

Patrizio Aiello

«Biblioteca d'Arte Rizzoli» e la storia dell'arte a basso costo

Ma che c'entrano questi letterati con la storia dell'arte?

[...] sono degli uomini intelligenti  
che avranno delle loro vedute  
sicuramente più vicine al pubblico normale  
che non quelle degli storici dell'arte<sup>1</sup>

Verrebbe spontaneo, posando lo sguardo sulla «Biblioteca d'Arte Rizzoli», la più «aristocratica» tra le collane economiche di storia dell'arte del dopoguerra<sup>2</sup>, partire dalle origini, dagli sviluppi e dalle sorti della sorella maggiore, la «Biblioteca Universale Rizzoli», destinata com'è noto a ben più ampia e duratura fortuna. Credo invece che un opportuno punto di partenza non possa prescindere dal posizionamento di questa collana – dai suoi esordi all'inizio degli anni Cinquanta – nel catalogo dell'editore milanese. Il che significa, in altri termini, interrogarsi sulla presenza di una serie dedicata ad argomenti storico-artistici, più precisamente di taglio monografico, nel novero delle pubblicazioni della casa editrice Rizzoli e, per estensione, anche in quello del suo maggior concorrente, Mondadori, proseguendo sul filo di quel binomio oppositivo che – nei manuali di storia dell'editoria – vede contrapposti il *Cumenda* e l'*Incataviss*.

È noto che Angelo Rizzoli ebbe il suo praticantato sui torchi della Tipolitografia artistica Marucelli, a Milano, tra il 1903 e il 1906<sup>3</sup>; di lì a poco, dopo un'esperienza presso il tipografo Bernini, sarebbe passato alla Alfieri e Lacroix, prestigiosa casa editrice di raffinati volumi di storia dell'arte, nonché della rivista di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri, la «Rassegna d'arte»<sup>4</sup>. Anche negli anni a seguire, il sodalizio con Calogero Tumminelli – fondamentale per lo sviluppo della sua attività imprenditoriale – lo avrebbe portato a lavorare, soprattutto come tipografo conto terzi, su pubblicazioni di carattere storico-artistico<sup>5</sup>. Una palestra eccezionale, in questo senso, fu «Dedalo», la rivista di Ugo Ojetti, pubblicata per Bestetti e Tumminelli a partire dal 1920 in tutto il suo

---

<sup>1</sup> M. FINI, *A tutto volume*, «L'Europeo», 19, 12 maggio 1989, pp. 88-93: 90. Si tratta di un'intervista a Paolo Lecaldano (cui spetta la sentenza in esergo) in occasione dei primi quarant'anni della «BUR».

<sup>2</sup> [ANONIMO], *Quattro parole sulle collezioni d'arte*, «La parola e il libro», 5-6, 1954, pp. 170-1.

<sup>3</sup> M. FORNI, *Imprenditorialità e gestione: la formazione del gruppo Rizzoli dalle origini alla Seconda guerra mondiale*, «Società e storia», 133, 2011, pp. 485-523: 486-8.

<sup>4</sup> S. BERTOLDI, *Tutte le sfide dell'ex Martini*, «Corriere della Sera», 31 ottobre 1989, p. 5; FORNI, *Imprenditorialità e gestione*, p. 488. Sulla rivista, diretta in quegli anni da Cagnola e Malaguzzi Valeri, dopo le defezioni di Luca Beltrami e Corrado Ricci: A. ROVETTA, *La «Rassegna d'Arte» di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri (1908-1914)*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del convegno (Milano, 30 novembre – 1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, Vita e Pensiero, 2007, pp. 281-316.

<sup>5</sup> Si può ricordare, a questo proposito, l'attività per la galleria Scopinich di Milano, di cui Rizzoli stampò i cataloghi – riccamente illustrati – tra il 1927 e il 1932.

«esibito splendore grafico», che possiamo immaginare debitore della perizia tipografica di Rizzoli<sup>6</sup>. Le prime tangenze di Rizzoli con la storia dell'arte si manifestarono dunque sotto forma di pubblicistica periodica, nella città – Milano – che vide il maggior incremento del numero di tipografie all'indomani dell'Unità, e la cui capacità attrattiva era tale da far preferire ad Adolfo Venturi, per la sua *Storia dell'arte italiana*, il milanese Hoepli all'editore romano, Danesi, che allora andava pubblicando «L'Arte»<sup>7</sup>.

Nonostante il rapporto con Tumminelli garantisse a Rizzoli un cospicuo numero di commesse, l'editoria d'arte, che era uno dei punti di forza di Bestetti e Tumminelli, restava un ambito di nessun interesse per l'editore milanese. Le riviste di storia dell'arte (dopo «Dedalo», negli anni Trenta toccò a «Pan») rientravano più genericamente nel settore che aveva determinato la sua fortuna: la stampa illustrata, smerciabile a un prezzo contenuto, accessibile a un vasto pubblico e, soprattutto, garanzia di un guadagno reale grazie agli introiti pubblicitari<sup>8</sup>. I primi segnali di espansione sono degli inizi degli anni Trenta, con la creazione di alcune collane che non smentiscono la vocazione popolare dell'editore, come i «Romanzi di Novella» (1932-1942), con un prezzo di partenza di 3 lire concorrenziale con i «Gialli» Mondadori, in vendita a 2 lire a partire dal 1933. Ma ancora la storia dell'arte rimane al palo, non nel senso di una radicale assenza dal catalogo di Rizzoli, ma in quello di un sostanziale disinteresse per quelle forme divulgative e a basso prezzo che, nel frattempo, altri editori andavano sperimentando.

Si pensi, ad esempio, alla «Piccola collezione d'arte» di Alinari – dal discreto successo, stroncato però dalla crisi editoriale della prima metà degli anni Venti –<sup>9</sup> o, all'altro capo del decennio, a «L'arte per tutti» stampata dall'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo per conto dell'Istituto LUCE, nata sulla spinta del trionfalismo retorico della *Exhibition of Italian Art* alla Burlington House del 1930<sup>10</sup>. A un prezzo fisso di 5 lire – cui concorrevano la disponibilità di fotografie data dal Servizio fotografico – «L'arte per tutti» offriva al lettore «volumetti che, sia nel testo che nelle

---

<sup>6</sup> M. FERRETTI, *Origine, forma e contenuto di un libro breve, ma «da ricordarsene un pezzo»*, in F. ARCANGELI, *Tarsie* [1942], postfazione di M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2014, pp. 87-152: 98.

<sup>7</sup> Per i numeri dell'industria tipografica a Milano nella seconda metà del XIX secolo: A. GIGLI MARCHETTI, *Tre anelli. Mutualità, resistenza, cooperazione dei tipografi milanesi (1860-1925)*, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 9-33. Per Adolfo Venturi e Ulrico Hoepli: G. AGOSTI, *Adolfo Venturi, Ulrico Hoepli e la storia dell'arte nazionale*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*. Atti del convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992), a cura di S. Valeri, Roma, Lithos, 1996, pp. 20-38.

