
- Giovanni Scheiwiller, *Carlo Barbieri*, "Arte Moderna Italiana", n. 36, Milano, Hoepli, 1941 (II ed. Hoepli, 1946).
- Alberto Savinio, *Leo Longanesi*, "Arte Moderna Italiana", n. 37, Milano, Hoepli, 1941
- Giuseppe Raimondi, *Disegni di Carlo Carrà*, "Arte Moderna Italiana", n. 38, Milano, Hoepli, 1942.
- Arnaldo Beccaria, *Gianfilippo Usellini*, "Arte Moderna Italiana", n. 39, Milano, Hoepli, 1942 (II ed. Hoepli, 1946).
- Raffaello Franchi, *Disegni di Ottone Rosai*, "Arte Moderna Italiana", n. 40, Milano, Hoepli, 1942.
- Aniceto del Massa, *Disegni di Lorenzo Viani*, "Arte Moderna Italiana", n. 41, Milano, Hoepli, 1942.
- Leonardo Sinisgalli, *Antonio Donghi*, "Arte Moderna Italiana", n. 42, Milano, Hoepli, 1942.
- Raffaello Franchi, *Massimo Campigli*, "Arte Moderna Italiana", n. 20, Milano, Hoepli, 1944.
- Carlo Linati, *Disegni di Ugo Bernasconi*, "Arte Moderna Italiana", n. 43, Milano, Hoepli, 1944.
- Giuseppe Maria Lo Duca, *Giorgio de Chirico*, "Arte Moderna Italiana", n. 11, Milano, Hoepli, 1945.
- Mario Carletti, *Disegni di Mario Carletti*, "Arte Moderna Italiana", n. 44, Milano, Hoepli, 1945.
- Alberto Sartoris, *Mario Sironi*, "Arte Moderna Italiana", n. 18, Milano, Hoepli, 1946.
- Emilio Mazza, *Renato Parese*, "Arte Moderna Italiana", n. 45, Milano, Hoepli, 1946.
- Beniamino Joppolo, *Giacomo Manzù*, "Arte Moderna Italiana", n. 46, Milano, Hoepli, 1946.
- Alfonso Gatto, *Virgilio Guidi*, "Arte Moderna Italiana", n. 47, Milano, Hoepli, 1947.
- Marco Valsecchi, *Francesco Messina*, "Arte Moderna Italiana", n. 28, Milano, Hoepli, 1949.
- Pietro Maria Bardi, *Ernesto de Fiori*, "Arte Moderna Italiana", n. 9, Milano, 1950.
- Enzo Carli, *Marino Marini*, "Arte Moderna Italiana", n. 29, Milano, Hoepli, 1950.
- Antonino Tullier, *Disegni di Cesare Breveglieri*, "Arte Moderna Italiana", n. 48, Milano, Hoepli, 1950.
- Giuseppe Maria Lo Duca, *Mario Tozzi*, "Arte Moderna Italiana", n. 49, Milano, Hoepli, 1951.

Antonino Tullier, *Renato Birilli*, "Arte Moderna Italiana", n. 50, Milano, Hoepli, 1951.

Giovanni Titta Rosa, *Alberto Salietti*, "Arte Moderna Italiana", n. 2, Milano, 1952.

**"Arte Moderna Straniera", a c. di Giovanni Scheiwiller
Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli; dal 1935 Hoepli**

Giovanni Scheiwiller, *Hermann Haller*, "Arte Moderna Straniera", n. 1, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1931 (II ed. Hoepli, 1939; III ed. Hoepli, 1945).

Christian Zervos, *Pablo Picasso*, "Arte Moderna Straniera", n. 2, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1932 (II ed. Hoepli, 1937; III ed. Hoepli, 1944; IV ed. Hoepli, 1946; V ed. Hoepli, 1947).

Giovanni Scheiwiller, *Henri Matisse*, "Arte Moderna Straniera", n. 3, Milano, si vende presso la libreria Ulrico Hoepli, 1933 (II ed. Hoepli, 1939; III ed. Hoepli, 1942; IV ed. Hoepli, 1944; V ed. Hoepli, 1947).

Nina Iavorskaia, *Paul Cézanne*, "Arte Moderna Straniera", n. 4, Milano, Hoepli, 1935 (II ed. 1944).

Giovanni Scheiwiller, *Honoré Daumier*, "Arte Moderna Straniera", n. 5, Milano, Hoepli, 1936 (II ed. 1943; III ed. 1948).

Lamberto Vitali, *Vincent Van Gogh*, "Arte Moderna Straniera", n. 6, Milano, Hoepli, 1936 (II ed. 1952).

Marziano Bernardi, *Gregor Sciltian*, "Arte Moderna Straniera", n. 7, Milano, Hoepli, 1941 (II ed. 1946).

Marco Valsecchi, *Disegni di Vincent Van Gogh*, "Arte Moderna Straniera", n. 8, Milano, Hoepli, 1942 (II ed. 1944; III ed. 1952).

Antony De Witt, *Paul Gauguin*, "Arte Moderna Straniera", n. 9, Milano, Hoepli, 1944 (II ed. 1945).

Mario Buzzichini, *Henri Rousseau*, "Arte Moderna Straniera", n. 10, Milano, Hoepli, 1944.

Marco Valsecchi, *Disegni di Henri Matisse*, "Arte Moderna Straniera", n. 11, Milano, Hoepli, 1944.

