

*Neri Pozza e i venetisti*

Quando, a dodici anni dalla fondazione di «Paragone», Roberto Longhi traeva il suo amaro bilancio sul significato civile della storia dell'arte in Italia firmando – insieme all'*Editoriale* di quel numero – *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*<sup>1</sup>, sullo scrittoio di Villa Il Tasso dovevano vedersi due volumi stampati a Venezia (figg. 1, 2)<sup>2</sup>. Se i temi della centralità delle opere d'arte e della preminenza degli originali<sup>3</sup> viravano verso un confronto fra monografie ed esposizioni, a rileggere la recensione longhiana balenano alla mente aspetti diversi del libro d'arte veneziano. Nel rilevare la necessità, per un testo, di corredarsi di buone illustrazioni, lo studioso non intendeva solo mettere in guardia dalle difficoltà degli spostamenti dei dipinti alle mostre; ma faceva inoltre eco a una condizione materiale dell'oggetto librario, che da qualche tempo mirava ad andare incontro alle esigenze degli storici dell'arte come alle necessità di un pubblico nuovo e più ampio.

In uno dei libri sfogliati da Longhi, la linea febbrile di Crivelli disegna, sul bianco e nero della carta di Bruno Alfieri, tavole dall'altissima leggibilità, che conservano la scansione metrica delle figure sull'oro dei fondi senza appiattimenti né semplificazioni formali. Tra quelle riproduzioni, a forza di particolari, è possibile avvicinarsi alla complessità decorativa dei santi accartocciati sui polittici marchigiani o inoltrarsi nelle lontananze tumultuose di una *Madonna* come quella di Castelvecchio. Si tratta, in più di un caso, di dettagli da Longhi stesso ritagliati già una quindicina di anni prima<sup>4</sup>. Come a una quindicina – o quarantina – di anni prima

---

Sono grato a Massimo Ferretti per avermi affidato un tema tanto importante nell'ambito degli studi di arte veneta e assicurato la sua guida attenta e generosa nelle varie fasi della ricerca. Devo indicazioni e suggerimenti utili a Giovanni Agosti, Patrizio Aiello, Filippo Bosco, Maichol Clemente, Flavio Fergonzi, Monia Manescalchi, Marco M. Mascolo e Lucia Simonato. Le sigle utilizzate nel testo sono le seguenti: ANP per Vicenza, Biblioteca Bertoliana, Archivio Neri Pozza, *Carteggio volumi pubblicati*; FRC per Lucca, Fondazione Ragghianti, *Carteggio generale*.

<sup>1</sup> R. LONGHI, *Editoriale 1962*, «Paragone», 145, 1962, pp. 3-6, poi *Editoriale. Dodici anni di «Paragone»*, in ID., *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1968*, «Opere complete di Roberto Longhi», XIII, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 83-86; ID., *Crivelli e Mantegna: due mostre interferenti e la cultura artistica nel 1961*, «Paragone», 145, 1962, pp. 7-21, poi in ID., *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, «Opere complete di Roberto Longhi», X, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 143-55. Cfr. G. AGOSTI, *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova, Gianluigi Arcari, 2006, pp. 23-6.

<sup>2</sup> Si parla di *Carlo Crivelli e i crivelleschi*, Catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, Edizioni Alfieri, Venezia 1961 e *Andrea Mantegna*, Catalogo della mostra, a cura di G. Paccagnini, Mantova, Comitato della Mostra di Andrea Mantegna, 1961, stampati rispettivamente da Arti Grafiche Fantoni e Stamperia di Venezia.

<sup>3</sup> Eucleati soprattutto ne *La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale* [corso universitario, Università di Bologna, a.a. 1934-1935], poi in *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento*, «Opere complete di Roberto Longhi», VI, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 3-90: 3, e nel *Viatico* (prima *Viatico per la mostra veneziana dei cinque secoli*, «La Rassegna d'Italia», 1, gennaio 1946, 1, pp. 64-81, e aprile 1946, 4, pp. 32-49, poi *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Firenze, Sansoni, 1946, ora in *Ricerche sulla pittura veneta*, pp. 1-63: 3), per cui cfr. M. FERRETTI, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma "da ricordarsene un pezzo"*, in F. ARCANGELI, *Tarsie*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014 [anastatica della ed. Roma, Tumminelli, 1942], pp. 97-104 e G. RUSSO, *Longhi lettore di Vasari*, «Prospettiva», 169-170, 2019, in corso di stampa.

<sup>4</sup> Il riferimento va a: il leone ai piedi dei *Santi Girolamo e Agostino* all'Accademia (*Carlo Crivelli e i crivelleschi*, pp. 113-5, tavv. 33 e 33a), nell'ed. Firenze, Sansoni, 1946, tav. 53 del *Viatico* e in *Ricerche sulla pittura veneta*, tav. 49; i paesaggi della *Madonna* di Verona e del *San Lorenzo* di Massa Fermana (*Carlo Crivelli e i crivelleschi*, pp. 14-5, tavv. 4a-4b e pp. 20, 22, tavv. 5c e 5e), in R. LONGHI, *Pittura veneziana '300-'400* [corso universitario,

rimontano alcuni scritti ricuciti per l'occasione nella recensione alle mostre di Venezia e Mantova. Qui, a «riconfermare il Crivelli come “il pittore di più alta fantasia accanto al giovine Giambellino”»<sup>5</sup>, si ritrova una fulminea citazione dal *Viatico*. E si rileggono diversi stralci da quella “*Lettera pittorica*” con la quale il Quattrocento si era colorato di nuovi Rinascimenti, e da cui si può finalmente risalire per «intendere il senso di unità poetica»<sup>6</sup> aleggiante attorno allo Squarcione e ricomporre in un'unica partitura stilistica il dispiegamento storiografico di *due mostre interferenti*. Senza contare che, nel ribaltare le pagine di «Vita Artistica» su «Paragone», Longhi trascinò con sé pure il passo mantegnesco dalle *Interpretazioni medievali del Rinascimento* del 1922 (definite, quarant'anni più tardi, *gotiche*)<sup>7</sup>, in un intarsio testuale che complicava ulteriormente il rimando ai propri scritti più antichi. L'obiettivo era quello di allargare alle valenze saggistiche di «Paragone» acquisizioni già note alla maggior parte degli addetti ai lavori, allora demandate a una distribuzione di più ampio respiro. «Quella mia lettera, sepolta in una rivista oggi introvabile, è conosciuta da pochi», aveva scritto Longhi prima di «plagiare»<sup>8</sup> se stesso; invece, la fatalità della cronologia vuole che una simile riflessione retrospettiva cadesse a ruota della riproposizione su vasta scala del saggio che era costato a Fiocco l'accesa requisitoria longhiana.

---

Università di Bologna, a.a. 1945-1946], ora in G. RUSSO, *Le dispense del primo corso di Roberto Longhi a Bologna sulla pittura veneziana*, «Paragone», 122, 2015, pp. 20-1.

<sup>5</sup> LONGHI, *Crivelli e Mantegna*, p. 149; ID., *Viatico*, p. 51 (con variante lessicale).

<sup>6</sup> ID., *Crivelli e Mantegna*, p. 149; “*Lettera pittorica*” a Giuseppe Fiocco su “*L'Arte del Mantegna*”, «Vita Artistica», 1, novembre 1926, 11, pp. 127-39, ora in *Saggi e Ricerche 1925-1928*, «Opere complete di Roberto Longhi», II/1, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 77-98: 87, 92-3.

<sup>7</sup> Il testo delle lezioni, mai pubblicato, si legge in LONGHI, “*Lettera pittorica*”, p. 93. La variante si rintraccia anche nella proposizione precedente («Il che infine non significa imitare i toscani ma soltanto dare del Rinascimento un'interpretazione *gotica*», corsivo mio) e fa tornare alla mente il nome di Frederick Antal, la cui *Florentine Painting* del 1948 fu tradotta in italiano proprio negli anni di *Crivelli e Mantegna* (*La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1960), con un decennio di ritardo rispetto al desiderio vagheggiato dalla recensione di G. CASTELFRANCO, *Arte e società*, «Il Ponte», V/6, 1949, pp. 755-62, poi «Paragone», 9, 1950, pp. 50-62: 60. È noto il debito di Longhi nei confronti di Antal a date più alte. Che la “*Lettera pittorica*” presupponga *Studien zur Gotik im Quattrocento: einige italienische Bilder des Kaiser-Friedrich-Museums*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 46, 1925, pp. 3-32 è inoltre confermato da G. FIOCCO, «*Lettere pittoriche*». *Risposta a R. Longhi*, «Vita Artistica», 1, dicembre 1926, 11, pp. 144-7, dove lo storico dell'arte ungherese è apertamente ricordato. Nello stesso momento, le *Precisioni* fanno di Antal un «notevolissimo studioso del manierismo» (R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane – R. Galleria Borghese. Andrea del Sarto, Rosso Fiorentino. Il gruppo delle opere Carraccesche e, in particolare, il n. 45*, «Vita Artistica», 2, maggio 1927, 5, pp. 85-91, poi parte di *Precisioni nelle Gallerie Italiane. La Galleria Borghese*, in *Saggi e Ricerche*, pp. 265-366: 316, da leggere insieme a G. ROMANO, *Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, “maniera”*, «Ricerche di Storia dell'arte», 17, 1982, pp. 5-27 e in ID., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma, Donzelli, 1998, pp. 23-62: 33-5). All'inizio degli anni Quaranta, a quella «lettura più e più ‘gotica’ del rinascimento» fa significativamente da contraltare la considerazione di un Mantegna «quasi romantico» o di un Crivelli nel gusto di Bernt Notke (R. LONGHI, *Le Arti*, in *Romanità e Germanesimo*, a cura di J. De Blasi, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 209-39, poi *Arte italiana e arte tedesca*, in ID., *‘Arte italiana e arte tedesca’ con altre congiunture fra Italia ed Europa*, «Opere complete di Roberto Longhi», IX, Firenze, Sansoni, 1979, pp. 3-21: 13). In linea con queste osservazioni, potrebbe sembrare naturale leggere nella variante del 1961 un retrogusto antaliano; osta tuttavia la conclamata idiosincrasia del Longhi maturo nei confronti del collega, così come essa è raccontata da Zeri in M.B. CASTELLOTTI, *Conversazioni con Federico Zeri*, Parma, Guanda, 1988, p. 40 (con il ricordo dello sprezzante giudizio longhiano su *Pittura e Controriforma*: «Fregnacce alla Antal»).