<sup>8</sup> Anche su questo punto si rimanda a FORNI, *Imprenditorialità e gestione*, in particolare pp. 499-500.

<sup>9</sup> Sulla «Piccola collezione d'arte» si veda I. MASI, *L'editoria d'arte Alinari (1894-1928)*, in *Gli Alinari Editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, Firenze, Alinari, 2002, pp. 89-104. Sulla crisi editoriale, dovuta in larga parte all'aumento del costo della carta durante la Prima guerra mondiale e ancora opprimente alla metà del terzo decennio: GIGLI MARCHETTI, *Tre anelli*, p. 122, nota 113; N. TRANFAGLIA, A. VITTORIA, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 242-5.

<sup>10</sup> Su «L'arte per tutti» si veda, in questo volume, anche l'intervento di Sandro Morachioli. Converrà rimarcare l'analogia formale tra i libretti Alinari e quelli LUCE: 16 x 12 cm, con 8 o 12 pagine di testo e 24 di immagini, che nel caso di Alinari – con fotografie sia sul fronte sia sul retro – comporta un aumento a 48 illustrazioni, a dispetto delle 24 della collana LUCE. Uno standard che rimarrà invariato per decenni, adottato anche dalla francese «Collection des maitres» edita da Braun a partire dagli anni Trenta, con testi presentati in tre lingue (francese, inglese e tedesco).

illustrazioni, racchiudessero tutto l'essenziale intorno a un determinato argomento: un artista italiano o straniero, un monumento o un gruppo di monumenti [...]», con lo scopo di interessare «l'operaio, nel riposo d'un Dopolavoro, [...] alla storia della nostra grande arte del passato»<sup>11</sup>. Come andò questa collana lo dimostrano in prima battuta i dati ricavabili dall'OPAC del Sistema Bibliotecario Nazionale: neanche uno dei volumetti, tirati in «grande numero di esemplari», fu mai ristampato<sup>12</sup>. Se ne può dedurre una fortuna limitata, nonostante il prezzo accessibile «alle borse di tutti»<sup>13</sup>. Il problema non era dunque nel prezzo, quanto nel pubblico; o meglio, forse, nella mancata congiunzione tra l'offerta e il pubblico, causata dalla scarsa appetibilità delle riproduzioni a rotocalco, dalle dimensioni troppo ridotte per poter essere gradite a chi, probabilmente, le avrebbe ritagliate e appese alla parete. E d'altra parte, manca ancora un pubblico consapevole, ancora in via di formazione sul finire degli anni Venti grazie al liceo gentiliano, finalmente comprensivo dei corsi di Storia dell'arte. Sembrerebbe, insomma, mancare per la storia dell'arte quel «ceto medio che si sente già intellettuale»<sup>14</sup> e che invece negli stessi anni risponde positivamente alle collane economiche di letteratura, dalla «Medusa» ai «Gialli».

Anche Arnoldo Mondadori, milanese come Angelo Rizzoli e come lui formatosi in tipografia, è poco interessato, prima della Seconda guerra mondiale, a un'offerta che coniughi storia dell'arte e divulgazione, a dispetto del grande interesse per quest'ultima. La sensazione è che quelle imprese editoriali che puntano a una produzione popolare, quando non di massa, non concepiscano il libro di storia dell'arte in chiave economica: il primo ostacolo è dato dai costi di produzione, naturalmente più elevati rispetto a quelli dei libri a basso prezzo privi di illustrazioni. Il vanto di Mondadori, scrivendo a Senatore Borletti a proposito della collana «I romanzi della palma», è di aver creato una «collezione che a noi viene a costare *meno di una lira*»: difficilmente i costi, all'epoca, avrebbero potuto essere altrettanto contenuti per un libretto fittamente illustrato<sup>15</sup>.

In realtà un approccio alla divulgazione storico-artistica da parte di Mondadori avviene tra la fine degli anni Trenta e i primi Quaranta, quando in casa editrice circola l'idea di una nuova edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari. Si tratta, almeno inizialmente, di un'edizione «monumentale», che gode del finanziamento di mezzo milione di lire da parte del Minculpop. Dietro l'idea di Mondadori

---

<sup>11</sup> A. SARDI, *L'arte per tutti*, in R. PARIBENI, *I fori imperiali*, Roma, Istituto LUCE, 1930, pp. s.n. [pp. 3, 6].

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. s.n. [p. 4].

<sup>13</sup> A proposito della fortuna limitata di imprese di questo genere, in anni di poco precedenti, si veda la sorte dei «Maestri dell'arte. Monografie d'artisti italiani» pubblicati da Celanza dopo la Prima guerra mondiale a 5 lire a volume: una «collezione di monografie» ristrette ai soli pittori e scultori dell'Ottocento patrio, «economiche come più non si sarebbe potuto», ma prive del «grande trasporto» del pubblico (E. CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, «La Stampa», 17 luglio 1925, p. 3).

<sup>14</sup> O. DEL BUONO, *La letteratura popolare: i «Libri verdi», i «Libri azzurri», i «Romanzi della Palma», i «Libri gialli»*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*. Atti del convegno (Milano, 1981), pp. 93-7: 96.

<sup>15</sup> Il passo della lettera di Arnoldo Mondadori a Senatore Borletti (13 maggio 1932) è tratto da E. DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, p. 179.

è facile che ci sia Luigi Rusca, industriale milanese classe 1894<sup>16</sup>. Rusca era entrato in Mondadori nel 1928 in qualità di condirettore, caldamente raccomandato da Senatore Borletti al fine di riassetare i bilanci della casa editrice. Dopo aver redatto un piano di riduzione delle spese e degli sprechi, il suo raggio d'azione si amplia sempre più, dagli indirizzi editoriali alle questioni redazionali. È a una sua intuizione che si deve, per esempio, la già citata collana dei «Gialli» Mondadori. Ma il suo fiuto va ben oltre le scelte più remunerative, tant'è che è lui a far uscire per Mondadori l'unica raccolta di Delio Tessa pubblicata in vita dell'autore, *L'è el dì di mort, aлегher!*<sup>17</sup>. Viene dunque il sospetto, come si è detto, che sua sia l'idea del progetto vasariano, affidato alle cure di Giovanni Poggi nel 1939 ma ancora irrisolto nel 1942. A rallentare l'~~iter~~ è tanto il curatore («lentissimo, occupatissimo, scrupolosissimo») quanto la difficile situazione in cui si viene a trovare la casa editrice sul finire del 1942, quando è costretta a svuotare le sue sedi milanesi. I materiali vasariani raccolti fino a quel momento per la nuova edizione finiscono temporaneamente ricoverati a Cernusco Lombardone, nella villa di Rusca, il quale propone a Mondadori una via d'uscita dallo stallo:

Una idea che mi viene ora, e che vi do per quel che vale, potrebbe essere quella di pubblicare l'opera a dispense (non le dispense di Sonzogno, ma quei grossi fascicoli dell'UTET, attraverso i quali apparve, ad es. la Storia dell'Arte Medievale di Toesca), in modo da smobilare più rapidamente la spesa, trovare maggior facilità di collocamento e dare un ritmo alla pubblicazione. Naturalmente, in questo caso, bisognerebbe rinunciare alla carta Fabriano e fare un'opera, pur eletta dal punto di vista scientifico, meno monumentale di quanto previsto<sup>18</sup>.