Enrico Piceni, *Auguste Renoir*, "Arte Moderna Straniera", n. 12, Milano, Hoepli, 1945.

Rodolfo Pallucchini, *Maurice Utrillo*, "Arte Moderna Straniera", n. 13, Milano, Hoepli, 1945.

Sergio Solmi, *Disegni di Picasso*, "Arte Moderna Straniera", n. 14, Milano, Hoepli, 1945.

Leonardo Borgese, *Toulouse-Lautrec*, "Arte Moderna Straniera", n. 15, Milano, Hoepli, 1945.

Boris Ternovetz, *Aristide Maillol*, "Arte Moderna Straniera", n. 16, Milano, Hoepli, 1950.

Mario De Micheli, *Käthe Kollowitz*, "Arte Moderna Straniera", n. 17, Milano, Hoepli, 1954.

“Cartelle di ‘Stile’”, a c. di Gio Ponti

Milano, Garzanti

Gio Ponti, *5 inganni di Sciltian*, “Cartelle di ‘Stile’”, Milano, Garzanti, 1942.

“Corrente Arte”, a c. di Duilio Morosini

Milano, Edizioni di Corrente

Lucio Fontana: 20 disegni, prefazione di Duilio Morosini, “Corrente Arte”, n. 1, Milano, Edizione di Corrente, 1940.

Renato Birilli: trenta tavole in nero, una a colori e cinque disegni con scritti dell'autore e un testo critico di Sandro Bini, “Corrente Arte”, n. 2, Milano, Edizione di Corrente, 1941.

Scipione: cinque tricromie raccolte dal Centro di Azione per le Arti in occasione della mostra postuma nelle sale della Pinacoteca di Brera 8-23 marzo 1941-XIX, presentazione di Antonino Santangelo, “Corrente Arte”, n. 3, Milano, Edizione di Corrente, 1941.

Lattuada Alberto, *Occhio quadrato*: 26 tavole fotografiche, “Corrente Arte”, n. 4, Milano, Edizione di Corrente, 1941.

Edizioni di Campo Grafico – “Collezione pittori nuovi”, “Collezione scultori nuovi”, “Collezione architetti nuovi”

Milano, Edizioni di Campo Grafico

Alfonso Gatto, Leonardo Sinisgalli, *Atanasio Soldati*, Edizioni di Campo Grafico n. 1, “Collezione pittori nuovi”, Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1934].

Edoardo Persico, *Lucio Fontana*, Edizioni di Campo Grafico n. 2, “Collezione scultori nuovi”, Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1936].

Raffaello Giolli, *Alberto Sartoris*, Edizioni di Campo Grafico n. 3, “Collezione architetti nuovi”, Milano, Edizioni di Campo Grafico, [1936].

“Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’” / “Galleria”

Milano, Editoriale Domus

Raffaele Calzini, *1914-1934 Ventennio. La vita italiana degli ultimi venti anni nell'opera degli artisti italiani contemporanei*, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1933.

Raffaele Calzini, *1914-1934 La bella italiana*, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1934.

Arte romana. La scultura romana e quattro affreschi della villa dei misteri, a c. di Edoardo Persico, “Grande collana dei numeri speciali di ‘Domus’”, Milano, Editoriale Domus, 1935.

Stile / architetti Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1936.

Italiani, a c. di Giovanni Ponti, Leonardo Sinigalli, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1937.

Alessandro Pavolini, Gio Ponti, *Le Arti in Italia*, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1938.

Fantasia degli italiani, a c. di Raffaele Carrieri, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1939.

Immagini di moda 1800-1900, a c. di Raffaele Carrieri, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1940.

Battaglie, a c. di Raffaele Carrieri, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1941.

La Danza in Italia 1500-1900, a c. di Raffaele Carrieri, "Grande collana dei numeri speciali di 'Domus'", Milano, Editoriale Domus, 1946.

"I grandi maestri del colore"

Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche

Guido Edoardo Mottini, *Mantegna*, "I grandi maestri del colore", n. 1, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1933.

Guido Edoardo Mottini, *Raffaello*, "I grandi maestri del colore", n. 2, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Arturo Seeman, *Murillo*, "I grandi maestri del colore", n. 3, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Adolfo Philippi, *Rembrandt*, "I grandi maestri del colore", n. 4, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

August Liebmann Mayer, *Goya*, "I grandi maestri del colore", n. 5, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Mario Tinti, *Van Gogh*, "I grandi maestri del colore", n. 6, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Paolo Giovanni Ree, *Durer*, "I grandi maestri del colore", n. 7, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

August Liebmann Mayer, *Greco*, "I grandi maestri del colore", n. 8, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Arturo Seeman, *Holbein*, "I grandi maestri del colore", n. 9, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Arturo Seeman, *Van Dyck*, "I grandi maestri del colore", n. 10, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

August Liebmann Mayer, *Velasquez*, "I grandi maestri del colore", n. 11, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

Mario Tinti, *Manet*, "I grandi maestri del colore", n. 12, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1933.

