

SANDRA COSTA

«*La réalité a fini par se conformer à l'écrit*».
Strategie editoriali per la Storia dell'Arte

ABSTRACT

The paper reflects on *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)* edited by Massimo Ferretti (Pisa, Edizioni della Normale, 2021), as a starting point for further critic reasonings about the relationship between History of Art and Publishing in the Twentieth century. Recalling the statements in the book, the paper remarks a range of topics, like the material aspects of editorial production, such as photography as illustration technique, and the planning of specialized series as the output of cultural projects. This demonstrates how the history of the book of art is linked to the cultural development of the 20th century in Italy.

KEYWORDS: Publishing and History of Art; Book of Art; Illustrated Books; Teaching of the History of Art; Communicating the History of Art.

Il contributo presenta considerazioni a margine della lettura di *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)* a cura di Massimo Ferretti (Pisa, Edizioni della Normale, 2021), lettura che offre lo spunto per ulteriori riflessioni critiche sul rapporto fra Storia dell'Arte ed editoria nel Novecento. Richiamando le sollecitazioni del volume, le osservazioni vanno dagli aspetti materiali della produzione editoriale, come la fotografia quale tecnica di illustrazione, alla pianificazione di collane specializzate, che concretizzano veri e propri progetti culturali. Si tratta di esperienze che dimostrano come la storia del libro d'arte sia legata a doppio filo allo sviluppo culturale dell'Italia del XX secolo.

PAROLE CHIAVE: Editoria e Storia dell'Arte; Libro d'arte; Libri illustrati; Insegnamento della Storia dell'Arte; Divulgazione della Storia dell'Arte.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/15228>

Copyright © 2022 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

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

Il periodo che va dagli anni Trenta alla fine degli anni Sessanta del Novecento è stato particolarmente ricco di dibattiti sull'arte e l'editoria in un'epoca cruciale per i cambiamenti culturali introdotti nella vita degli italiani.¹ La 'svolta' degli anni Trenta, infatti, era stata caratterizzata non solo dal definitivo inserimento e dal progressivo rilievo - anche

¹ Prima occasione per queste riflessioni è stata la lettura di *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)* a cura di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2021. Si tratta di un volume di atti nato dalle giornate di studio della Scuola Normale Superiore (28 e 29 giugno 2018) che si propone di indagare obiettivi, metodi e risultati dell'editoria d'arte del Novecento, dagli anni del fascismo a quelli della contestazione. Una ricca e articolata premessa di Massimo Ferretti costruisce attraverso i diversi saggi un *fil rouge* che considera la 'forma' e non solo i contenuti dei volumi presi in esame. L'insieme dei saggi, pur offrendo un approccio relativamente unitario, non ha l'ambizione di costituire una storia completa dell'editoria artistica della prima metà del XX secolo in Italia. Il volume, che nella mancanza di una bibliografia generale rivela la sua genesi come atti di colloquio, ha però un utilissimo indice dei nomi, degli editori e delle collane, un indice che consente di cercare anche in autonomia percorsi trasversali ai saggi e fortune critiche e editoriali.

accademico – della Storia dell’Arte nell’ambito delle Scienze umane, ma altresì dalla presenza di una nuova domanda di fruizione, sempre più diffusa, fino ad arrivare negli anni Sessanta al successo popolare con la distribuzione in edicola delle pubblicazioni d’arte. Fondamentali, in questi decenni, sono state la cesura tecnica negli strumenti della stampa e poi la diffusione dei procedimenti offset. Emerge quindi con forza come il duplice apporto di un rinnovato e dinamico dibattito critico e il progresso tecnico, specie con lo sviluppo della stampa rotocalografica e delle illustrazioni a colori, abbia consentito di rispondere, con volumi e collane dalle specifiche caratteristiche editoriali, alla crescente domanda di un pubblico sempre più vasto e ormai desideroso di accostarsi all’arte, anche a quella contemporanea.