<sup>8</sup> LONGHI, *Crivelli e Mantegna*, p. 145.

A ristampare, alla fine del 1959, *L'arte di Andrea Mantegna*<sup>9</sup> era un editore, già votato alla politica (da partigiano), alla scrittura (da poeta e romanziere) e all'arte (da scultore e incisore), di nome Neri Pozza<sup>10</sup>. Con il libro di Fiocco, Pozza apriva la collana «Saggi e studi di storia dell'arte». Un esercizio utile a sondare le strategie e le forme del libro d'arte a Venezia è quello di scorrere gli altri titoli della collezione, sino allo *Zoppo* di Eberhard Ruhmer (1966); si rileverà, innanzitutto, che autori e materie furono pescati in un rassicurante passato che li aveva già consegnati alla storia degli studi e dell'editoria. Luigi Coletti, prima della riedizione del libro del 1933 su Tommaso da Modena<sup>11</sup>, concepita, forse su istigazione antilonghiana<sup>12</sup>, di

---

<sup>9</sup> G. FIOCCO, *L'arte di Andrea Mantegna*, Venezia, Neri Pozza, 1959 («Saggi e studi di storia dell'arte», 1). Alla monografia di «Valori Plastici» (ID., *Mantegna*, Milano, Ulrico Hoepli, 1937) – un «libro su tutto il Mantegna», «un corpus che anche i più esigenti potranno considerare quasi completo» (*ibid.*, pp. 8-9) –, Pozza preferì quello del grande saggio sul Rinascimento veneto recensito da Longhi: ID., *L'arte di Andrea Mantegna*, Bologna, Apollo, 1927 (ma già in circolazione alla fine del 1926). Sull'antica redazione si innestano un *Avvertimento* datato settembre 1959; una *Appendice* per ciascun capitolo dove si discutono le ultime acquisizioni bibliografiche; e un arricchito corredo iconografico. Da F. BERNABEI, *Il laboratorio critico di Giuseppe Fiocco*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 29, 2005, pp. 225-41: 239, nota 47, si apprende del duro giudizio di Fiocco su LONGHI, *Crivelli e Mantegna*, all'interno di un quaderno ms. del 1962.

<sup>10</sup> Per un inquadramento dei problemi che qui interessano cfr. *Neri Pozza editore 1946-1986*, Catalogo della mostra, a cura di A. Colla, R. Zirona, prefazione di L. Magagnato, Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana, 1986. Da S. MINUZZI, s.v. *Pozza, Neri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 85, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 00-00, emerge il ventaglio delle conoscenze che segnarono gli inizi di Pozza da artista ed editore (de Il Pellicano), nonché l'esperienza resistenziale: del massimo interesse, quest'ultima, anche per la storia letteraria, dato che del gruppo vicentino di Giustizia e Libertà capeggiato da Antonio Giuriolo fece parte anche il grande Luigi Meneghello, amico di una vita di Licisco Magagnato (cfr., su quest'ultimo punto, *Ma la conversazione più importante è quella con te: lettere tra Luigi Meneghello e Licisco Magagnato (1947-1974)*, a cura di F. Caputo, E. Napione, Sommacampagna, Cierre, 2018). Utili, infine, i riscontri *ad indicem* col diario del 1963-1971 di N. POZZA, *Vita da editore*, Vicenza, Neri Pozza, 2016, nonché con quello del 1945-1976 della moglie L. QUARETTI, *Il giorno con la buona stella. Diario 1945-1976*, a cura di A. Colla, Vicenza, Neri Pozza, 2016.

<sup>11</sup> L. COLETTI, *L'arte di Tommaso da Modena*, Bologna, Apollo, 1933 («Ars Viva», 2), uscito insieme a *L'arte di Jacopo Bassano* («Ars Viva», 1) di Sergio Bettini in una collana, diretta da quest'ultimo, nella quale non furono editi altri volumi. Sull'argomento Coletti aveva pubblicato diversi saggi, fra i quali basterà citare *Tommaso da Modena nello svolgimento della pittura veneta*, «Bollettino d'arte», IV, 7, 1925 (altri titoli si desumono da T. FRANCO, *Luigi Coletti e la pittura del Trecento*, in *Luigi Coletti*, Atti del convegno di studi, a cura di A. Diano, Treviso, Canova, 1999, pp. 35-45: 39, nota 17).

<sup>12</sup> Uno stralcio del libro del 1933 fu incluso, fra il *Saper vedere* di Marangoni e *Officina ferrarese*, nel *Commento antologico alla fortuna critica del Trecento bolognese*, in appendice alla ripubblicazione su «Paragone» (5, 1950, pp. 23-44) della *Prefazione alla Guida alla Mostra della pittura bolognese del Trecento*, Bologna, 1950 (ora *Fortuna critica del Trecento*, in *Lavori in Valpadana*, pp. 169-87: 182-3). L'accanimento di Longhi nei confronti di Coletti è testimoniato pure dall'aggiunta, nelle «Opere complete», degli estremi del terzo volume de *I Primitivi (I padani*, Novara, De Agostini, 1947) insieme a un paio di brani da P. TOESCA, *Il Trecento*, Torino, UTET, 1951, entrambi assenti su «Paragone» (LONGHI, *Fortuna critica del Trecento*, p. 186). Durante le lezioni bolognesi ricordate nella ed. 1973, gli studi di Coletti «sui trecentisti riminesi e su Tommaso da Modena» furono inclusi fra quelli degli «ultimi ricercatori» che avevano sopravvalutato gli apporti «giotteschi o senesi» all'arte padana (LONGHI, *La pittura del Trecento*, pp. 4-5). All'altezza di *I Primitivi*, lo storico dell'arte trevigiano aveva risposto alle stoccate del collega con la recensione alla *Mostra della pittura bolognese del Trecento; con una coda polemica*, «Emporium», 112, 672, 1950, pp. 243-60. Un altro motivo di dissenso si era chiarito a Coletti con *Il maestro colorista di Assisi*, «La critica d'arte», VIII, 6, 1950, pp. 443-54, articolo identificabile fra le «svagature che séguitano sull'argomento da parte di chi la conferenza [del 1943 su Stefano *alias* Puccio Capanna] ascoltò ma non intese bene» alle quali Longhi intese «ovviare» dando alle stampe, l'anno successivo, il testo di *Stefano Fiorentino*, «Paragone», 13, 1951, ora in «*Giudizio sul Duecento*» e *ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, «Opere complete di Roberto Longhi», VII, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 64-82: 64.

concerto con Sergio Bettini, e poi sfociata in omaggio *post mortem*<sup>13</sup>, fu intercettato, nel 1956, per un *Cima da Conegliano*<sup>14</sup> (fig. 3) che a detta di alcuni concludeva «un ciclo di studi condotti dallo studioso trevigiano fin dalla giovinezza»<sup>15</sup>. Bettini, coinvolto nel 1960 nel terzo numero della collana su *Giusto de' Menabuoi*<sup>16</sup>, a quel maestro aveva dedicato una delle ultime monografie de *Le Tre Venezie* prima della virata internazionalizzante della casa di Edoardo Bordignon verso un esclusivo lavoro di traduzione di importanti testi teorici<sup>17</sup>. Rodolfo