- Guido Edoardo Mottini, *Giorgione*, “I grandi maestri del colore”, n. 13, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Mario Tinti, *Cézanne*, “I grandi maestri del colore”, n. 14, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1933.
- Guido Edoardo Mottini, *Rubens*, “I grandi maestri del colore”, n. 15, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Enrico Somaré, *Corot*, “I grandi maestri del colore”, n. 16, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Guido Edoardo Mottini, *Ruyssdael*, “I grandi maestri del colore”, n. 17, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Enrico Somaré, *Courbet*, “I grandi maestri del colore”, n. 18, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Giuseppe De Logu, *Tiziano*, “I grandi maestri del colore”, n. 19, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Guido Edoardo Mottini, *Tintoretto*, “I grandi maestri del colore”, n. 20, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Guido Edoardo Mottini, *Botticelli*, “I grandi maestri del colore”, n. 21, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Enrico Somaré, *Tiepolo*, “I grandi maestri del colore”, n. 22, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Giuseppe De Logu, *Michelangelo*, “I grandi maestri del colore”, n. 23, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Giuseppe De Logu, *Leonardo*, “I grandi maestri del colore”, n. 24, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Guido Edoardo Mottini, *Correggio*, “I grandi maestri del colore”, n. 25, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1934.
- Guido Lodovico Luzzatto, *Maestri del XX secolo: Matisse - Seurat - Signac - Wlaminck [sic] - Utrillo - Derain - Rousseau - Picasso*, “I grandi maestri del colore”, n. 26, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1.
- Lamberto Vitali, *Carpaccio*, “I grandi maestri del colore”, n. 27, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1935.
- Arturo Jahn Rusconi, *Andrea Del Sarto*, “I grandi maestri del colore”, n. 28, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1935.
- Giorgio Nicodemi, *Melozzo*, “I grandi maestri del colore”, n. 29, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1935.
- Arturo Jahn Rusconi, *Beato Angelico*, “I grandi maestri del colore”, n. 30, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1935.
- Giuseppe De Logu, *Bellini*, “I grandi maestri del colore”, n. 31, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1935.
- Giuseppe De Logu, *Frans Hals*, “I grandi maestri del colore”, n. 32, Bergamo, Istituto Italiano d’Arti Grafiche, 1935.

- Giuseppe De Logu, *Veronese*, "I grandi maestri del colore", n. 33, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1936.
- Giogio Nicodemi, *Franz Von Stuck*, "I grandi maestri del colore", n. 34, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1936.
- Giogio Nicodemi, *Bonvicini*, "I grandi maestri del colore", n. 35, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1936.
- Francesco Wolter, *Kaulbach*, "I grandi maestri del colore", n. 36, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1936.
- Enrico Somaré, *Segantini*, "I grandi maestri del colore", n. 37, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1937.
- Giovanni Vollmer, *Millet*, "I grandi maestri del colore", n. 38, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1938.
- Riccardo Graul, *Maestri del Rocò*, "I grandi maestri del colore", n. 39, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1938.
- Enrico Somaré, *Giacomo Favretto*, "I grandi maestri del colore", n. 40, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1938.
- Santi Muratori, *Musaicisti ravennati*, "I grandi maestri del colore", n. 41, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1939.
- Achille Locatelli Milesi, *Fornara*, "I grandi maestri del colore", n. 42, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1939.
- Maestri della natura morta*, "I grandi maestri del colore", n. 43, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1940.
- Pittori di selvaggina*, "I grandi maestri del colore", n. 44, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1940.
- Federico Petriccione, *Ettore Tito*, "I grandi maestri del colore", n. 45, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1942.
- Raffaele Calzini, *Amisani*, "I grandi maestri del colore", n. 46, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1942.
- Giorgio Nicodemi, *Michelangelo da Caravaggio*, "I grandi maestri del colore", n. 47, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1942.
- Wilhelm Hausenstein e Ingrid Parigi, *Bruegel*, "I grandi maestri del colore", n. 48, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1942.
- F. M. Hubner, *Van Gogh*, "I grandi maestri del colore", n. 49, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1943.
- Severino Bellotti, *Pellizza da Volpedo*, "I grandi maestri del colore", n. 50, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1944.

“L’arte italiana. Il secondo Novecento”

Milano, Editoriale Domus

Raffaello Giolli, *Spilimbergo*, “L’arte italiana. Il secondo Novecento”, n. 1, Milano, Editoriale Domus, 1943.

“L’odierna arte del bianco e nero”

Milano, Edizioni della Galleria Pesaro

Vittorio Pica, *Antonio Carbonati*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 1, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1923].

Vittorio Pica, *Andre Maire*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 2, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1923].

Vittorio Pica, *Edgar Chabine*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 3, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1923].

Vittorio Pica, *Carlo Moser*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 4, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1923.

Vittorio Pica, *Philip Zilcken*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 5, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1923.

Vittorio Pica, *Alfred Delaunoy*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 6, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1924.

Ugo Ojetti, *Romano Dazzi*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 7, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1924.

Vittorio Pica, *Max Liebermann*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 8, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1924.

Vittorio Pica, *Armand Rassenfosse*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 9, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1924.

Vittorio Pica, *Stampe giapponesi*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 10, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1927].

Paolo Muratov, *Teodoro Brenson*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 11, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1927.

Carlo Carrà, *Leonardo Borgese*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 12, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1927].

Giorgio Nicodemi, *Giulio Cisari*, “L’odierna arte del bianco e nero” f.s., Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1927-1928].

Carlo Tridenti, *Veniero Colasanti*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 13, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1928.

Augusto Calabi, *Augusto Calabi*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 14, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, 1934.

Augusto Calabi, *Benvenuto Disertori*, “L’odierna arte del bianco e nero”, n. 15, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, [dopo il 1934].

Raffaele Calzini, *Marta Granchi*, "L'odierna arte del bianco e nero", n. 16, Milano, Edizione della Galleria Pesaro, s.d. [1935].