Spesso non sufficientemente considerata nelle vicende dedicate all’editoria, ma a mio parere almeno, di fondamentale importanza per la dimensione di esperienza anche sociale che gradualmente avrebbero assunto le pubblicazioni sull’arte a livello internazionale, è la Conferenza di Madrid² che, nel 1934, riunì molti dei più importanti e autorevoli storici dell’arte e responsabili di musei europei e americani, imprimendo al ruolo e agli obiettivi dei musei e delle esposizioni temporanee una diversa dimensione didattica e di progresso civile.

Ugo Ojetti, che era stato uno dei rappresentanti italiani alla conferenza, esplicita le nuove condizioni della divulgazione: «il vecchio pregiudizio, l’essere i musei prima di tutto un luogo di studio a uso dei soli dotti e, soltanto dopo, una pubblica raccolta per la cultura e forse per il piacere del popolo, è nella tempesta della guerra scomparso come una foglia secca».³

Il museo e l’editoria d’arte escono così, insieme, dal recinto ormai troppo angusto dell’erudizione e spesso, insieme, si avviano alla conquista di un nuovo pubblico di lettori/spettatori secondo una sinergia talvolta non dichiarata ma dai risultati evidenti.

È con gli anni Trenta che si chiude il noto saggio di Ettore Spalletti per Einaudi, in parte dedicato agli aspetti materiali dell’editoria d’arte e già particolarmente attento all’uso della documentazione fotografica delle opere, un’abitudine editoriale che si sarebbe sviluppata soprattutto dal terzo decennio del Novecento quando l’immagine diventò uno strumento,

² Sulla Conferenza di Madrid cfr. PATRIZIA DRAGONI, “Accessible à tous”. *La rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento / “Accessible à tous”. The magazine «Mouseion» for the promotion of social role of museums during the 1930s*, «Il capitale culturale», XI, 2015, pp. 149-221 e EAD., “One of the most difficult tasks of the museum man”. *La comunicazione scritta nel museo al congresso di Madrid*, «Museumographie», I, 2020, pp. 208-220.

³ UGO OJETTI, *Ottocento, Novecento e via dicendo*, Milano, Mondadori, 1936, p. 218. Cfr. SANDRA COSTA, *I pubblici, la fruizione e la storia. Aspetti del dibattito in Italia nel primo Novecento*, in *The Period Rooms. Allestimenti storici tra arte collezionismo e museologia*, a cura di Sandra Costa, Dominique Poulot, Mercedes Volait, Bologna, BUP, 2016, pp. 29-48.

sempre più usato, di conoscenza, divulgazione e di interpretazione dei beni culturali nel loro complesso.⁴

In questo fu certamente esemplare la monumentale impresa della *Storia dell'Arte* di Adolfo Venturi, che venne pubblicata da Hoepli in fascicoli fino al 1940, e «rappresentò il primo esempio di impiego sistematico e su vastissima scala dell'illustrazione fotografica in un'opera di storiografia artistica generale».⁵ L'attenzione di Venturi alle potenzialità didattiche della fotografia non solo rinnovò il modo tradizionalmente adottato nella costruzione dei volumi d'arte ma, come afferma l'autore, il metodo critico del paragone e del riscontro diretto «si fece più corretto, più fino e sicuro».⁶

Roberto Longhi fu tra i primi a dimostrare la propria apertura verso l'uso della fotografia a colori nelle edizioni d'arte, discostandosi in questo da molti colleghi che invece ritenevano questo mezzo di riproduzione adatto solo a un consumo di massa. Longhi afferma che il nuovo strumento consentiva di presentare le opere «nel loro aspetto completo e non, come prima, falciato di tutto il volto coloristico».⁷

Così, malgrado la polemica che inizialmente accompagnò il loro utilizzo, le tavole a colori si sarebbero dimostrate supporto efficace al ricordo dell'opera per coloro che avevano visto gli originali ed insieme impulso all'apprezzamento dell'arte per una nuova classe, anche popolare e piccolo borghese, di lettori più consapevoli e di potenziali appassionati che avevano avuto grazie alla riforma Gentile - con l'introduzione dello studio della Storia dell'arte nei licei - un'iniziale motivazione istituzionale.