Niente a che vedere con il progetto – sviluppato negli stessi anni – del concorrente più diretto, Rizzoli, il quale fa confluire le *Vite* vasariane a cura di Ragghianti nella lussuosa collana ogettiana dei «Classici»<sup>19</sup>.

Questo interesse tutto sommato improvviso – non giustificato dal catalogo dei due editori – per una fonte storico-artistica si può spiegare con il rilievo di carattere nazionalistico – soprattutto dopo le sanzioni all'Italia – di un'opera che celebri, come recitavano persino le canzonette di propaganda, «artisti che hanno dato al mondo inter / la luce della vita e del pensier». Ma non saranno state prive

---

<sup>16</sup> Per un profilo di Rusca si veda A. CADIOLI, *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 2003<sup>2</sup>, pp. 113-9; si veda anche, per un saggio più ampio, la nuova edizione (Milano, il Saggiatore, 2017).

<sup>17</sup> D. TESSA, *L'è ed di di mort, aлегher!*, Milano, Mondadori, 1932; poi Milano, Scheiwiller, 1960 e, infine, Torino, Einaudi, 1985; un altro caso, forse, di «libro che visse due volte» (per la definizione si veda G. PINOTTI, *Il libro che visse due volte*, in M. BRICCHI, G. PINOTTI, R. POLETTI, D. SCARPA, *L'invenzione editoriale. Storie di libri latenti, resuscitati, traditi*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018, pp. 31-9).

<sup>18</sup> Milano, Fondazione Mondadori (da qui in poi FM), Arch. Ame, Arnoldo Mond., *Rusca Luigi*, L. Rusca, *Promemoria per la direzione editoriale*, 10 giugno 1943.

<sup>19</sup> Sulle *Vite* vasariane curate da Ragghianti si rimanda alla ricca documentazione custodita a Lucca, Fondazione Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Editori, *Rizzoli, Rizzoli Angelo*.

di influenza anche le analisi di mercato, da cui risulta che «il pubblico italiano ha gusti nobili nelle sue letture. Le più forti vendite, si pensa, dovrebbero averle romanzacci di sangue e mistero, intrighi medievali, storie di ladri e cameriste sedotte». E invece: «Niente. Manzoni, Dante Alighieri, Alfieri, Ippolito Nievo, Tolstoj, Dostoiewsky, De Sanctis...»<sup>20</sup>. Parole da leggere con cautela, alla luce di un'immagine degli italiani da propagandare sul giornale in quegli anni più diffuso, ma comunque significative e da collegare ai dati numerici circa la produzione libraria annua, che passa dai 6300 volumi del 1926 agli oltre 10.000 del 1940: semplicisticamente, aumentano pubblico e offerta<sup>21</sup>.

Chi era consapevole di questo incremento e della necessità di adeguare, diversificandola, l'offerta era Rusca, capace di individuare «le possibili risposte a domande inesprese dei lettori»<sup>22</sup>. Che è quanto il *Luis* – così nei versi di Delio Tessa – aveva fatto con l'invenzione delle collane mondadoriane degli anni Trenta, dalla «Medusa» ai «Libri della palma». Giunti alla metà degli anni Quaranta, con la fine della guerra, il problema per gli editori diventa quello della «democratizzazione» del libro, delle «falangi di lettori in cammino verso libri a basso prezzo»<sup>23</sup>; un elemento che non si può disgiungere dalla rinata necessità di recuperare un canone finalmente «universale», senza le restrizioni ideologiche degli anni precedenti. Non è un caso, forse, che a farsi carico del problema sul fronte economico siano due editori dalla «base industriale e di diffusione solida»<sup>24</sup>, Mondadori e Rizzoli (con un significativo avvicendamento, per cui al cui servizio di quest'ultimo, nel dopoguerra, stanno due ex mondadoriani, Rusca e Paolo Lecaldano; **fig. 1**): il primo con la «Biblioteca Moderna Mondadori» (1948), il secondo con la più dirompente «Biblioteca Universale Rizzoli» (1949)<sup>25</sup>.

In realtà la «BMM» non nasce con un marcato carattere universale; anzi, si può supporre che una spinta in questo senso sia data dalla concorrente rizzoliana, impostata sin dalle prime battute su una solida idea divulgativa e universalistica. Lo spirito di concorrenza è dichiarato in una lettera di Arnoldo all'ex collaboratore Rusca:

---

<sup>20</sup> L. BARZINI JR., *Il pubblico italiano ama la lettura*, «Corriere della Sera», 12 gennaio 1937, p. 3.

<sup>21</sup> I dati ISTAT sono citati da M. LIVOLSI, *Lettura e altri consumi culturali negli anni '20-'40*, in *Editoria e cultura a Milano*, pp. 60-77: p. 62 e nota 1; si veda anche G. ZANOLI, *Libri, librai, lettori: storia sociale del libro e funzione della libreria*, Milano, Ponte alle Grazie, 1989, p. 69.

<sup>22</sup> CADIOLI, *Letterati editori*, p. 114.

<sup>23</sup> P. ALBONETTI, *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994, p. 48.

<sup>24</sup> G. RAGONE, *Tascabili e nuovi lettori*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 449-78: 457.

<sup>25</sup> Sulla «BUR» non manca la saggistica, anche di taglio memorialistico. Si vedano, per esempio, oltre a CADIOLI, *Letterati editori*, pp. 113-32, O. DILIBERTO, *Nostalgia del grigio. 60 anni di BUR. Catalogo illustrato della BUR 1949-1972*, a cura di M. Gatta, Milano, Bibliothaus, 2009; E. VIOLLO, *Ah, la vecchia BUR! Storie di libri e di editori*, a cura di M. Vitale, Milano, Unicopli, 2011; M. CERVINI, *La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972)*, Milano, Unicopli, 2015.

Anche la nostra B.M.M. che precedette la B.U.R., e che so non ti è piaciuta, ha avuto ed ha un magnifico successo anche se il contenuto è diverso da quello della B.U.R. La B.M.M. si limita solo a pubblicare opere protette dal diritto d'autore.