"Le grandi raccolte d'arte contemporanea"

Milano, Edizioni del Milione

La Raccolta Feroldi, presentazione di Guido Piovene, "Le grandi raccolte d'arte contemporanea", Milano, Edizioni del Milione, 1942.

"Meridiana", a c. di Geo Renato Crippa

Milano, Ettore Bartolozzi Editore

Geo Renato Crippa, *Orlando Sora*, "Meridiana", Milano, Ettore Bartolozzi, 1934.

"Metamorfosi", a c. di Sandro Bini, Renato Birolli

Milano, Edizioni Campografico

Metamorfosi. 46 disegni di Renato Birolli, 6 pagine di Sandro Bini, "Metamorfosi", Milano, Edizione Campografico, 1937.

"Maestri italiani contemporanei" – monografie d'arte di "Stile", a c. di Vittorio Emanuele Barbaroux, Gio Ponti

Milano, Garzanti Editore

Giovanni Scheiwiller, *Arturo Tosi*, "Maestri italiani contemporanei" - monografie d'arte di "Stile", Milano, Garzanti, 1942.

Piero Torriano, *Carlo Carrà*, "Maestri italiani contemporanei" - monografie d'arte di "Stile", Milano, Garzanti, 1942.

Raffaele Carrieri, *Giorgio de Chirico*, "Maestri italiani contemporanei" - monografie d'arte di "Stile", Milano, Garzanti, 1942.

Giuseppe Raimondi, *Filippo de Pisis*, nota bibliografica di Giovanni Scheiwiller, "Maestri italiani contemporanei" - monografie d'arte di "Stile", Milano, Garzanti, 1942.

Guido Piovene, *L'arte di Lea D'Avanzo*, "Maestri italiani contemporanei" - monografie d'arte di "Stile", f.s., Milano, Garzanti, 1943.

"Monumenti del Regime"

Milano, Edizioni del Milione

Riccardo Bacchelli, *La Giustizia corporativa nella scultura di Arturo Martini*, "Monumenti del Regime", n. 1, Milano, Edizione del Milione, 1937.

Nello Quilici, *Il mito di Ferrara negli affreschi di Achille Funi*, "Monumenti del Regime", n. 2, Milano, Edizione del Milione, 1939.

“Opere e studi”**Milano, Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux**

Gorgerino, Giuseppe, *Quattro artisti: Cesetti, Sassu, Scipione, Tomea*, scritti di Vincenzo Cardarelli, Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Gorgerino, Luciano Nicastro, Leonardo Sinisgalli, “Opere e Studi”, Milano, Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux, 1938.

**“Pittori e scultori italiani contemporanei”, a c. di Giampiero Giani
Milano, Edizioni della Conchiglia**

Giovanni Scheiwiller, *Pompeo Borra*, “Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 1, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1941.

Filippo de Pisis, *Marino Marini*, “Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 2, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1941.

Vincenzo Costantini, *Piero Marussig*, “Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 3, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1942.

Sergio Solmi, *Massimo Campigli*, “Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 4, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1943.

Luciano Anceschi, *Mario Sironi*, “Pittori e scultori italiani contemporanei”, n. 5, Milano, Edizioni della Conchiglia, 1944.

“Pittori italiani contemporanei”, I serie**Milano, Edizioni Del Milione**

12 opere di Raffaele De Grada, con testo di Giovanni Battista Angioletti, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1942 (II ed. 1943; III ed. rinnovata con prefazione di Francesco Flora 1958).

12 opere di Piero Marussig, presentate da Raffaele Carrieri, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1942 (II ed. 1947).

12 tempere di Mario Sironi, presentate da Massimo Bontempelli, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1943 (II ed. 1952).

Arturo Tosi, un inverno a Rovetta, introduzione di Ugo Nebbia, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1944 (II ed. 1947).

12 opere di Giorgio de Chirico, presentate da Agnoldomenico Pica, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1944 (II ed. 1946; IV ed. 1952).

12 opere di Virgilio Guidi, presentate da Alfonso Gatto, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1944 (II ed. 1946).

12 opere di Achille Funi, presentate da Piero Torriano, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1944 (II ed. 1946).

12 opere di Carlo Carrà, presentate da Silvio Catalano, “Pittori italiani contemporanei”, Milano, Edizioni Del Milione, 1945.

12 opere di *Ardengo Soffici*, presentate da Giovanni Papini, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1945 (II ed. 1961).

12 opere di *Amedeo Modigliani*, prefazione di Raffaele Carrieri, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1947 (II ed. 1950).

12 opere di *Renato Birilli, Bruno Cassinari, Ennio Morlotti, Ernesto Treccani*, prefazione di Raffaele De Grada, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1950.

12 opere di *Cesare Breveglieri*, prefazione di Marco Valsecchi, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1950.

12 opere del 1953 di *Arturo Tosi*, prefazione di Marco Valsecchi, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1954.

12 opere di *Bruno Cassinari*, prefazione di Marco Valsecchi, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1955.

12 opere di *Gino Meloni*, presentate da Guido Ballo, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1956.

16 dipinti di *Giorgio Morandi*, presentati da Pietro Maria Bardi, "Pittori italiani contemporanei", Milano, Edizioni Del Milione, 1957.

"Pittura e scultura d'oggi"

Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche

Napoleone G. Fiumi, *Lino Baccarini*, prefazione di Innocenzo Cappa, "Pittura e scultura d'oggi", Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche, 1927.