---

<sup>13</sup> L. COLETTI, *Tomaso da Modena*, a cura di C.R. Coletti, Venezia, Neri Pozza, 1963 («Saggi e studi di storia dell'arte», 7). A detta della *Nota alla seconda edizione*, Coletti «aveva già posto le basi» per la ristampa prima dell'«estate del 1961». Una carta d'archivio fa risalire il progetto a Bettini, autore della prefazione al volume: «[...] Ricorderai che su tuo consiglio, avevo domandato un paio d'anni fa, al povero Coletti, di riscrivere il *Tomaso da Modena*. Egli aveva accettato l'invito, e già stava lavorando all'opera, quando ne fu impedito dalla morte». / Avevamo, a quel tempo, rifatto di pianta il corredo illustrativo, che rivelava un *Tomaso* veramente splendido. Era stata raccolta anche una bella serie di fotocolor, sia da Treviso che da Bologna e Milano (Madonna Saibene); Emmer sta attualmente fotografando particolari degli affreschi del Museo trevigiano. / La signora Rosso Coletti, figlia del nostro povero amico, ha raccolto tutte le testimonianze del padre, che servono ad aggiornare il volume; e oltre al resto il saggio apparso sul primo numero di *Arte Veneta* [...]. / Io ricordo, anzi ho ricordato agli amici Coletti, la simpatia che avevi per il lavoro su *Tomaso*. Quando lo dissi, e proposi loro che fossi tu a fare una introduzione al volume, essi si dimostrarono felici. [...] So bene che il volume è vecchio (1933), e che gli aggiornamenti sono pochi; tuttavia il materiale iconografico rivela oggi di quale tempra fosse il pittore [...]» (ANP, N. Pozza a S. Bettini, Vicenza, 6 settembre 1962). Cfr. L. COLETTI, *Pittura veneta dal Tre al Quattrocento*, «Arte Veneta», 1, 1947, pp. 5-20 Alle pp. 111-5 e *La mostra Da Altichiero a Pisanello*, «Arte Veneta», 12, 1958, pp. 239-50. A completamento della nota precedente, si aggiunga che sui motivi dell'attrito con Longhi, Coletti si confidò con Carlo Ludovico Ragghianti, facendo riferimento non solo alla «malevolenza dei suoi [di Longhi] ultimi scritti (ai quali sto preparando risposta)» ma anche a «lettere private nelle quali [Longhi] si è permesso di mettere in dubbio il mio scrupolo di rendere a ognuno il suo: in sostanza la mia moralità» (FRC, L. Coletti a C.L. Ragghianti, Barca di Cadore, 20 settembre 1948). Alla richiesta di un saggio per il numero de «La critica d'arte» in onore di Berenson Coletti aveva risposto proponendo il lavoro sul Maestro colorista, che avrebbe prospettato una «opinione nettamente contraria a quella del L. (in una misc. Berenson questo non sarà un delitto!)» (FRC, L. Coletti a C.L. Ragghianti, Barca di Cadore, 1 settembre 1948). Non è inverosimile che Bettini fosse al corrente di simili dinamiche e che la ristampa del *Tomaso* si debba inscrivere in questa cornice.

<sup>14</sup> L. COLETTI, *Cima da Conegliano*, Venezia, Neri Pozza, 1959 («Saggi e studi di storia dell'arte», 2). Il riferimento alla primavera del 1956 è in una lettera con cui Pozza confermò il desiderio di «ottenere [...] una monografia su *Cima da Conegliano*» (ANP, N. Pozza a L. Coletti, Vicenza, 10 aprile 1956).

<sup>15</sup> S.P., *Luigi Coletti: Cima da Conegliano*. Neri Pozza editore, Venezia, 1959, «Emporium», 136, 816, dicembre 1962, p. 284. In concomitanza con l'apertura della mostra trevigiana, la recensione usciva su una rivista che celebrerà a più riprese il *Cima* (E. CECCHI, *Cima elegiaco*, «Emporium», 137, 817, gennaio 1963, pp. 3-8; R. MARINI, *Cima da Conegliano e la sua problematica*, «Emporium», 137, 820, aprile 1963, pp. 147-58). Nonostante le indicazioni della «Rassegna bibliografica», prima di allora Coletti non aveva pubblicato nulla sul maestro di Conegliano, come dimostrato dalla letteratura citata nella *Pittura veneta del Quattrocento*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1953, pp. LXXIV-LXXVI, LXXXV, nota 98.

<sup>16</sup> S. BETTINI, *Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova*, Venezia, Neri Pozza, 1960 («Saggi e studi di storia dell'arte», 3).

<sup>17</sup> S. BETTINI, *Giusto de' Menabuoi e l'arte del Trecento*, Venezia, Le Tre Venezie, 1944, preceduto da *Una Madonna di Giusto de' Menabuoi nella Biblioteca Capitolare di Padova*, «Bollettino d'arte», X, 2, 1930, pp. 70-5. Presso Le Tre Venezie (su cui cfr. E. CHIORINO, *La casa editrice padovana "Le Tre Venezie"*, «Padova e il suo territorio», XVI, 89, 2001, pp. 12-4), egli pubblicò anche *L'architettura di San Marco. Origini e significato*, Padova, 1946 («L'arte del dominio veneziano», 2) e diresse la collana «Ligeia. Contributi alla Storia delle civiltà artistiche» (E. BORDIGNON FAVERO, *Sergio Bettini. Docenza universitaria e attività museale*, Loreggia, Grafiche TP, 1997, pp. 18-9 e nota 40). Qui uscirono le prime edizioni italiane de *I pittori cubisti* di Apollinaire (a cura di G. Peri, 1945), di *Vita delle forme* di Focillon (a cura di D. Valeri, 1945), de *La natura nell'arte greca* di Loewy (a cura di C. Anti, 1946) e di *Arte romana* di Wickhoff (a cura dello stesso studioso, 1947). Il risvolto posteriore della copertina di quest'ultimo titolo segnala come primo numero della collana *Arte industriale tardoromana* di Riegl (mai stampato dalla casa editrice padovana [ma cfr. *infra*, nota 32], al pari dei *Concetti fondamentali* di

Pallucchini, che con Pozza aveva ingaggiato un serrato dialogo sulle possibilità editoriali della storia dell'arte veneta almeno dal 1954<sup>18</sup>, dopo diversi sondaggi, ottenne di stampare in «Saggi e studi» il dattiloscritto su Antonio, Bartolomeo e Alvise Vivarini composto nel 1948 per «Valori Plastici», poi uscito, come quarto numero della serie, solo nel 1962<sup>19</sup>. E fu lo stesso Pallucchini a segnalare un lavoro di Ruhmer sullo Zoppo: «non [...] un pittore di primo piano», avrebbe risposto l'editore, ma un maestro di grande «valore» e «curiosità», che «nel contesto della pittura padovana-ferrarese [...] merita di essere conosciuto» – e studiato da chi aveva all'attivo una monografia su Tura e una su Cossa<sup>20</sup>.

Da parte sua, Fiocco, prima di riunire attorno agli scritti di Alvise Cornaro un testo immaginato come il compendio di anni di studio sull'argomento<sup>21</sup>, già dal 1956 si era visto incalzare, non solo sull'«idea del Mantegna», ma anche sul progetto «di raccogliere quei saggi, che io ritengo», scriveva Pozza, «sempre un sostanziale contributo agli studi di storia dell'arte»<sup>22</sup>.

---

Wölfflin). Su Bettini, F. BERNABEI, *Formazione e orientamenti critici di uno storico dell'arte di metà Novecento*, «Annali di critica d'arte», VII, 2011, pp. 275-312.

<sup>18</sup> A questa data risale l'apertura del carteggio fra i due in ANP (N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 27 ottobre 1954).

<sup>19</sup> R. PALLUCCHINI, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia, Neri Pozza, 1962 («Saggi e studi di storia dell'arte», 4). Cfr. ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 22 giugno 1957: «Mi sono sciolto in questi giorni da ogni impegno con la Signora Edita Broglio, per la quale ero ingaggiato con un contratto fin dal 1948 per la collezione Valori Plastici, allora diretta dal marito, Mario. / Ho finito di mettere a punto proprio in questi giorni un volume sui Vivarini che, appunto, mi era stato commissionato per i Valori Plastici. La monografia riguarda Antonio, Bartolomeo ed Alvise Vivarini. Si svolge con un profilo critico abbastanza serrato, ma facilmente comprensibile per la media dei lettori e senza apparato di note, per circa 130 pagine dattiloscritte. V'è una postilla di carattere filologico, quindi i "curricula" cronologici, poi, e qui è la parte nuova della struttura della monografia, un elenco di illustrazioni commentate, e cioè ogni opera illustrata ha il suo appropriato commento storico, critico e filologico. Le fotografie sono circa 260. Si tratta di materiale in gran parte nuovo o rinnovato. Credo che basteranno due o tre tavole a colori per dare il senso del gusto pittorico vivariniano. Le 260 fotografie potranno stare in 200 tavole. / Insomma, una monografia che fa il punto sull'argomento e che quindi credo sia destinata, anche dal punto di vista commerciale, ad un certo successo. Se l'idea ti piace, in settimana ti posso far avere testo e illustrazioni [...]». Come mi informa Maria Chiara Berni dell'archivio della Fondazione Primo Conti, non esistono lettere o documenti palluciniani nel Fondo Valori Plastici. Si ricordi, tuttavia, l'attività di Pallucchini come segretario generale della Biennale del 1950, dove si aprì una retrospettiva di Broglio pittore, presentata in catalogo da Carrà (cfr. R. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in *XXV Biennale di Venezia*, Catalogo della mostra, Venezia, Edizioni Alfieri, 1950, pp. X-XX: XIII e C. CARRÀ, *Sala XXV. Mario Broglio*, *ibid.*, pp. 105-7).

<sup>20</sup> E. RUHMER, *Marco Zoppo*, Vicenza, Neri Pozza, 1966 («Saggi e studi di storia dell'arte», 9). Nella lettera che riconosce a Pallucchini la proposta, l'autore ricorda i suoi studi sulla pittura ferrarese additandoli come modelli editoriali: «[...] il Professore Rodolfo Pallucchini aveva la grande gentilezza di raccomandare a Lei un mio lavoro su Marco Zoppo. Mi permetto oggi di rivolgermi personalmente a Lei con alcune notizie relative alle dimensioni, numero degli [sic] illustrazioni ecc. [...] / La disposizione di testo ed illustrazioni corrisponde a quella dei miei libri su Cosmè Tura (Phaidon Press) e su Francesco del Cossa (Bruckmann) [...] / [...] sarei felice di vedere pubblicato in lingua italiana e specialmente presso un editore di un programma di tanta alta qualità uno dei miei lavori su un grande artista italiano [...]» (ANP, E. Ruhmer a N. Pozza, Monaco, 22 gennaio 1962). Per la risposta dell'editore, da cui è tratto il giudizio sullo Zoppo, ANP, N. Pozza a E. Ruhmer, Vicenza, 30 gennaio 1962.