Comunque, le due collezioni hanno portato e porteranno un contributo notevole alla diffusione della cultura, soprattutto negli ambienti di quella piccola borghesia che non ha i mezzi per acquistare opere di alto costo<sup>26</sup>.

E infatti dall'anno successivo nel catalogo della «BMM» entreranno «opere classiche di ogni tempo e di ogni paese, opere contemporanee che s'avvicinino a diventare classiche, opere di divulgazione scientifica, presentazioni di artisti o periodi delle arti figurative»<sup>27</sup>.

Ecco, finalmente, il primo riferimento alle arti figurative all'interno di questa vicenda. E si capirà come arrivi sul tracciato di una rincorsa, quella di Mondadori su Rizzoli, e non di una pianificazione editoriale che abbia nelle sue linee – o in quelle dei collaboratori e consulenti – un effettivo interesse per la storia dell'arte. E in questa gara il primo volumetto a uscire, inaugurando una «Serie d'arte» all'interno della «BMM», è il *Tintoretto* di un allievo di Antonio Banfi, Dino Formaggio (figg. 2-3): la scelta del biografo – più che del biografato – è indicativa delle predilezioni di Alberto Mondadori, impresse inevitabilmente al nuovo progetto editoriale<sup>28</sup>. A redigere il programma della nuova «BMM» è un comitato composto da Pocar, Remo Cantoni, Elio Vittorini e Orlando Bernardi: era altamente probabile che a inaugurare la «Serie d'arte» fosse chiamato qualcuno vicino a Banfi, sicuramente con il plauso di Alberto, allora molto vicino al gruppo milanese della Casa della cultura.

Sul versante rizzoliano, anche la casa editrice del *eumenda* ha in programma per il 1951 il varo di una collana sorella della «BUR», la «Biblioteca d'Arte Rizzoli», diretta da Paolo Lecaldano e Gian Alberto Dell'Acqua. Si tratta di una serie più complessa e articolata della concorrente mondadoriana, ma anche della stessa «BUR», concepita a tavolino per non porre problemi all'editore: le copertine – grigie e aniconiche, distinte da un austero Bodoni – e il formato non variano mai, gli apparati sono essenziali, lo specchio della pagina è immutabile. Il risultato è una collana modulare, per cui un volume di 100 pagine costa all'acquirente 50 lire, uno di 200 costa 100 lire e così via, proporzionalmente. Anche la «Biblioteca d'Arte» è all'apparenza modulare, con i

---

<sup>26</sup> FM, Arch. Ame, Arnoldo Mond., *Rusca-Luigi*, Arnoldo Mondadori a Luigi Rusca, Milano, 22 settembre 1949. La lettera è in parte pubblicata da DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, pp. 407-8. A queste pagine si rimanda anche per un'analisi dei potenziali concorrenti della «BMM», oltre Rizzoli.

<sup>27</sup> FM, Arch. Ame, *Mondadori-Alberto*, Alberto Mondadori ad Arnoldo Mondadori, [Milano], 19 novembre 1949; citata in DECLEVA, *Arnoldo Mondadori*, p. 408.

<sup>28</sup> Nell'archivio della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, nella cartella *Formaggio-Dino*, non si conservano carte relative ai preparativi per il volumetto. Sappiamo che è già pronto nell'ottobre 1950, quando Ervino Pocar ne manda una copia – in anticipo sulla distribuzione nelle librerie – ad Argan, affinché lo usi come modello per un auspicato *Caravaggio* (FM, Archivio storico AME, segr. edit. aut. ita., fasc. *Argan-Giulio-Carlo*, cart. *Giulio-Carlo Argan 1950-1960*, E. Pocar a G.C. Argan, Milano, 10 ottobre 1950; la lettera è citata da L.P. NICOLETTI, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 44-5).

suoi apparati fissi (profilo biografico, prospetto cronologico, catalogo delle opere, dipinti perduti, dipinti attribuiti, indice dei luoghi, antologia critica e nota bibliografica, come indicato sulla quarta di copertina che sarà introdotta in corso d'opera; fig. 4) ma – e qui è la prima differenza con la «BUR» – variabili per estensione. E non potrebbe essere diversamente, visto che la collana promette «Tutta la pittura di», portandosi dietro, per ciascun artista, le relative differenze di entità dei cataloghi.

La conseguenza è un prezzo di copertina della «BAR» mediamente più elevato e soggetto a maggiori oscillazioni. Per fare un esempio, nel 1951 il *Tintoretto* di Formaggio della «BMM Serie d'arte» (128 pagine, 62 illustrazioni a rotocalco) costa 200 lire, mentre *Tutta la pittura di Michelangelo* di Enzo Carli (36 pagine, 112 tavole a rotocalco; fig. 5) ne costa 600<sup>29</sup>. Ma su questo aspetto si tornerà più avanti.

Va intanto precisato che il confronto tra le due collane non può che essere quantitativo. Nessun discorso in parallelo può essere fatto, invece, sul piano qualitativo, trattandosi di due prodotti radicalmente diversi. La «BMM Serie d'arte» prevede infatti un saggio biografico corredato da immagini, senza inserti per le tavole, mentre la «BAR» esige un testo conciso che lasci spazio agli apparati e alle tavole, per le quali sono riservati, in media, i tre quarti del libro, senza lesinare sui dettagli (figg. 6-7) e senza temere la ridondanza tra bianco e nero e colore (fig. 8). È un taglio catalografico, quello della «BAR», che deriva forse dalla presenza di un 'tecnico' alla condirezione: Dell'Acqua, all'epoca funzionario di soprintendenza. Ma più in generale, non si può negare la prossimità di questa collana alla sorella «universale» in un comune «spirito enciclopedico, illuminista e cosmopolita»<sup>30</sup>. Era forse tempo, ormai, per realizzare un auspicio di Adolfo Venturi – anno 1907 – per «un semplice catalogo senza tante parole di raccordo», indubbiamente «la pubblicazione migliore e più semplice». Venturi qui si riferiva esplicitamente a Cavalcaselle, ma la frase non sembra estranea agli esiti delle liste berensoniane, ironicamente definite «gli orari ferroviari» della pittura italiana in una sentenza fin troppo celebre di Longhi<sup>31</sup>. Tuttavia le esigenze degli editori, negli anni in cui Venturi si esprimeva a favore di un catalogo nudo, cominciavano a muoversi in altre direzioni. Era il tempo ormai della «reazione culturale» del «Leonardo» e della «Voce»<sup>32</sup>. E così per un *Tutta la pittura di* si sarebbe dovuta aspettare la fine gli anni Quaranta, la ripresa anche culturale del dopoguerra e quell'esigenza, «illuminista», di offrire al pubblico più

---

<sup>29</sup> Sempre nel 1951 la paga giornaliera di un operaio specializzato era di 1.477,36 lire, mentre la retribuzione mensile di un impiegato di categoria I A (impiegato di concetto con funzioni direttive) era di 73.607 lire (L. GUIOTTO, *L'occupazione e le condizioni di vita e di lavoro*, in *Milano anni Cinquanta*, a cura di G. Petrillo, A. Scalpelli, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 25-78: [56], tab. 12; si veda anche CADIOLI, *Letterati editori*, p. 120).