Carlo Alberto Felice, *Giuseppe Cahvi*, prefazione di Gino Rocca, "Pittura e scultura d'oggi", Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche, 1927.

Vincenzo Costantini, *Aldo Carpi*, prefazione di Cesare Vico Ludovici, "Pittura e scultura d'oggi", Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche, 1928.

Vincenzo Costantini, *Michele Cascella*, prefazione di Giovanni Titta Rosa, "Pittura e scultura d'oggi", Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche, 1928.

Raffaele Giolli, *Sandro Biazzi*, prefazione di Alessandro Varaldo, "Pittura e scultura d'oggi", Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche, 1928.

Aldo Carpi, *Guido Cadorin*, "Pittura e scultura d'oggi", Milano, GEA - Grandi Edizioni Artistiche, 1929.

"Preferenze", Cronache

Bergamo, Cronache

Gino Visentin, *Nino Galizzi scultore*, "Preferenze", Bergamo, Cronache, 1933.

“Profili”

Milano, Edizioni d'Arte della Galleria Gian Ferrari

Marco Ramperti, *Donato Frisia pittore*, “Profili”, Milano, Edizione d'Arte della Galleria Gian Ferrari, 1938

“Quaderni del disegno contemporaneo”

Milano, Edizioni di Corrente

Duilio Morosini, *Guttuso*, “Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 1, Milano, Edizioni di Corrente, 1942

Mario De Micheli, *Manzù*, “Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 2, Milano, Edizioni di Corrente, 1942

Antonino Santangelo, *Mafai*, “Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 3, Milano, Edizioni di Corrente, 1943

Luciano Anceschi, *Marino*, “Quaderni del disegno contemporaneo”, n. 4, Milano, Edizioni di Corrente, 1943

“Quaderni rossi”

Milano, Quaderni rossi

Ernesto Treccani, *Disegni di Guido Fiume*, “Quaderni rossi”, n. 1, Milano, Quaderni rossi, 1943