<sup>21</sup> G. FIOCCO, *Alvise Cornaro. Il suo tempo e le sue opere*, Venezia, Neri Pozza, 1965 («Saggi e studi di storia dell'arte», 8). Sui precedenti studi di Fiocco cfr. la *Bibliografia di Alvise Cornaro e il suo tempo*, Catalogo della mostra, a cura di L. Puppi, Padova, Comune di Padova, 1980, pp. 357-60.

<sup>22</sup> ANP, N. Pozza a G. Fiocco, Vicenza, 25 luglio 1956, da cui emerge il ventaglio di problemi editoriali sottoposto allo studioso. Dopo avergli annunciato l'invio delle bozze del catalogo del Correr di Giovanni Mariacher, Pozza lo informa della composizione di quello degli Eremitani di Lucio Grossato, che «desidera [...] avere da Lei consigli e aiuti (È giusto: questi giovani si accorgono lavorando sul serio d'aver sempre bisogno del loro Maestro)»; e aggiunge: «Non ho bisogno di dirLe che i due Cataloghi, per ricchezza di materiale, mi sembrano veramente imponenti. E tanto meglio se Ella, col suo sapere, li avrà arricchiti, sciogliendo molti interrogativi e chiarendo

Quando sarà di nuovo l'editore a tornare sulla faccenda, l'urgenza di una silloge di «*Saggi e studi di storia dell'arte*»<sup>23</sup> di Fiocco sorpasserà la semplice stima per lo studioso o il ricorso alle occasioni di collaborazione con la Fondazione Cini, del cui Istituto di Storia dell'Arte l'autore del *Mantegna* era a capo sin dal suo primo anno di vita<sup>24</sup>. È il 1961: Pozza vuole concretizzare il piano editoriale dei «Saggi» di Fiocco: pensa si debbano ordinare gli scritti su Francesco Guardi, con in testa il saggio del 1923, in cui «potranno stare benissimo i *fiori* come capitolo inedito»<sup>25</sup>, accompagnati da «materiale illustrativo nuovo, in modo da fare un bel libro»; propone quindi un volume di «*Studi sul Seicento (e Settecento)*, col grande saggio omonimo in apertura», «e poi [...] di seguito tutti gli studi apparsi sui grandi maestri di questo secolo, che sono una sua [di Fiocco] esclusiva scoperta»<sup>26</sup>; crede che sia necessario prendere al più presto una decisione «per molte ragioni (non ultima che vedo in vetrina, in questi giorni, i due grossi volumi di *Scritti giovanili* di Roberto Longhi)»<sup>27</sup>; e iscrive il progetto, infine, nel più ampio quadro delle necessità della disciplina:

La prego voler riflettere su questi due temi [il *Francesco Guardi* e gli *Studi sul Seicento*] e di volermi dire se sono di Suo talento. Mi sembra che sarebbe ora di rimettere le cose della cultura figurativa, di questi momenti della nostra storia, in una giusta prospettiva; visto poi che i genii locali tendono a distorcere, alla maniera dei briganti, fatti e cose che Ella vide per primo<sup>28</sup>.

Se l'interesse di Pozza è mirato a temi guardeschi, il richiamo a quanti avrebbero saccheggiato idee di Fiocco senza riconoscergliene la primogenitura riporta alla mente il violento dibattito

---

problemi oscuri». Continua chiedendo a Fiocco di riprendere in considerazione l'idea della ristampa del *Mantegna* («che io non ho mai dimessa») e dell'edizione dei suoi scritti di storia dell'arte. Come mi fa notare Giovanni Agosti, cui sono grato, già dal 1953 Giulio Carlo Argan aveva in mente per Einaudi un libro che raccogliesse tutti i saggi di Fiocco sotto il titolo di *Venetia, urbs picta* (L.P. NICOLETTI, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 117-19, ma cfr. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 744-5 e nota 495).

<sup>23</sup> ANP, N. Pozza a G. Fiocco, Vicenza, 4 novembre 1961; il sottolineato riservato nella lettera al sintagma «Saggi e studi» autorizza forse a pensare che si tratti di un esplicito rinvio alla collana «Saggi e studi di storia dell'arte».

<sup>24</sup> Sul ruolo della Cini nell'editoria d'arte mi propongo di tornare in uno studio ora in preparazione. Intanto, si consideri la concomitanza fra la presentazione dell'Istituto di Storia dell'arte, da parte di Fiocco, al XVIII Congresso Internazionale di Storia dell'arte (*Venezia e l'Europa*, Venezia, Casa Editrice Arte Veneta, 1955) e l'apertura a San Giorgio di due mostre di cui Pozza curò i cataloghi: *Cento disegni veneziani*, a cura di G. Fiocco, Venezia, Neri Pozza, 1955 («Cataloghi di mostre», 1) e *Legature veneziane del XV e XVI secolo*, a cura di T. De Marinis, Venezia, Neri Pozza, 1955 («Cataloghi di mostre» 2).

<sup>25</sup> G. FIOCCO, *Francesco Guardi*, Firenze, Battistelli, 1923. Sui fiori erano già usciti *Francesco Guardi pittore di fiori*, «Arte Veneta», 4, 1950, pp. 76-85 e *Una decorazione floreale di Francesco Guardi*, «Arte Veneta», 9, 1955, pp. 204-10. L'«inedito» confluisce con ogni probabilità in *I fiori di Guardi*, «Bollettino del Museo Civico di Padova», LIII, 1964, pp. 65-79, ritenuto dallo stesso autore l'articolo principe sull'argomento (cfr. ID., *Le pitture dell'Angelo Raffaele e la confraternita del Sacramento*, «Paragone», 197, 1966, pp. 45-51: 47 e nota 7).

<sup>26</sup> G. FIOCCO, *La pittura veneziana del Seicento e Settecento*, Firenze-Verona, Pantheon-Apollo, 1929. Del libro si prepararono subito una traduzione tedesca (München, R. Wolff, 1929) e una inglese (New York, Pegasus Press, 1929). Sugli studi sei-settecenteschi di Fiocco, R. PALLUCCHINI, *Giuseppe Fiocco e la pittura veneziana del Sei e del Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 8, 1972, pp. 17-20. La quantità esorbitante di titoli su Francesco Guardi e altri protagonisti della pittura veneta fra Sei e Settecento salta all'occhio scorrendo l'*Elenco delle pubblicazioni di Giuseppe Fiocco*, a cura di L. Frizziero, sullo stesso numero di rivista, pp. 23-41: 24-37; ma si veda almeno G. FIOCCO, *Il problema di Francesco Guardi*, «Arte Veneta», 6, 1952, pp. 99-120.

<sup>27</sup> R. LONGHI, *Scritti giovanili 1912-1922*, «Opere complete di Roberto Longhi», I/1-2, Firenze, Sansoni, 1961.

<sup>28</sup> ANP, N. Pozza a G. Fiocco, Vicenza, 4 novembre 1961.,.

intrapreso in quegli anni, riguardo la divisione delle mani all'Angelo Raffaele, con Antonio Morassi<sup>29</sup>. Significativamente, a mostra dei Guardi chiusa, il rammarico della mancata stampa di «quei saggi che leggerebbero volentieri anche persone al di fuori del campo specialistico» si scioglierà nella speranza «che si riesca a realizzare quell'Angelo Raffaele di Francesco Guardi in un rapido profilo e con il corredo di 12 tavole a colori e una ventina in nero»: un altro volume che era già passato per diversi tipi e che Pozza non stamperà mai<sup>30</sup>.

La tendenza a riproporre su scala diversa precedenti acquisizioni storiografiche non era una novità né una prerogativa esclusiva dell'editore vicentino. Vi si era già cimentata, in ambito veneto, Le Tre Venezie; ma se questa aveva per lo più inglobato la cucina del libro nella giustapposizione di traduzione e saggio introduttivo<sup>31</sup>, Pozza fece della ricomposizione visiva del testo un momento centrale in vista di una rinnovata accessibilità all'opera<sup>32</sup>. E in questo il suo lavoro era sorretto da una precisa considerazione del curriculum dell'autore incaricato, come dallo sforzo di concepire ogni edizione all'interno di quel percorso e, per quanto possibile, della storia degli studi nel suo rapporto con le mutazioni del pubblico.