<sup>30</sup> RAGONE, *Tascabili e nuovi lettori*, p. 456.

<sup>31</sup> Si vedano, sull'espressione, le osservazioni di M. FERRETTI, *Per un bilancio su Longhi 'conoscitore'*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, a cura di A. M. Ambrosini Massari *et al.*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2017, pp. 477-94: 487.

<sup>32</sup> CECCHI, *Pittura italiana dell'Ottocento*, p. 3.

ampio, allora emergente, un materiale fondato su una solida base catalografica, che tenesse il punto di fronte all'«impetuoso progresso delle discipline che pretendevano il monopolio dello spirito scientifico»<sup>33</sup>.

Nella rigida schematicità di questi volumi, ogni voce inclusa nel catalogo dell'artista in esame fornisce anzitutto i dati materiali: supporto, misure, eventuali iscrizioni e luogo di conservazione. Segue un blocco di testo con alcune indicazioni storico-critiche di inquadramento dell'opera. Una tendenza che si nota, nello sviluppo della collana, è la progressiva espansione di questi apparati, che sembrano perdere il senso di raccolta di dati oggettivi per diventare invece depositi bibliografici via via più ricchi. Si prenda ad esempio il trafiletto relativo alla *Vocazione di san Matteo* del Caravaggio nel volumetto curato da Costantino Baroni (1951), di una ventina di righe per meno di 800 battute (fig. 9), e lo si confronti con il testo redatto da Ettore Camesasca per il *Compianto su Cristo morto* di Palazzo Pitti nel *Perugino* (1959), che di righe ne impiega sessanta (fig. 10), nonostante l'assenza di qualsivoglia problema di datazione o attribuzione. È evidente che negli anni che separano i due volumi è successo qualcosa: la collana ha perso in parte i suoi connotati, slegandosi sempre più da un'idea di diffusione popolare. Del resto, la «Biblioteca d'Arte Rizzoli» sarebbe meglio definibile come una collana semieconomica, andandosi a collocare in un segmento leggermente superiore rispetto alla concorrente «Serie d'arte» della «BBM»<sup>34</sup>. Si prendano come esempi i volumetti dedicati a Leonardo nel cinquecentesimo della nascita: quello Rizzoli (46 pagine, 88 tavole) costa 750 lire, contro le 400 del concorrente mondadoriano (222 pagine, 142 illustrazioni a testo).

Non a caso era solo Mondadori a puntare sul prezzo, negli strilli pubblicitari: «È la prima collezione d'arte a prezzo veramente economico: è la prima volta che un libro d'arte costa come un romanzo giallo». Per ribattere a questa autoreferenzialità tutto sommato efficace, a Rizzoli non restava che rispondere con la filologia: «l'unica collezione impegnata alla pubblicazione di tutta l'opera, autografa o autorevolmente attribuita, di ciascuno dei massimi artisti».

Si è detto, poco sopra, dell'idea di universalità della «BAR» e del suo «spirito enciclopedico», da intendersi, credo, estensivamente come una rinnovata apertura dei confini, tematici, geografici e cronologici. Vale la pena soffermarsi, a questo proposito, sul piano della collana. L'esordio nel 1951 è affidato a un sicuro best seller, *Tutta la pittura di Michelangelo*, a cura di Enzo Carli, la cui

---

<sup>33</sup> G. C. ARGAN, *Ricordo di Alberto Mondadori, Paci, Debenedetti*, in *Gli anni '60: intellettuali ed editoria*. Atti del convegno (Milano, 1984), a cura di F. Brioschi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1987, pp. 25-34: 29.

<sup>34</sup> [ANONIMO], *Quattro parole sulle collezioni d'arte*.



fortuna è attestata dalla seconda edizione dell'anno successivo e poi ancora da una terza nel 1960<sup>35</sup>. Va ancora meglio il volumetto con *Tutta la pittura del Caravaggio*, a cura di Baroni, che raggiunge le quattro edizioni (due nel 1951, la terza nel 1952, la quarta nel 1956) grazie al successo della mostra dedicata al *Caravaggio e i caravaggeschi* in Palazzo Reale a Milano<sup>36</sup>. Anche *Tutta la pittura di Masaccio*, a cura di Ugo Procacci, tocca le quattro edizioni, tra il 1951 e il 1961, così come *Tutta la pittura di Leonardo*, a cura di Baroni, tra il 1952 e il 1962. Il ritmo rallenta con *Tutta la pittura di Bruegel* (1952), che vedrà una seconda edizione solo dieci anni più tardi. E così anche la settima uscita della collana, *Tutta la pittura di Antonello da Messina*, a cura di Giorgio Vigni, nonostante il traino della mostra messinese del 1953 con l'allestimento di Carlo Scarpa, sarà riedita nel 1957 e poi nel 1962, segnando un definitivo rallentamento, cui neanche un grosso nome come *Giotto* (1952), a cura di Roberto Salvini, sa porre rimedio.

Da una rapida scorsa a questi primi sette titoli risulta evidente che la forbice entro cui si muove la «BAR» è piuttosto ristretta, con una predilezione per la pittura italiana da Giotto a Caravaggio, con rare incursioni oltralpe (Bruegel, Van Eyck, Velázquez, Vermeer) e nella scultura (Donatello, Cellini, Michelangelo e Jacopo della Quercia); solo in *articolo-mortis* si penserà a un *Tutta l'architettura di Michelangelo* (1964). Un catalogo robusto (fig. 11), che non concede né al gusto per l'Ottocento (che pure avrebbe avuto ancora qualche fortuna commerciale), né a sperimentazioni, in un canone tanto rigoroso, con artisti «minori» o eccentrici. Anche la selezione degli autori risponde a una certa razionalità, e a un principio per cui l'opera completa di un artista può essere ricostruita meglio da storici dell'arte in carico alle soprintendenze o nelle università (con qualche eccezione), mettendo al bando le intersezioni di natura filosofica o estetica. È complicato disegnare una mappa dei collaboratori basata sugli incarichi professionali: si è visto che per il Caravaggio è chiamato Baroni; per *Antonello da Messina* Giorgio Vigni, in quegli anni soprintendente alle gallerie siciliane; per *Giotto* Roberto Salvini, allora direttore degli Uffizi. Ma ci sono anche Enzo Carli per *Michelangelo* e *Paolo Uccello*; Ugo Procacci per *Masaccio*; Luigi Coletti per *Giorgione*; Francesco Valcanover per *Tiziano*; Luigi Grassi per *Gentile da Fabriano*; Stefano Bottari per *Giovanni Bellini*; Renata Cipriani per *Andrea Mantegna*. Due sono le personalità tutto sommato estranee a questo contesto di storici dell'arte di professione: Ettore

---

<sup>35</sup> Non si dispone di dati sulle tirature di questa collana; si può ricorrere per analogia alle cifre fornite per la «BUR» da Alberto CADIOLI (*Esame di una collana*, «Belfagor», 45, 1990, 4, pp. 467-80: 469-70), vale a dire tra le 15.000 e le 20.000 copie, tenendo presente però che si trattava di numeri eccezionali.