Grafici e tabelle

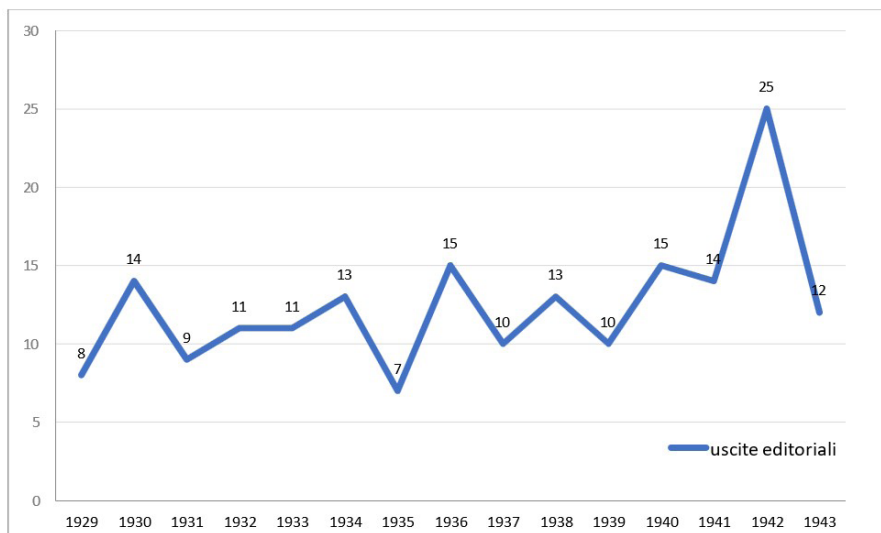


Fig. 1. Uscite editoriali

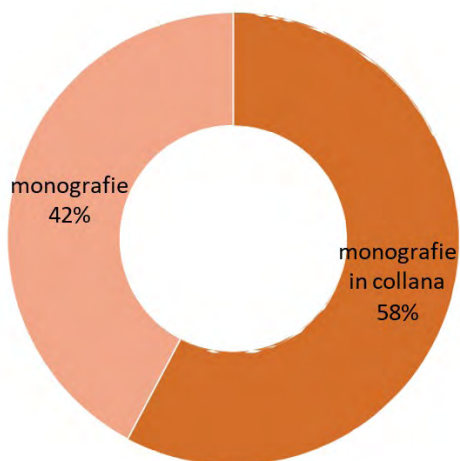


Fig. 2. Monografie singole e in collana

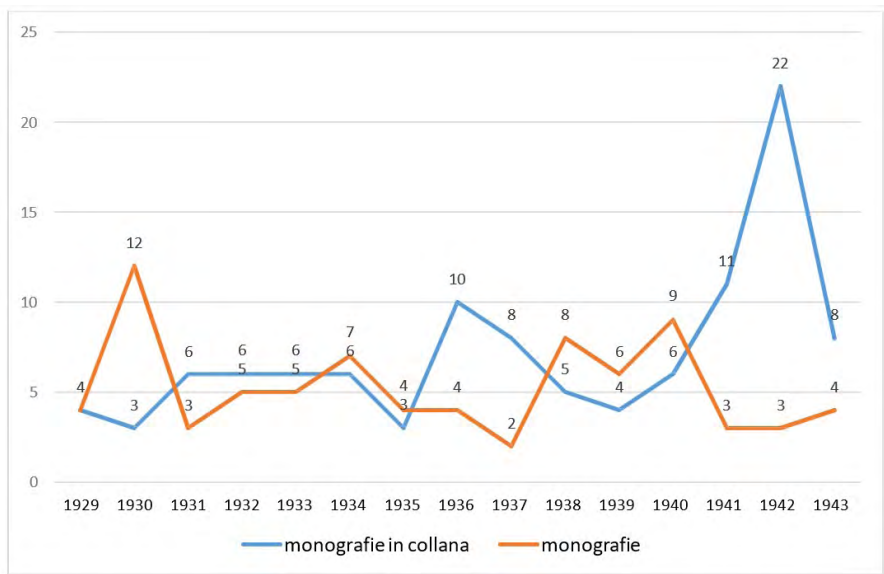


Fig. 3. Andamento monografie singole e in collana

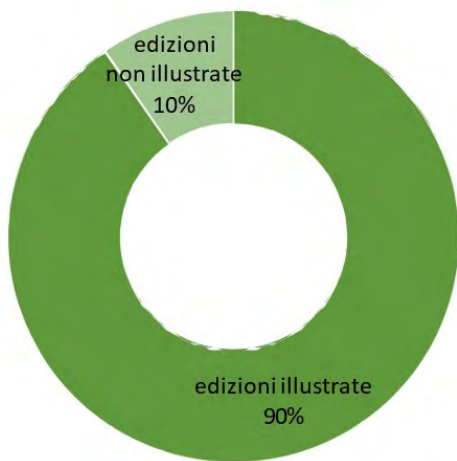


Fig. 4. Edizioni illustrate