Torniamo, per questa via, a «Saggi e studi». La prima notizia della ristampa di Fiocco si rintraccia in una lettera di Pozza del luglio 1956: se ne trae l'impressione che i due non ne

---

<sup>29</sup> Il baratro fra la tesi panfranceschiana di Fiocco e la rivalutazione del ruolo di Gian Antonio all'Angelo Raffaele è illustrato da P. ZAMPETTI, *Gian Antonio e Francesco Guardi*, in *Mostra dei Guardi*, Catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, Venezia, Edizioni Alfieri, 1965, pp. XXV-LXXI. Nonostante la dedica «all'Emerito Professore Giuseppe Fiocco, nella ricorrenza del suo ottantesimo genetliaco», e malgrado la presenza dello studioso nel Comitato tecnico della mostra, il saggio di Zampetti mina le teorie di Fiocco alle fondamenta («La prima cosa da fare [...] è di non accogliere più la divisione di Francesco in generi»: *ibid.*, p. LIII) e dichiara l'Angelo Raffaele «di Gian Antonio [...] senza più incertezze» (*ibid.*, p. LXII). Per limitarsi agli anni dei contatti con Pozza, una nota polemica di Morassi si legge in *Aggiunta al Guardi. Le cinque "Storie" della Gerusalemme liberata*, «Emporium», 61, 131, giugno 1960, pp. 247-56: 256, nota 4, ma si vedano anche *Antonio Guardi ai servigi del Feldmaresciallo Schulenburg*, «Emporium», 61, 131, aprile 1960, pp. 147-64 (con l'inciso d'apertura «oh, malaccorti critici moderni!») e la *continuazione*, sulla stessa rivista, maggio 1960, pp. 199-212. Il confronto doveva inoltre riguardare questioni di mercato e difficili *expertises* di Fiocco, per cui cfr. F. VARATELLI, G. ZAVATTA, «*Stupido Guardi!*». *Soglie del falso nell'Archivio-Fototeca di Antonio Morassi*, «Venezia Arti», 25, 2016, pp. 107-23.

<sup>30</sup> G. FIOCCO, *Francesco Guardi. L'Angelo Raffaele*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1958.

<sup>31</sup> Sebbene non mancassero casi di «accuratissima ed elegante veste tipografica ed editoriale di cui va data ampia lode alla intelligente casa editrice padovana» (Recensione a E. LOEWY, *La natura nell'arte greca. Una teoria sulla genesi della espressione figurata*, a cura di C. Anti, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. II, XV/2, 1946, pp. 228-9: 229).

<sup>32</sup> FRC, N. Pozza a C.L. Raghianti, Vicenza, 26 dicembre 1950, dimostra l'interesse di Neri Pozza (e di Einaudi) per il progetto de Le Tre Venezie su *Die spätrömische Kunstindustrie* di Riegl e illustra la diversità di intenti fra il lavoro delle due case editrici: «ti prego di voler essermi preciso su di un argomento del quale, tempo fa, venne a parlarti l'amico Magagnato. / Si tratta dell'edizione italiana del testo di Riegl, che Einaudi annunciò ancora nel 1946 e che le tre Venezie, nella persona di Bordignon, volevano stampare nella collezione diretta da Anti [*sic*], per la traduzione delle signore Forlati e Ronga. In *Teatri greci*, di Anti, il lavoro del Riegl venne annunciato, poi Bordignon morì e la cosa restò lì. / Poiché si tratta di un grosso lavoro *non ancora iniziato* [aggiunto a penna], che comporta spese ingenti di clichés e una lunga preparazione tipografica; poiché io non voglio danneggiare nessuno, e tanto meno te e il collega Einaudi, ti prego di volermi dire con franchezza a che punto siete del lavoro. Noi disponiamo d'altra parte di prenotazioni dell'opera: credo un duecento». In C. ANTI, *Teatri greci arcaici. Da Minosse a Pericle*, Padova, Le Tre Venezie, 1947 («Monografie di archeologia», 1) non si rintracciano riferimenti all'edizione di Riegl. Il materiale cui accenna Pozza confluisce in *Industria artistica tardoromana*, nota introduttiva di S. Bettini, Firenze, Sansoni, 1953; qui, si conferma che «la traduzione [era] pronta da parecchi anni per essere inserita nella collana "Contributi alla storia delle civiltà artistiche"» (*ibid.*, pp. XXVII-XVIII).

avessero parlato da troppo tempo<sup>33</sup>. Nello stesso anno a Mantova viene costituito un comitato per la realizzazione della grande mostra che la città avrebbe dedicato nel 1961 a Mantegna – del cui catalogo l’editore curò solo stampa e distribuzione<sup>34</sup>. Se la contiguità fra i due progetti (esposizione di Paccagnini e libro di Fiocco) non basta a legare l’apertura della collana col maestro di Isola di Carturo all’officina mantovana, non è inverosimile che la mancata occasione del catalogo mantegnesco abbia suggerito a Pozza, oltre che nuovi calcoli economici, più di qualche motivazione culturale. Non a caso, quando nel 1962 si concretizzerà il «desiderio [...] per tanti anni vagheggiato e rimasto insoddisfatto» di una mostra trevigiana di Cima, le sue forze saranno profuse nella totale esecuzione del catalogo<sup>35</sup>: un libretto in broccato, rilegato con cartone azzurro da sessanta grammi e impressioni in oro, secondo la veste di una parte dei volumi mantovani. Alle primissime pagine, Luigi Gui e Alberto Folchi ricordano il successo inaspettato della manifestazione mantegnesca, e Luigi Menegazzi (da tempo in contatto con Pozza per il progetto del catalogo del Museo di Treviso)<sup>36</sup>, dedica la fatica a Coletti<sup>37</sup>. Il vincolo con la mostra di Mantegna, da una parte, e col *Cima* del 1959, dall’altra, è presto stretto. L’aspetto del libro, con le tavole a colori nel testo e le illustrazioni in bianco e nero in chiusura, è quello generalmente riservato a «Saggi e studi»; ma varia il formato, decisamente ridotto. Le diverse proporzioni dell’impresa permettono di riprodurre le opere su pagine singole e di non risparmiare sui particolari: se del polittico di Olera si può ammirare, nelle migliori condizioni di leggibilità, ciascuna tavola di ciascun registro, alle volte i dettagli suggeriscono sottili consonanze stilistiche fra i dipinti – come quando al teatro di ombre sui visi degli angeli nella pala del duomo di Conegliano risponde l’impuntatura grafica del committente della *Madonna Solly* (fig. 4). Delle quattro tavole a colori, di cui due particolari e due insieme, tutte (meno che una) vengono reiterate anche in bianco e nero<sup>38</sup>: dato non marginale se si pensa che, ai tempi della monografia, Pozza aveva ottenuto da Coletti di non riprodurre in fondo quanto già presentato a colori<sup>39</sup>, escludendo così dalla numerazione di catalogo alcuni titoli importanti che andavano faticosamente ripescati nel testo.

Quale che fosse il rispecchiarsi di tale politica editoriale sulla forma del libro, relativamente a questi temi in Pozza dovette nascere una progettualità tesa a stringere insieme studio monografico e impresa espositiva. Lo conferma, infine, una lettera spedita, l’anno successivo alla mostra trevigiana, al sindaco di Cento:

---

<sup>33</sup> *Supra*, nota 22.

<sup>34</sup> A conferma di AGOSTI, *Mantegna 1961*, p. 15, si può leggere ANP, N. Pozza a C.L. Raghianti, Vicenza, 3 novembre 1962: «Tu continui a credere che l’iniziativa di quel volume sia stata mia; io ho soltanto tirato editorialmente il libro, l’ho venduto nelle librerie italiane e straniere. Il colpo è stato fatto dal Comitato. L’avessi fatto io avresti visto il fumo a distanza, dato che, in 90 giorni, avrei guadagnato trenta milioni. Infatti, le copie del Catalogo Paccagnini, vendute alla Mostra, sono state 28 mila».

<sup>35</sup> *Cima da Conegliano*, Catalogo della mostra, a cura di L. Menegazzi, Venezia, Neri Pozza, 1962, p. XV.

<sup>36</sup> ANP, N. Pozza a L. Coletti, Vicenza, 10 aprile 1956. Il volume uscirà più tardi: L. MENEGAZZI, *Il Museo Civico di Treviso. Dipinti e sculture dal XII al XIX secolo*, Venezia, Neri Pozza, 1964 («Cataloghi di raccolte d’arte», 9).

<sup>37</sup> *Cima da Conegliano*, rispettivamente pp. XVII, XIX, XXI. Il tributo a Coletti e la presenza dello studioso nello studio di Menegazzi furono prontamente rilevati da A. BALLARIN, *Cima at Treviso*, «The Burlington Magazine», 716, 1962, pp. 482-7.

<sup>38</sup> *Ibid.*, tav. I e fig. 47; tav. II e fig. 71; tav. IV e fig. 81. Del paesaggio del *San Pietro Martire* di Brera sono invece proposti due dettagli differenti (tav. III e fig. 73).

<sup>39</sup> ANP, N. Pozza a L. Coletti, Vicenza, 23 luglio 1959.



Le invio in omaggio la monografia sul *Cima da Conegliano*, stampata dalla mia Casa e Le faccio al tempo stesso una proposta che, penso, potrebbe incontrare il Suo interesse. Stiamo attualmente lavorando alla realizzazione di una monografia, simile a questa che Le ho inviato, su *Marco Zoppo*, pittore nativo di Cento e gloria della Sua città. L'autore è un [...] critico tedesco [...] noto in Europa per altri studi sulla pittura ferrarese del Rinascimento. Lo Zoppo, del quale abbiamo visto le opere alla mostra del *Mantegna*, non è mai stato studiato con una monografia; e questa – che abbiamo in corso di stampa – è la prima al mondo, dotata di apparato scientifico. Forse potrebbe essere una buona base perché servisse, in futuro, a una Mostra di *Marco Zoppo*, da tenere a Cento (com'è accaduto per la monografia del Cima e la mostra conseguente)<sup>40</sup>.