<sup>36</sup> La mostra radunò, tra marzo e luglio, quasi 400.000 visitatori. Il catalogo ebbe una seconda edizione, riveduta e corretta, e si vendeva a 1300 lire; il libretto Rizzoli, sopraggiunto a cancelli aperti già da un pezzo, era invece smerciato a 600 lire. Per i prezzi di copertina si è fatto ricorso alla *Bibliografia del libro d'arte italiano. 1940-1952*, a cura di E. Aeschlimann, Roma, Carlo Bestetti, 1952, pp. 81, 300.

Camesasca, collaboratore di casa Rizzoli e futura mente dei «Classici dell'arte»,<sup>37</sup> e Piero Bianconi. Quest'ultimo rappresenta un caso particolare all'interno della collana: storico dell'arte non per formazione ma dilettante di alto profilo, lo scrittore di Minusio aveva iniziato a lavorare per Rizzoli nel 1951, come traduttore dal francese e dal tedesco (*Pel di carota* di Jules Renard, *Zadig* e *Candido* di Voltaire e *I dolori del giovane Werther* di Goethe, tutti pubblicati nella «BUR» tra il 1951 e il 1952). Approdò alla «BAR» nel 1953 – forse tramite Lecaldano, che poteva fare da traghetto tra le due collane di cui era co-direttore – con l'incarico di un *Correggio* che gli dovette dare non pochi grattacapi, e che lo portò a rivolgersi a Roberto Longhi alla ricerca di un orientamento nel «ginepraio» della «questione delle attribuzioni, per il periodo giovanile» del pittore emiliano<sup>38</sup>. Peccato che la richiesta fosse troppo in anticipo rispetto ai tempi dell'articolo longhiano sulle «fasi del Correggio giovine» (1958), tra le cui pagine Bianconi potrà trovare quel «vigoroso chiarimento» di cui renderà conto, però, solo nella seconda edizione del volumetto rizzoliano (1960)<sup>39</sup>.

L'ottimo riscontro di *Tutta la pittura del Correggio*<sup>40</sup> indusse evidentemente Lecaldano e Dell'Acqua a rivolgersi a Bianconi anche per altri due volumetti «BAR», su Lorenzo Lotto (1955) e su Piero della Francesca (1957). Ai due direttori di collana venne inoltre l'idea di un Tiziano, «due volumi naturalmente, poiché bisognerebbe pubblicare tutto (e Dio l'assisti nello stabilire questo tutto quale sia)», e Bianconi, secondo loro, sarebbe in grado di farlo «senza bizantineggiare»<sup>41</sup>. La proposta lusingò lo scrittore, che non sembrava però entusiasta e rilanciò con «qualche nome meno grosso, per esempio Giovanni Bellini? O Gaudenzio Ferrari?», ma anche Bramantino o Borromini<sup>42</sup>. Ma la controproposta non sortì l'effetto sperato: «Niente Gaudenzio Ferrari, però,

---

<sup>37</sup> A proposito di questa collana, a ridosso delle bozze Giovanni Agosti mi segnala un ricco e prezioso documento redatto da Lecaldano, databile intorno alla fine degli anni Sessanta, in cui – anche sulla base degli errori che si riscontreranno nella conduzione della «BAR» – si gettano le basi per i futuri «Classici dell'arte» rizzoliani. Il documento, considerato nel contesto più ampio delle strategie storico-artistiche di Rizzoli in un momento che travalica i confini qui analizzati, sarà oggetto di un prossimo studio.

<sup>38</sup> P. Bianconi a R. Longhi, Minusio, 13 gennaio 1952 (pubblicata in S. GEISER FOGLIA, R. MARTINONI, *Il carteggio Bianconi Longhi. «Una luca di incomparabile intelligenza...»*, in «Archivio storico ticinese», serie II, XXXIV, 121, 1997, pp. 25-68: 52, n. 27).

<sup>39</sup> R. LONGHI, *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano* [1958], in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico. 1951-1970*, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 61-78. Per la citazione dalla seconda edizione del volumetto: *Tutta la pittura del Correggio*, a cura di P. Bianconi, Milano, Rizzoli, 1953, p. 13.

<sup>40</sup> Immediato il riscontro di Ragghianti, che parla di «maturo ripensamento, fine esperienza di gusto, equilibrio e sensibilità letteraria» a proposito del «volumetto [sul Correggio] destinato alla divulgazione, il quale invece si raccomanda come penetrante saggio anche ai critici ed agli specialisti» (C. L. RAGGHIANI, in «Selearte», 16, 1954, p. 32).

<sup>41</sup> Per le citazioni, rispettivamente: P. Lecaldano a P. Bianconi, [Milano], 12 febbraio 1957 e 27 febbraio 1957, in Milano, Fondazione Corriere della Sera [da qui in poi FCS], Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

<sup>42</sup> P. Bianconi a P. Lecaldano, Minusio, 16 febbraio 1957, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

niente Bramantino e niente Borromini per ora»<sup>43</sup>. Eppure un *Tutta la pittura del Bramantino* sarebbe entrato facilmente nella scia del libro di Suida pubblicato da Ceschina nel 1953; così come Gaudenzio avrebbe goduto – secondo una prassi, come si è visto, tutt’altro che inedita – del traino della *Mostra di Gaudenzio Ferrari* di Vittorio Viale, 1956<sup>44</sup>; e anche un libretto su Borromini avrebbe avuto più di un solido precedente, tra cui non ultimo quello di Argan per la «BMM Serie d’arte», con data 1951. E che dire poi di un’altra proposta di Bianconi bocciata, un Masolino, che certamente non sarebbe stato un sasso in uno stagno<sup>45</sup>.