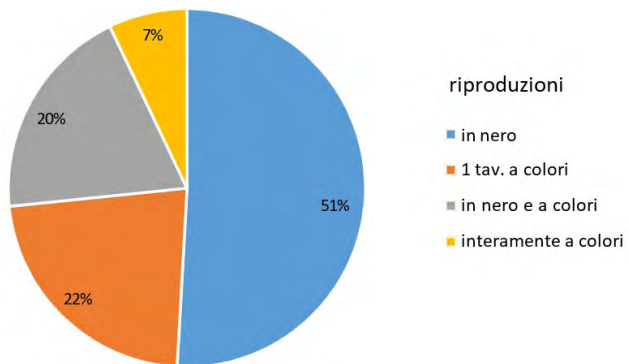


Fig. 5. Riproduzioni

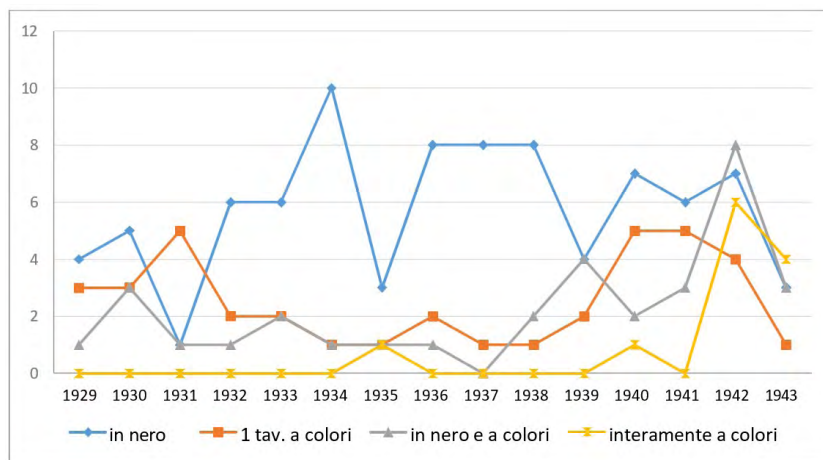


Fig. 6. Andamento riproduzioni

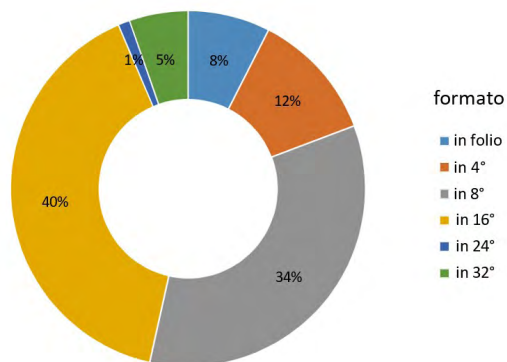


Fig. 7. Formato

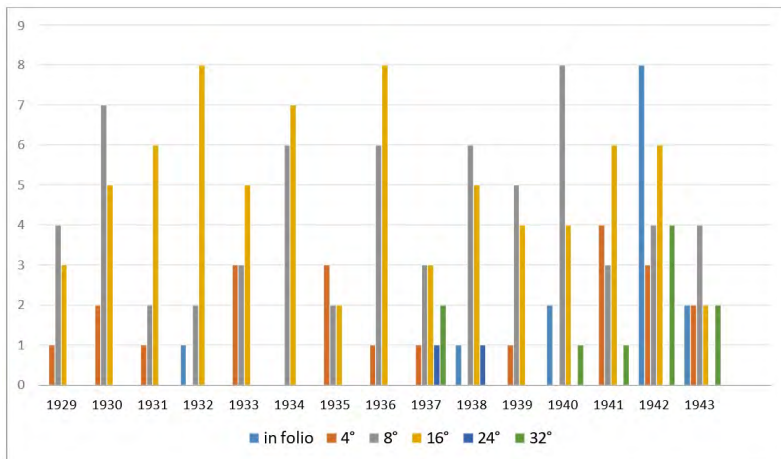


Fig. 8. Formato per anno

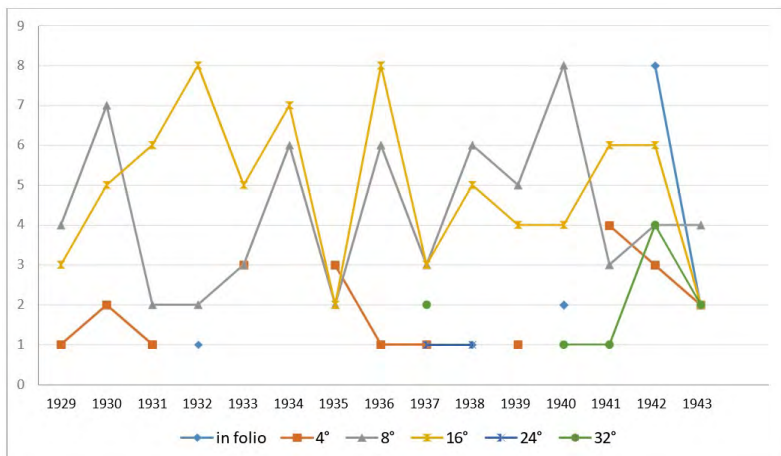


Fig. 9. Andamento formato.