Poco importa che alla fine di quello stesso anno l'editore si trovò costretto a rigirare la proposta, di nuovo senza successo, in quel di Ferrara<sup>41</sup>. Se lette sull'onda lunga dell'attività di Pozza, simili disegni illuminano, da una parte, la volontà di tenere insieme un nodo strettissimo fra conoscenza storica, frequentazione del territorio e democratizzazione della cultura e, dall'altra, il tentativo di misurarsi col monopolio che, fuori da ogni decentramento provinciale e in seno al comune della città di Venezia, Alfieri aveva da tempo acquisito coi cataloghi delle biennali d'arte antica<sup>42</sup>.

Spingendo lo sguardo al di là di «Saggi e studi» e sondando, insieme alle soluzioni attuate, le alternative possibili, si scorge l'eventualità dell'apertura a un grande svolgimento collettivo. Mentre prendevano corpo il *Mantegna* e il *Cima*, fra le mura della Cini, l'«Annuario di Storia dell'arte» voluto da Fiocco per «raccolgere gli studi degli allievi della Scuola di perfezionamento e di tutti gli [...] amici di San Giorgio» stava per essere ribattezzato «Saggi e memorie di storia dell'arte».<sup>43</sup> E a Pisa, dove insegnava Ragghianti, il titolo d'opportunità di una collana di monografie e cataloghi come «Raccolta pisana» non era piaciuto: «studi e testi, *studi e saggi*, biblioteca di cultura artistica, biblioteca d'arte» sembravano scelte più adeguate<sup>44</sup>. Fuori dai rimandi lessicali, la spiegazione del binomio 'saggi'-'studi' come contenitore di soluzioni editoriali intimamente connesse allo sviluppo della disciplina e alle mutazioni del pubblico può rintracciarsi, a monte di questa storia, in una lettera di Pallucchini a Pozza del 1955. Lì, lo studioso accettava la direzione di una «Biblioteca veneta» rimasta pressoché irrealizzata. Il modello per una più precipua messa a fuoco dei quadri di valore è la vecchia «Biblioteca di cultura moderna» Laterza<sup>45</sup>, di cui Pozza aveva già raccolto l'eredità in dialogo

---

<sup>40</sup> ANP, N. Pozza a Bisi, Vicenza, 9 gennaio 1963.

<sup>41</sup> Del tentativo, datato 20 novembre 1963, col comune di Ferrara si ha notizia in ANP, Ghedini a N. Pozza, Ferrara, 27 novembre 1963, dove la proposta è declinata a causa della già chiusa programmazione culturale del 1964.

<sup>42</sup> A partire da *Mostra di Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra, a cura di R. Pallucchini, Venezia, Alfieri, 1949.

<sup>43</sup> ANP, G. Fiocco a N. Pozza, Venezia, 28 gennaio 1957: «qualora ci fossero delle difficoltà per qualche analogia pubblicazione [...] terrò in riserva un secondo [...] titolo: "Archivio di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini". Ma per questo argomento vorrò prima parlare con il collega Branca». Di «Saggi e memorie» Fiocco parlerà a Pozza il 6 aprile 1957, ANP; della rivista, poi passata a Olschki, l'editore curerà solo i primi tre fascicoli (1, 1957; 2, 1959; 3, 1963).

<sup>44</sup> ANP, C.L. Ragghianti a N. Pozza, Venezia, 10 gennaio 1959.

<sup>45</sup> A Pallucchini la proposta era arrivata il 27 ottobre 1954, ANP: «Ho alcune idee per una Biblioteca Veneta, sul tipo di quella che fecero i Laterza, per consiglio di Croce; si capisce che il progetto non è tutto mio e che ho raccolto molte notizie e informazioni da comuni amici. Sono idee che vanno vagliate con attenzione e il tuo consiglio, anche per una eventuale Direzione, che potresti prendere in considerazione, mi sarebbe utile. E forse la

con Ragghianti (autore di lettere bellissime sull'argomento)<sup>46</sup>. Proiettando la neofondata «Biblioteca di cultura» sul piano della critica figurativa, Pallucchini proponeva di alternare a edizioni di letteratura artistica (da Michiel a Zanetti), studi di filologia visiva fra la Laguna e l'entroterra. Ci sono, nel suo schema, soggetti di pittura (con un «Mantegna e la Rinascenza nel Veneto»), di scultura, di architettura e finanche di arti minori (con dei fantomatici volumi sul mobile, sulla porcellana e sulle lacche); fra questi ultimi spicca pure qualcosa di già disponibile, dato che Astone Gasparetto «sta preparando o ha preparato un volume sul Vetro». Ma al di là dei temi da affrontare e dei nomi da coinvolgere, ciò che più premeva a Pallucchini era il significato storiografico ed editoriale della serie figurativa della «Biblioteca»:

Sarebbe stato più facile e più organico preparare una «Storia dell'Arte Veneziana», articolata in vari volumi, ciascun volume con la collaborazione di vari specialisti, ecc. (un simile organismo è più confacente del resto alla mia mentalità). Un gruppo invece di monografie rischia di assumere tutto un altro carattere, il carattere cioè dell'opportunità e dell'urgenza dei relativi problemi che si vorrebbero trattare. Ora, evidentemente, per fare un piano organico in questo senso bisognerebbe anche poter conoscere la disponibilità degli autori o meglio gli interessi specifici che alcuni autori portano oggi su alcuni argomenti. Ma per fare questo bisogna mettere in piazza, come si suol dire, il progetto della collezione e ciò sarebbe certamente dannoso per te che sei l'animatore e l'editore della collana<sup>47</sup>.

---

Biblioteca, oltre ad essere uno strumento di prim'ordine per gli studiosi, gioverebbe anche a te. / Sei la prima persona a cui ne parlo; e dunque, quando hai una sera libera, vedi se è possibile incontrarci. Intendo dire che sei la prima persona alla quale comunico il progetto, che accarezzo da tempo e che, se aiutato, potrebbe venire realizzato». Sulla «Biblioteca di cultura moderna» Laterza e la «Biblioteca di cultura» Neri Pozza cfr. S. MINUZZI, *L'archivio storico Neri Pozza*, «La Fabbrica del libro», 10, 2004, pp. 34-41.

<sup>46</sup> Di Ragghianti a Pozza, Firenze, 10 settembre 1953, ANP, basterà ricordare i passaggi che tratteggiano la fisionomia dell'editore. Avanzata una lista di eventuali collaboratori, il mittente scrive: «Che cosa possa significare il poter contare, soprattutto prevedendo un piano di lavoro a scadenza non immediata, sull'amichevole partecipazione di quegli scrittori, non ho bisogno certo di sottolinearlo alla tua comprensione di editore e di uomo colto». Sintetizzato il significato della collana («una raccolta che includa, nello spirito della cultura moderna, gli interessi dell'uomo attuale in tutta la sua complessità, ma anche nel collegamento che la vita ha posto e pone sempre più fra le diverse attualità umane e intellettuali») e auspicato l'appoggio della stampa, conclude: «c'è la tua stessa impressione di editore che studia il pubblico, le sue reazioni, i suoi bisogni, da un angolo di visuale diverso da quello di noi scrittori. Per quanto mi sembra, le tue convinzioni non sono molto distanti dalle mie, né da quelle dei miei amici».

<sup>47</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 13 marzo 1955. Per la pittura si va da «I mosaici bizantini di San Marco» a Bernardo Strozzi, «un argomento di attualità, sul quale un giorno o l'altro qualche grosso libro scapperà certamente fuori» e potrebbe ora lavorare «una mia brava scolara», da identificare con Anna Maria Matteucci (di cui sarebbero presto usciti *L'attività veneziana di Bernardo Strozzi*, «Arte Veneta», 9, 1955, pp. 138-54 e, su segnalazione dello stesso Pallucchini, il numero 134 dei «Maestri del colore», Milano, Fabbri, 1966, per cui cfr. F. NURCHIS, *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del colore*, Milano, Ledizioni, 2016, p. 183, nota 165). Spiccano inoltre due volumi su «I Bellini» (Pallucchini; poi autore per Martello, 1959 [«I sommi dell'arte italiana»]), Bartolomeo Montagna (Puppi; cfr. la monografia del 1962, sempre per i tipi di Pozza [«Profili», 2]), la famiglia Bassano (Magagnato), Sebastiano Mazzoni (Ivanoff). Per la scultura Mariacher «potrebbe dare un «Rizzo» [poi 1966, «Maestri della scultura», 35] e un «Vittoria»»; per l'architettura Pignatti almeno un «Longhena». Tra Michiel e Zanetti, la letteratura artistica annovera nomi non scontati come Michelangelo Biondo e il *Disegno del Doni*; è presente inoltre Marco Boschini, di cui Pallucchini aveva parlato a Pozza già dal 19 novembre 1954 («Se potessi sganciarmi con Salmi e Sansoni lo darei volentieri a te») e che tre anni dopo l'editore vuole assolutamente stampare («Tu questa carta [...] te la coccoli da anni; ma da anni non ci fai nulla [...]. Affidami l'opera; e intanto mandiamo avanti il testo, che si componga; poi verranno le note. Ma che si faccia entro quest'anno, in modo di uscire per ottobre»: ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 7 febbraio 1957). L'edizione uscirà, con la collaborazione dello studioso, per le cure di Anna Pallucchini: M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, Venezia, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1966.