A fronte delle ripetute insistenze, Lecaldano pensò bene di organizzare un incontro con Bianconi a Milano, il 23 febbraio 1957. Irremovibile sul no a un *Tutta la pittura di Masolino*, il co-direttore di collana si mostrò apparentemente favorevole a un *Veronese* o «semmai [...] a un Dürer», salvo poi essere costretto a mettere una pezza per contenere l’entusiasmo di Bianconi:

[...] non c’è nulla di positivo in quella mia indicazione [relativa a Dürer]. Le ripeto, scartando per ora il Veronese che Lei mi proponeva, si potrà forse un giorno pensare al Dürer: ma questo è quanto Le ho detto e non Le posso dire di più. O meglio, posso aggiungere che, se il progetto si concreterà in senso positivo, ciò non avverrà certo né quest’anno né l’anno prossimo<sup>46</sup>.

Tra le righe, Lecaldano sembra voler dire che la collana naviga in brutte acque. Una conferma viene dai numeri degli anni immediatamente precedenti: nel 1956 furono solo tre i volumi inediti pubblicati, per due dei quali ci si avvale delle maestranze interne (Camesasca, per *Raffaello* e per *Cellini*), mentre nel 1957 si mandarono fuori solo ristampe, dai costi – ovviamente – molto ridotti. Poco meglio andò il 1958, con un numero fuori serie (*Il tesoro di San Pietro*, di Federico Orlando, in quattro lingue, unico caso di volume non dedicato a un singolo artista), il *Botticelli* di Roberto Salvini e il *Donatello* di Luigi Grassi.

Bianconi fu indotto a credere che le ragioni di un momentaneo arresto fossero soprattutto di ordine economico<sup>47</sup>; ma non si resiste alla tentazione di vedere nei *niet* di Lecaldano un’idea di collana cristallina, sorretta da almeno due linee guida: fare il catalogo completo di un pittore e imporre un canone. Con le gerarchie, le predilezioni e le omissioni che ne conseguono. E non è detto che il rifiuto della proposta di Bianconi per un *Veronese*, nel 1957, significasse rinunciare *tout-court* ad

---

<sup>43</sup> P. Lecaldano a P. Bianconi, [Milano], 27 febbraio 1957, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

<sup>44</sup> Le due proposte per il Bramantino e per Gaudenzio Ferrari saranno accolte, qualche anno più avanti, nei «Maestri del Colore», rispettivamente nel 1965 e 1966.

<sup>45</sup> P. Bianconi a P. Lecaldano, s.l., 17 novembre 1957, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

<sup>46</sup> P. Lecaldano a P. Bianconi, [Milano], 1 gennaio 1959, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

<sup>47</sup> P. Bianconi a P. Lecaldano, Minusio, 5 ottobre 1957, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

avere il pittore nel catalogo della «BAR». Sappiamo infatti che, in un caso analogo, all'autocandidatura dello scrittore di Minusio per il *Giovanni Bellini*, Lecaldano e Dell'Acqua preferirono Stefano Bottari, con il quale «una qualche trattativa» era avviata già in quello stesso '57 (il libro, in due tomi, uscirà però solo nel 1963)<sup>48</sup>. Ma i tempi cominciavano a farsi difficili, e anche gli eventuali progetti in cantiere, di lì a poco, sarebbero stati destinati a interrompersi bruscamente. A differenza della «BAR», la «BMM Serie d'arte» si muove lungo confini cronologicamente e geograficamente più vasti, pur dovendosi fermare – come la collana concorrente – lungo le tappe forzate degli anniversari, delle celebrazioni e delle grandi mostre che affollavano le agende culturali del dopoguerra<sup>49</sup>. Quando Alberto Mondadori, rivolgendosi ad Argan nel 1950, diceva del «bisogno che il pubblico sente di informarsi sui problemi dell'arte e di conoscere i maggiori artisti»<sup>50</sup> aveva certo in mente un progetto culturale di più ampio respiro rispetto a un'infilata di biografie: l'offerta della «BMM Serie d'arte» – considerata in linea orizzontale, a livello di collana, e non di singoli episodi – non era probabilmente all'altezza delle sue aspirazioni. E ancora oggi, se si prescinde dalla fondamentale funzione educativa avuta per la generazione del dopoguerra, sfuggono i contorni dell'operazione. Non bastano, evidentemente, le raccomandazioni di carattere formale<sup>51</sup> a tenere insieme il *Goya* di Dino Formaggio e il *Michelangelo* di Paolo D'Ancona; il *Tintoretto* ancora di Formaggio e il *Tiepolo* di Terisio Pignatti; il *Borromini* di Argan e il *Beato Angelico* di Giovanni Urbani<sup>52</sup>; per non dire del *Leonardo* di Flora, il quale attinse a piene mani da un testo di qualche

---

<sup>48</sup> P. Bianconi a P. Lecaldano, Minusio, 27 febbraio 1957, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale.

<sup>49</sup> Si è già detto del volumetto *Tutta la pittura del Caravaggio* curato da Baroni per Rizzoli, e della volontà di Mondadori di uscire con una «BMM Serie d'arte» in tempo per la grande mostra milanese del 1951; l'anno dopo è il caso – già menzionato – di Leonardo, ma anche di Bruegel, sul quale si concentrano la «BAR» (testo di Valentin Denis), la «BMM Serie d'arte» (testo di Giuseppe Faggin) e la «Serie Arte» di Garzanti (testo di Enrico Emanuelli) sperando di intercettare il pubblico della mostra romana dedicata al *Demoniaco nell'arte*, a Palazzo Barberini; nel 1953 sono solo Mondadori e Aldo Martello, con la sua collana «Minima», a spartirsi le vendite dei libretti dedicati a Lorenzo Lotto, in coincidenza con la mostra veneziana (Rizzoli doveva aver già designato come autore Piero Bianconi, che ancora alla fine del 1954 dirà di aver «cominciato da un poco a rimetterci la testa»: P. Bianconi a P. Lecaldano, Minusio, 21 febbraio 1954, in FCS, Archivio Fondo Rizzoli, Area 3. Direzione editoriale libri economici [BUR]. Serie 1. Corrispondenza della Direzione Editoriale); analogamente, è al 1955 della mostra su *Giorgione e i giorgioneschi* che si vanno a concentrare le iniziative sul pittore di Castelfranco, con una «BAR» curata da Luigi Coletti, una «BMM Serie d'arte» di Terisio Pignatti, cui è da aggiungere una «Minima» di Martello imbastita da Rodolfo Pallucchini.

<sup>50</sup> FM, Arch. il Saggiatore, *Argan, Giulio Carlo*, Alberto Mondadori a Giulio Carlo Argan, Milano, 8 novembre 1950. Sullo stesso punto si era già concentrato Pocar in una lettera ad Argan di qualche settimana prima (FM, Archivio storico AME, segr. edit. aut. ita., *Argan Giulio Carlo*, cart. *Giulio Carlo Argan 1950-1960*, 10 ottobre 1950), parlando di «una serie di volumi dedicati a periodi artistici, agli stili o a singoli artisti» (il passo è anche in NICOLETTI, *Argan e l'Europa*, p. 44).