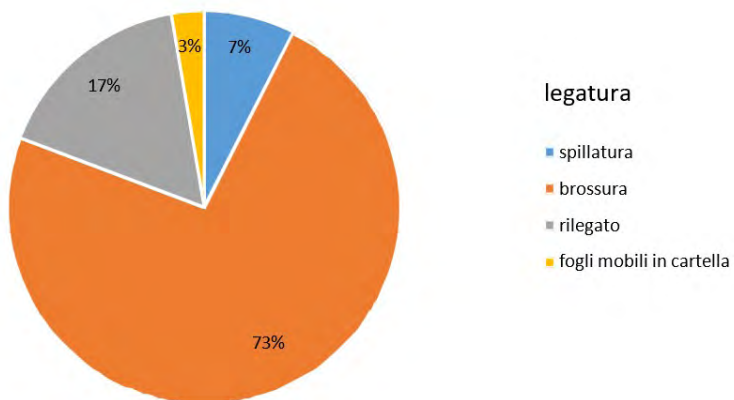


Fig. 10. Legatura

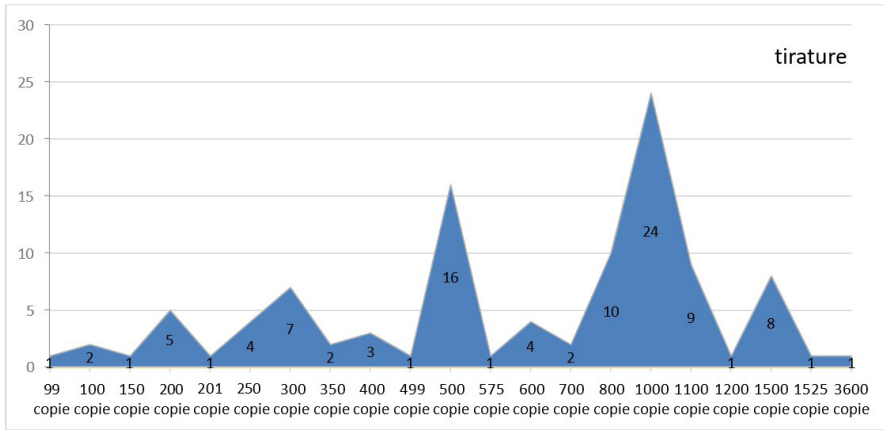


Fig. 11. Tirature

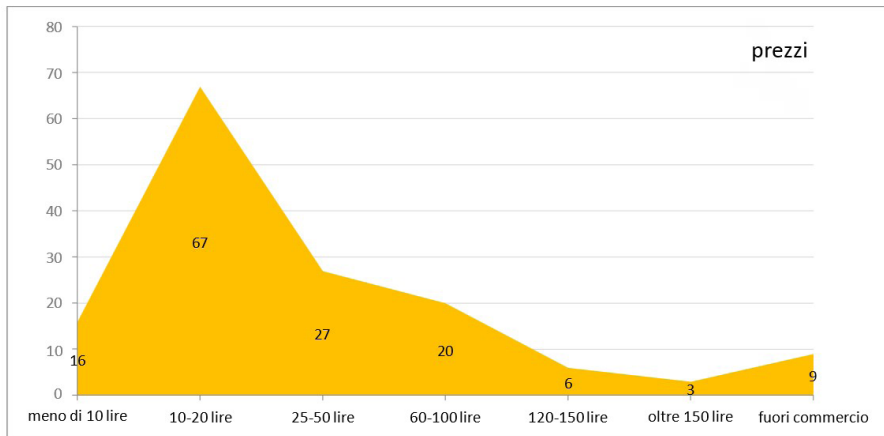


Fig. 12. Prezzi

Tab. 1

Editori	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	tot.
Alfieri & Lacroix	1				1						2					4
Arti Grafiche Bertarelli				1			1									2
Arti Grafiche Giudici (Bergamo)					1											1
Belvedere	2	1														3
Bestetti & Tumminelli			1													1
Campo Grafico - Campografico						1		1	1	2						5
Casa d'Arte Ariel										1						1
Ceschina		1	1		1						1					4
Chroniques du jour; Hoepli					1			3	1	1						6
Corrente - Galleria della Spiga e Corrente												1	3	2	2	8
Cronache					1											1
Editoriale Domus					1					1					2	4
Edizioni della Colomba presso la Galleria Barbaroux										1	1					2
Edizioni di Via Letizia									1							1
Ettore Bartolozzi					1	1										2
Galleria Dedalo							1									1
Galleria Gian Ferrari										2	1		1			4
Galleria Milano	1					2										3
Galleria Nova														1		1
Galleria Pesaro		1	1			2	1									5
Garzanti														5	1	6
GEA Grandi Edizioni Artistiche	1															1
Hoepli						3	1	5	3	1	3	6	5	7		34
Istituto Italiano d'Arti Grafiche							1							1		2
L'Esame				1												1
Lucini & C									1	1						2
Libreria del Milione - Edizioni del Milione		3		1		1	1		1		2	2		3	2	16

De Pedrini								1		2		1			1	5
Fusetti		1														1
Grafitalia														4		4
Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche							1					1				2
Nicola Moneta												1				1
Officine Incisioni Cromografiche		1								1				2	1	5
Pasetti														1	1	2
Pizzi & Pizio			1					1								2
Officine Grafiche Rizzoli & C.												1				1
Unione Zincografi di Milano						1										1
Vigier & Brunissen					1											1
La Zincografica	1	2	4	3	3			1	1		1		1			17

Tab. 3

Tipografi e stampatori	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	1943	tot.
Tipografia U. Allegretti di Campi	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1
Ambrosiana S.A. per l'Industria Grafica	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Stab. Arti Grafiche Alfieri & Lacroix	2	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	2	1	1	0	9
Tipografia Aracne	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Arti Grafiche Bertarelli	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Bertieri	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Tipografia Bonfiglio & Nai	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Tipografia Cardinal Ferrari	0	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Tipografia L'Ecclettica	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Officine Grafiche Esperia	3	4	5	3	4	3	1	5	4	2	6	5	7	13	4	69
Officine Grafiche della Federazione Italiana Biblioteche Popolari di Milano	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Frazier-Soye (Parigi)	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	2

Tipografia La Grafica (Lecco)	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Tipografia La Grafica Sociale	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	
G.P. Lavori Grafici	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	
Tip. Garzanti	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	
Arti Grafiche Giudici (Bergamo)	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Grafa	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	
Stabilimento Grafico SA	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	2	2	8	
Stabilimento Grafico Commerciale (Firenze)	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Grafitalia già Pizzi & Pizio	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	4	
Stabilimento Tipografico Littorio (Varese)	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Officina d'Arte Grafica A. Lucini & C.	1	1	0	0	0	3	0	0	2	3	0	0	0	0	11	
Industrie Tipografiche Matarelli	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Arti Grafiche Milli	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	
Modiano - Gustavo Modiano Società Grafica G. Modiano	0	1	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	2	0	6	
Officine Grafiche A. Mondadori (Verona)	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	3	
Industrie Grafiche Nicola Moneta	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	
Industrie Grafiche Amedeo Nicola & C. (Varese; Milano)	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Pizzi & Pizio	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	
Officine Grafiche Rizzoli & C.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	2
P. Sacchi	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	2	
Officine SAME - Società Anonima Milanese Editrice	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2	
Arti Grafiche Sansaini (Roma)	0	0	0	0	0	0	0	2	1	1	0	0	0	0	4	
SATE - Società Anonima Tipografica Editoriale	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Grafiche SETI	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Tipografia Società Editrice Libreria	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	

Cromotipia E. Sormani	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
Industrie Grafiche Italiane Stucchi	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0	4
La Tipocromo	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	3	5
Unione Tipografica	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Tipografia Fratelli Treves	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	3
Tipografia VAL di L. Rova (Genova)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Stabilimenti della Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Stabilimenti Grafici Attilio Vallecchi (Firenze)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
Istituto Grafico Vanzetti e Vanoletti	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2
Industrie Grafiche Pietro Vera	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	1	4

Alle origini del libro d'arte contemporanea: il laboratorio di Milano negli anni Trenta

Viviana Pozzoli

Nel corso degli anni Trenta, l'arte contemporanea giunge a conoscere, anche in Italia, una rilevante fortuna critica e commerciale. La crescente urgenza di documentare e diffondere la nuova cultura artistica incontra la parallela crescita del mercato editoriale, innescando uno scambio fatale. Osservatorio privilegiato di questi svolgimenti è la città di Milano, straordinario laboratorio per l'elaborazione di forme, generi e modelli che avrebbero segnato il profilo dell'industria del libro d'arte nei decenni a venire.

Il volume traccia una mappa dell'editoria d'arte contemporanea nel suo momento aurorale, tra tensione sperimentale e confronto con la prima società di massa. Affrontando i grandi nodi della filiera editoriale, dei generi critico letterari emergenti e della riproduzione delle immagini in rapporto alla pagina tipografica, lo studio offre al lettore una riflessione di inedito taglio storiografico accompagnata da un ricco repertorio composto dal catalogo delle pubblicazioni.

In copertina: La biblioteca di Gio Ponti nei primi anni Quaranta © Gio Ponti Archives / archivio storico Gio Ponti

ISBN 979-12-80325-70-9 (PDF)

ISBN 979-12-80325-69-3 (EPUB)

DOI 10.54103/milanoup.88