I sondaggi di Pozza si allargarono ben presto ai vecchi militanti de Le Tre Venezie: a Carlo Anti, che dall'alto del suo occhio pratico «vede le cose come fossero già fatte»; a Bettini, che «caldeggia la pubblicazione anche di cose problematiche e di metodologia, riguardanti i problemi della storia e della filosofia dell'arte»; e a Fiocco, che a un anno dall'idea del *Mantegna* ha tutta l'aria di voler far «tribolare» i curatori della collana con «qualche idea bislacca [...] dal punto di vista editoriale»<sup>48</sup>. Il cantiere per una monumentale «Biblioteca veneta» deve aprirsi sotto gli auspici della Cini e a San Giorgio, per arrivare a un concreto piano economico, viene interrogato Vittore Branca<sup>49</sup>: ma tutto si ferma o, meglio, acquista nuove forme. È il 1956: Neri Pozza decideva di pubblicare, per le cure di Manlio Dazzi, tre volumi antologici di poesia dialettale che aprono una collana dove pure comparirà un ricco volume in sedicesimi di storia delle tecniche, con tavole a colori intercalate al testo e, in chiusura, quasi duecento illustrazioni in bianco e nero su carta patinata. Il suo titolo è *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi* e l'autore Gasparetto: il desiderio vagheggiato da Pallucchini nella «Biblioteca veneta» trovava così la sua concretizzazione nel contesto di un radicamento vero nella storia del territorio, ma fuori da ogni canonizzazione figurativa, all'interno di una «Biblioteca di studi e testi veneziani» morta proprio con quel volume<sup>50</sup>.

Se dal gomito della cronologia si sfilano i riferimenti già dati si capisce come «Saggi e studi» sia nata proprio da questo tentativo di storicizzazione per ampi nuclei monografici. Al 1955 risalgono le prove per una «Biblioteca veneta»; nel 1956 affiorano i progetti del *Mantegna* e del *Cima*; tra il 1956 e il 1958, il naufragio della collezione in stile Laterza lascia spazio a una collana, presto chiusa, di storia popolare; e nel 1959 escono, in un contesto materiale del tutto rinnovato, i libri di Fiocco e Coletti. È una cavalcata, quella da «Biblioteca veneta» a «Saggi e studi», che spiegherebbe, ad esempio, il fallimento della «Collezione di storia dell'arte» dove, nel 1953, aveva visto la luce quel *Bernini architetto* di Roberto Pane<sup>51</sup> che, per l'importante spessore della carta, l'eleganza grafica del Bodoni e l'esuberanza visiva delle tavole, ancora gareggiava, non senza un certo sentore arcaizzante, con la seconda serie di «Valori Plastici». Per un momento, Pozza era stato carezzato dall'idea di inserire in quella collana il *Cima*<sup>52</sup>. Ma la sensazione che il confronto con Pallucchini gli avesse imposto una svolta rispetto ai progetti del passato cresce nel corso della lettura del carteggio con lo studioso.

Bisogna allora ripartire da qui e da un *post scriptum* del 1957: «Va da sé che [*I Vivarini*] si potrebbero pubblicare nella veste editoriale tipo Donatello e Mondrian»<sup>53</sup>. Dei volumi di Ottavio Morisani, apparsi nella «Collezione di varia critica»<sup>54</sup>, Pallucchini doveva apprezzare

---

<sup>48</sup> ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 19 aprile 1955.

<sup>49</sup> ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 31 maggio 1955.

<sup>50</sup> M. DAZZI, *Il fiore della lirica veneziana*, 3 voll., Venezia, Neri Pozza, 1956-1959 («Biblioteca di studi e testi veneziani», 1-3); A. GASPARETTO, *Il vetro di Murano dalle origini ad oggi*, Venezia, Neri Pozza, 1958 («Biblioteca di studi e testi veneziani», 4).

<sup>51</sup> R. PANE, *Bernini architetto*, Venezia, Neri Pozza, 1953 («Collezione di storia dell'arte», 3).

<sup>52</sup> ANP, N. Pozza a L. Coletti, Vicenza, 10 aprile 1956.

<sup>53</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 22 giugno 1957.

<sup>54</sup> O. MORISANI, *Studi su Donatello*, Venezia, Neri Pozza, 1952 («Collezione di varia critica», 8) e *L'astrattismo di Piet Mondrian*, Venezia, Neri Pozza, 1956 («Collezione di varia critica», 13).

la sottigliezza compositiva dell'immagine esibita sin dalle sovraccoperte, dove il gioco di incastri fra gli estremi bibliografici e le partizioni della griglia di Mondrian si alterna alla trasfigurazione architettonica sul piano delle figure donatelliane (fig. 5), chiamate a misurare gli spazi quasi come su una pagina di «Ver Sacrum» (fig. 6). E chissà che del libro di Morisani, all'occhio dello studioso, non risaltasse soprattutto la drammatica sequenza di particolari, stampati sulla carta di Ferdinando dell'Orto<sup>55</sup>, per i quali aveva fatto scuola il *Donatello* dei cecchiani «Quaderni d'arte», aperti proprio da Pallucchini e dal suo *Piazzetta*<sup>56</sup>.

La qualità delle immagini è un tema ricorrente nel carteggio sui *Vivarini*. In piena rifinitura del testo, l'autore non era interessato alle dimensioni del volume («non c'è bisogno di fare un libro di lusso, di formato esagerato»); era piuttosto preoccupato di come potessero leggersi le tavole qualora fossero stampate su un supporto non buono («La carta patinata che hai usato nel Catalogo del Museo Correr mi sembra ottima: escluderei quella del libro su Bonazza e dell'Annuario [...] della [...] Cini»<sup>57</sup>. Pozza non solo lo tranquillizzava su questo punto ma garantiva anche di rivedere con lui le fotografie in modo da controllarne colori, tagli e misure («Tu sai come vanno i libri d'arte [...]. Non voglio fare quelle che si chiamano le classiche pitoccherie»<sup>58</sup>. In un'altra lettera, faceva leva su quanto Pallucchini aveva a suo tempo suggerito per «Biblioteca veneta»:

Io ho riflettuto a lungo prima di mettermi in questa impresa delle monografie. Infine mi è sembrato ragionevole non fare libri angusti, che non trovano pubblico; ma [...] opere dove le immagini siano chiaramente leggibili, e testi di facile e larga consultazione<sup>59</sup>.

Risalgono a questi giorni la stampa definitiva del *Mantegna* e del *Cima* e il cambio di formato dei *Vivarini*, da 17,5 × 25 cm a 22 × 29. Dalla primavera del 1960 si iniziava a ripensare il numero di tavole a colori: «se vuoi», da quattro, proponeva l'autore, «possiamo giungere a 9. L'importante è che riproducano dettagli in modo possibilmente buono se non perfetto»<sup>60</sup>. A distanza di un anno, nonostante l'impressione di Pallucchini che non si fosse certo fatta economia sui cliché – «verrà certamente un bel libro (almeno dal punto di vista editoriale)»<sup>61</sup>,

---

<sup>55</sup> Spedite immagini e didascalie, da Napoli, il 14 gennaio 1951, ANP, Morisani precisava a Pozza «che le foto d'insieme di un'opera possono farsi piccole, essendo preferibile riprodurre grandi i particolari, sopra tutto se inediti»; proponeva la *Trinità* del tabernacolo della Mercanzia per la sovraccoperta; e chiedeva notizie sull'apparato iconografico e «sul modo di disporlo». Il nome della cartiera si legge in ANP, N. Pozza a O. Morisani, Vicenza, 12 aprile 1952.

<sup>56</sup> E. CECCHI, *Donatello*, Roma, Tumminelli, 1942 («Quaderni d'arte», 2); R. PALLUCCHINI, *Giovanni Battista Piazzetta*, Roma, Tumminelli, 1942 («Quaderni d'arte», 1). Su Cecchi editore, FERRETTI, *Origine, forma e contenuto*, pp. 93-7, 115-41.

<sup>57</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 12 maggio 1958.

<sup>58</sup> ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 2 ottobre 1959. Per il catalogo del Correr e «Saggi e memorie» non furono utilizzate carte differenti: «Detta carta (non quella del Bonazza) [...] proviene dalla Cartiera Binda di Milano, ed è del tipo – diciamo così – classico» (ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 16 maggio 1958; nella stessa missiva, Pozza chiariva che l'autore dei cliché sarebbe stato il padovano Monticelli, «a detta degli esperti – il migliore zincografo in bianco e nero oggi sulla piazza»).

<sup>59</sup> ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 24 novembre 1959.

<sup>60</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 16 marzo 1960.

<sup>61</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 13 marzo 1961.

ammetteva –, alla visione delle prove colore Pozza sembrava fiutare l'insoddisfazione dello studioso:

Ti prego di esaminarle bene alla luce del giorno. Ti ho messo, per confronto, in una cartellina, varie bozze di prova.

Fammi pure le tue osservazioni [...] e dammi tutti i consigli che credi utili. Fare tricromie, anzi quattricromie + l'oro, è sempre giocare al lotto; e mi accorgo che le cose più delicate (come il paesaggio di Alvisè) sono venute bene; mentre altre, inspiegabilmente, sono venute mediocrementemente (per es. la testa di S. Giorgio).

Ti ripeto: fammi tutte le osservazioni che credi<sup>62</sup>.

Le riflessioni di Pallucchini sulle «disgraziate tavole a colori dei Vivarini» arrivarono, dopo diverse difficoltà<sup>63</sup>, a fine anno, e non erano delle più lusinghiere:

Nel complesso è un bel volume: bella carta e bella stampa. Le illustrazioni in nero buone [...].

Purtroppo le tavole a colore lasciano molto a desiderare. Alcune, anzi, sono pessime: I, III, IV, X.