<sup>51</sup> Ancora Alberto Mondadori ad Argan, l'8 novembre 1950 (FM, Archivio storico AME, segr. edit. aut. ita., *Argan Giulio Carlo*, cart. *Giulio Carlo Argan 1950-1960*): «mi permetto di esprimere il desiderio che il volumetto non superi le 120 pagine, compresa una settantina di illustrazioni». Si veda in proposito anche NICOLETTI, *Argan e l'Europa*, p. 46.

<sup>52</sup> Sul *Borromini* di Argan (1955): *ibid.*, pp. 44-7. Sul *Beato Angelico* di Giovanni Urbani (1957): B. ZANARDI, *Nota del curatore*, in G. URBANI, *Intorno al restauro*, a cura di B. Zanardi, Milano, Skira, 2000, p. 7, citato da Massimo Ferretti, in *Giovanni Urbani e la conservazione programmata del patrimonio artistico*. Atti del convegno (Pisa, 2004), in corso di stampa.

anno prima e che pare solo in parte ricucinato per la nuova sede<sup>53</sup>. «C'è ad esempio il ramo artistico della B.M.M. che bisogna una buona volta riprendere in esame alla base e definire una volta per tutte» scriverà infine Alberto Mondadori ad Argan nel 1959<sup>54</sup>, con la consapevolezza di un progetto mai pienamente sviluppato.

In mezzo doveva correre anche il problematico rapporto delle due culture, quella 'alta' e quella 'bassa' e l'illusione di un loro sviluppo parallelo; in altre parole, prese a prestito da Cesare Segre, si pensava ancora che «la migliore alfabetizzazione, il boom degli studi universitari, avrebbero potuto trasformare gli utenti di fotoromanzi o di riviste femminili in piccoli intellettuali»<sup>55</sup>. A quei fattori potremmo aggiungere «il prezzo abbordabile», sceso ormai al livello – come si è visto – di un romanzo giallo. Eppure, mettendo a confronto il *Leonardo* di Flora («BMM») e quello di Baroni («BAR»), si dovrà tenere in considerazione la banalità di un dato numerico, per cui il primo, a dispetto del prezzo di copertina notevolmente più basso, non fu mai ristampato, mentre il secondo vedrà ben quattro edizioni nel giro di neanche un decennio. Evidentemente la forza attrattiva del libro d'arte, per quanto economico, si esercitava su un pubblico già formato, disposto a spendere qualcosa in più – ma sempre in una fascia di prezzo medio-bassa – pur di godere di uno strumento 'nuovo' come un catalogo completo nelle forme di un libriccino tascabile.

A confermare il cattivo stato di salute della «BMM Serie d'arte» è la sostanziale chiusura della collana già nel 1958. È il momento in cui la «BAR» è sostenuta dall'ingente numero di ristampe, che consentirono di riprendere fiato e tornare a ritmi produttivi normali, con i due volumi su *Fiziano* di Francesco Valcanover e quello sul *Carpaccio* di Guido Perocco (1960).

Nonostante il naufragio della «Serie d'arte», Mondadori seppe muoversi con più agilità dei concorrenti intuendo la direzione di un mercato – quello della divulgazione storico-artistica – in rapido mutamento; è da inquadrare in quest'ottica, credo, la breve serie dei «Maestri della pittura italiana» curata da Argan e uscita a dispense su «Epoca», periodico di casa Mondadori dalle tirature vastissime e con pubblico ancora più ampio<sup>56</sup>. Queste dispense – vendute nelle edicole anche separatamente dalla rivista, per 100 lire cadauna – saranno infine raccolte in volume, con un testo introduttivo di Argan, edito da Mondadori nel 1959 al prezzo di 5000 lire: una cifra che rappresenta l'abiura dell'origine 'popolare' del progetto (si tenga presente che, lo stesso anno, un volume della «BAR» è venduto a 2000 lire) ma che al contempo rende tangibili i costi della produzione libraria

---

<sup>53</sup> F. FLORA, *Leonardo e il Rinascimento: commento ai testi vinciani*, Milano, Malfasi, 1948.

<sup>54</sup> FM, Arch. il Saggiatore, *Argan, Giulio Carlo*, Alberto Mondadori a Giulio Carlo Argan, Milano, 4 gennaio 1959.

<sup>55</sup> C. SEGRE, *Prefazione*, in *Gli anni '60: intellettuali e editoria*, pp. 9-16: 12.

<sup>56</sup> Si tratta di «una storia della pittura italiana in diciotto puntate [...], da Cimabue al Tiepolo» (ma, dato il successo, le puntate diventeranno diciannove, con l'aggiunta dell'*Ottocento*), che comincia il 25 novembre 1956 (n. 321) e si conclude il 3 agosto 1958 (n. 409). Sulla serie: D. VENTRONI, *Epoca*, in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M. G. Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 352-3.

rispetto a una nuova tipologia, più snella e – nonostante l'uso del colore – meno onerosa. Comincia a intravedersi, con questo tipo di pubblicazione, il trapasso tra un'editoria economica da libreria e una, invece, che prenderà la strada delle edicole. Un trapasso che non è immediato, come testimonia la scelta di riportare sugli scaffali delle librerie il volume che riunisce le dispense. Evidentemente la forma-libro, sul finire degli anni Cinquanta, gioca ancora un ruolo determinante nelle scelte di un editore. Benché si rivolgesse in sostanza allo stesso pubblico, popolare, cui avevano tentato di aprire, una quindicina d'anni prima la «BAR» e la «BMM Serie d'arte», la serie comparsa su «Epoca» – con il suo progredire in senso strettamente cronologico e un corredo iconografico più povero ma totalmente a colori – non è da ritenersi diretta concorrente delle collane economiche come si erano ormai andate configurando verso la fine degli anni Cinquanta. Il vero colpo di grazia alla collana rizzoliana (come alla «Serie Arte» di Garzanti, o alla «Minima» di Martello)<sup>57</sup>, di lì a poco, nel 1963, sarà dato dall'irruzione nelle edicole e nelle case degli italiani dei «Maestri del Colore» dei Fratelli Fabbri<sup>58</sup>. Non è un caso che gli ultimi colpi della «Biblioteca d'Arte Rizzoli» siano, per l'inerzia dei tempi di produzione, del 1964.

---

<sup>57</sup> Si veda l'intervento di Sandro Morachioli in questo volume.

<sup>58</sup> È d'obbligo il riferimento a F. NURCHIS, *Alberto Martini (1931-1965): da Longhi ai Maestri del Colore*, Milano, Ledizioni, 2016, ma anche al contributo della stessa in questo volume.