Sta a te decidere. Certo un corredo così scadente di tavole a colore – mentre il mercato si fa sempre più esigente (vedrai cosa ha ottenuto il Martello col Crivelli dello Zampetti) – può nuocere al nome di un editore<sup>64</sup>.

Non sappiamo se l'allungamento dei tempi editoriali, con l'immobilizzazione degli zinchi per più di due anni, possa essere all'origine della cattiva riuscita delle tavole vivariniane. È probabile che Pallucchini fosse contrariato, innanzitutto, dall'appiattimento dell'oro della *Madonna* di Antonio all'Accademia (fig. 7), dove si smarrisce completamente il ritaglio luminoso e l'accamparsi iconico della figura; doveva dispiacergli, in più, nelle figure di Bartolomeo, la perdita di quei «colori [che] inaspriscono e allegano i denti»<sup>65</sup> da tempo ricondotti, dal *Viatico* di Longhi, a una reale condizione fantastica delle opere del muranese; e, con buona pace di Pozza, non poteva che essere infastidito dalla povera messa a fuoco delle lontananze nel paesaggio alvisiano ai piedi del *Battista* all'Accademia (fig. 8), riscoperto nel 1949 da Mauro Pelliccioli<sup>66</sup>. In tale cornice, il numero crivellesco di Zampetti per «I sommi dell'arte italiana» Martello, di cui è evidente l'eccellenza delle riproduzioni a colori, per Pallucchini non costituiva solo un semplice termine di paragone; faceva anche riaffiorare, nel riflesso della memoria, frammenti di un'esperienza realmente vissuta con la pubblicazione, in quella stessa collana, di un *Piazzetta* e di un *Bellini*: imprese memorabili anche per la qualità inaudita delle stampa su carta opaca<sup>67</sup> e possibili modelli, insieme a pochi altri, per la forma dei libri Neri Pozza.

---

<sup>62</sup> ANP, N. Pozza a R. Pallucchini, Vicenza, 12 luglio 1961.

<sup>63</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 10 novembre 1961: si capisce che lo studioso aveva già scritto all'editore senza ricevere risposta.

<sup>64</sup> ANP, R. Pallucchini a N. Pozza, Venezia, 24 novembre 1961.

<sup>65</sup> LONGHI, *Viatico*, p. 7, per cui cfr. RUSSO, *Le dispense*, pp. 14-5, 19-21.

<sup>66</sup> Per cui cfr. V. MOSCHINI, *Nuovi aspetti di opere famose*, «Bollettino d'arte», XXXIV, 2, 1949, e LONGHI, *Ritorni e progressi*, pp. 159-60.

<sup>67</sup> Cfr. R. PALLUCCHINI, *Piazzetta*, Milano, Aldo Martello, 1956 («I sommi dell'arte italiana»), pp. 7-8, dove si ricordano i libri del 1934 (*L'arte di Giovanni Battista Piazzetta*, Bologna, Maylender) e del 1942, specificando

Ora, se anche un superficiale confronto fra gli oggetti autorizza a pensare «Saggi e studi» all'ombra degli schemi testuali, visivi e tipografici di Martello (o Vallecchi)<sup>68</sup>, i debiti nei confronti di altre realtà editoriali sono spesso esplicitati negli scambi fra Pozza e i suoi venetisti. A Coletti, ad esempio, aveva suggerito di inframmezzare al testo le immagini a colori (fig. 9) secondo «il sistema usato da Skira»<sup>69</sup>, con riferimento alle tavole incollate della collana ginevrina «Le Goût de notre Temps» (fig. 10). Mentre ad assidui collaboratori dei «Cataloghi di raccolte d'arte» come Grossato e Menegazzi aveva segnalato chiarezza, leggibilità e «forma grafica» dei cataloghi del Metropolitan Museum di New York<sup>70</sup>. Il primo non aveva faticato a giudicare «stupendi» gli *Italian, Spanish & Byzantine Paintings* di Harry Wehle (costruiti, al pari delle squisite bodoniane di Pozza, lungo la scansione alfabetica degli autori in biografie, schede delle opere e immagini su una o due colonne)<sup>71</sup>; né aveva trovato difficoltà a essere, secondo un avvertimento dell'editore, «breve, concreto, essenziale e nello stesso tempo ricco di idee»<sup>72</sup>: perentorio *vademecum* testuale che si giurerebbe ispirato alle ragioni dell'impianto paratestuale.

Quella collana, pensata in dittico con i «Cataloghi di mostre» della Cini, spingeva Pozza ad allargare le sue inchieste a un territorio vergine, provinciale e decentrato; e ambiva addirittura a scorporarsi in una collezione di «Depositi dei musei veneti»<sup>73</sup>, quasi che si potesse scavare sempre più a fondo nello sterminato campo del patrimonio. A sfogliarne i numeri, l'acuta essenzialità delle schede si vede illuminata dalla totale illustrazione del materiale esposto e da un tutt'altro che timido corredo di particolari. Si tratta di riproduzioni che provengono il più

---

che la nuova sintesi monografica è agevolata dalle «possibilità editoriali» di Martello e da «una documentazione fotografica del tutto nuova». Si veda poi P. ZAMPETTI, *Carlo Crivelli*, Milano, Aldo Martello, 1961 («I sommi dell'arte italiana»), uscito in concomitanza con la mostra veneziana.

<sup>68</sup> Le tavole a colori nel testo e le figure in bianco e nero alla fine del volume, insieme con la limpidezza dell'apparato tipografico, costituiscono il fulcro della proposta de «I sommi» Martello al vasto pubblico degli anni Cinquanta (e Sessanta). Stessa veste si ritrova in un «volume di larga discussione critica e di ampia informazione», concepito in margine a una grande esposizione, come G.C. CAVALLI, *Guido Reni*, saggio introduttivo di C. Gnudi, Firenze, Vallecchi, 1955, p. 1. L'esempio di Vallecchi, nei giorni di apertura della nuova collana di Pozza, era stato oggetto dei dialoghi con Pallucchini. Con l'intenzione di dare sbocco editoriale a due corsi su Tiziano (1952-1953; 1953-1954), lo studioso aveva scritto: «Poiché tu hai buoni rapporti con Vallecchi potresti sentire se fosse disposto [...] a pubblicare il mio Tiziano, che è quasi pronto? Ecco i dati: 430 pagine di testo, dattiloscritte; catalogo delle opere, circa 400 schede con dati critici e bibliografici, molto brevi; bibliografia; inoltre circa 400 illustrazioni. È il frutto di un lungo lavoro. Mi interesserebbe sapere, in via di massima, se il Vallecchi entrerebbe nell'idea di continuare la collezione iniziata con il Reni, dato che ho trattative anche con altri editori» (ANP, Venezia, 26 gennaio 1956). La risposta di Pozza (ANP, Vicenza, 2 febbraio 1956) è del massimo interesse: «se non mi avesse spaventato la mole del tuo lavoro e l'imponenza del corredo illustrativo, avrei desiderato io farti un'offerta per il Tuo Tiziano. E sarà mai possibile che io, un bel giorno, non stampi un tuo lavoro? Dico per una vera e proprio monografia, un po' meno cospicua di questa tua su Tiziano, ma lo stesso viva e problematica, come sai fare? / Immagino che Vallecchi sarà contento di stampare il tuo libro; ha fatto fiamme, a suo tempo, per avere da Gnudi il Reni». L'opera vedrà la luce più tardi per altri tipi (R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969) e Vallecchi non continuerà mai la collana del Reni.

<sup>69</sup> ANP, N. Pozza a L. Coletti, Vicenza, 23 luglio e 15 settembre 1959 (da cui si cita).

<sup>70</sup> ANP, N. Pozza a L. Grossato, Vicenza, 12 marzo e 10 aprile 1956; e a Menegazzi, 19 marzo 1956 (da cui si cita). Cfr. L. GROSSATO, *Il Museo Civico di Padova. Dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Venezia, Neri Pozza, 1957 («Cataloghi di raccolte d'arte», 2); per Menegazzi, *supra*, nota 37.

<sup>71</sup> H.B. WEHLE, *A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1940.

<sup>72</sup> ANP, N. Pozza a O. Grossato, Vicenza, 10 aprile 1956.

<sup>73</sup> ANP, N. Pozza a L. Menegazzi, Vicenza, 6 maggio 1958.

delle volte da nuove campagne fotografiche, nate per colmare davvero, negli addetti ai lavori come nel più largo pubblico, una lacuna nella conoscenza del territorio, e fornire allo studio dell'arte veneta punti di riferimento individualizzati, sganciati dalla visita al museo. Saccheggiando la *Premessa* di Alberto Martini al suo catalogo ravennate (tenuto «buonissimo» da Longhi), si può allora concludere che «alla indifferenza dei grandi editori per questi fondamentali lavori»<sup>74</sup> Neri Pozza e i venetisti suoi sodali risposero con libri capaci di attraversare la storia nelle sue stratificazioni cronologiche, di generi e geografia: con «vanghe e badili» che, insieme alle monografie di «Saggi e studi», non si smette mai di pensare quantomeno «necessari»<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> A. MARTINI, *La Galleria dell'Accademia di Ravenna*, Venezia, Neri Pozza, 1959 («Cataloghi di raccolte d'arte», 5). Per il giudizio di Longhi: *In memoriam: Alberto Martini*, «Paragone», 185, 1965, pp. 67-8, poi in LONGHI, *Critica d'arte e buongoverno*, p. 277.

<sup>75</sup> ANP, N. Pozza a S. Bettini, Vicenza, 4 giugno 1957.