Come dirà nel 1960 Lionello Venturi, riassumendo le vicende degli ultimi decenni dalle pagine dell'«Espresso», si era progressivamente sviluppata in Italia una classe di lettori ormai pronti ad acquistare libri illustrati anche se costosi.⁸ Insomma, ciò che si voleva ricreare era un «musée dans la bibliothèque», come nel noto slogan di Skira,⁹ ma era anche presente l'aspirazione a realizzare volumi 'taschinabili', come quelli pensati da Giovanni Scheiwiller, da portare nella tasca interna della giacca come oggetti utili e cari e non solo di facile consultazione.¹⁰

⁴ ETTORE SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna 1750-1930*, in *Storia dell'Arte italiana, II: L'artista e il pubblico*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 417-484.

⁵ Ivi, p. 479.

⁶ ADOLFO VENTURI, *Prefazione*, in E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte*, cit., p. 471.

⁷ ROBERTO LONGHI, *Editoriale. Pittura - Colore - Storia e una domanda*, «Paragone», XXXIII, 1952, p. 4.

⁸ LIONELLO VENTURI, *Come si vendono i libri d'arte*, «L'Espresso», n. 94, 20 marzo 1960, p. 16; cfr. M. FERRETTI, *Premessa*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., p. 19.

⁹ VIVIANA POZZOLI, PAOLO RUSCONI, *Le edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio. Tempi, modelli e identità visive*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 27-39: 35.

¹⁰ Cfr. GIORGIO BACCI, «Devo fare l'editore e null'altro». *Nel cantiere di Arte moderna italiana di Giovanni Scheiwiller*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 41-50: 42.

È un periodo in cui strategie nazionali e rapporti internazionali cercano vie di collaborazione – da Skira a Phaidon a Gallimard – e le case editrici italiane più rilevanti nell’ambito dell’arte si aggiornano sui modelli d’oltralpe, e viceversa. Si sviluppano collane ormai passate alla storia dell’editoria come la «Biblioteca d’Arte» diretta da Carlo Ludovico Ragghianti per Einaudi con i loro sistemi per l’inclusione o l’esclusione degli autori, ma anche con scelte di apertura a nuove e magari discusse tendenze metodologiche: ne è un esempio l’importante traduzione, sempre per i tipi di Einaudi, della *Storia sociale dell’arte* di Arnold Hauser.¹¹ Si sviluppano circuiti di cultura in cui si sottolinea l’importanza di buone recensioni sui quotidiani per promuovere un successo di pubblico,¹² ma si evidenzia anche il valore tanto scientifico quanto sociale di reti di amicizia tra letterati, artisti e collezionisti, come nel caso di Albert Skira, suocero potentissimo e per certi versi geniale di Lionello Venturi.¹³ Una dimensione umana che sembra puntualmente accompagnare quella scientifica e divulgativa.

Nell’insieme le collane d’arte – che di fatto è possibile considerare come veri e propri progetti culturali – privilegiavano il taglio monografico con volumi dedicati ai grandi artisti dal Trecento al Seicento, in una sorta di percorso nell’arte italiana tra Giotto e Caravaggio, secondo un modello forse riduttivo, ma di sicuro successo. Anche i loro titoli accompagnano il movimento della storia, come i «Monumenti del Regime»¹⁴ oppure la ‘sarfattiana’ «Arte moderna italiana» tesa a progettare un’idea di Novecento secondo una geografia culturale che privilegiava l’asse Milano-Firenze-Roma. Nel complesso, tuttavia, si evidenzia un comune approccio editoriale progressivamente caratterizzato dall’importanza riservata alle illustrazioni, a testi essenziali e a costi contenuti.¹⁵ Anche la collana «Arte per tutti», edita dall’Istituto Nazionale Luce negli anni Trenta, segnala fin dal titolo un allargamento del pubblico di riferimento che si doveva accompagnare a costi limitati e a un tono didattico senza pretese stilistiche.¹⁶

Non sempre il *modus operandi* degli editori è simile: si va dalla celebrazione del mito di Roma e del genio italico dell’Istituto geografico de Agostini, alla attenzione equilibrata a tutti gli stili, da quelli della tradizione

¹¹ Cfr. FRANCESCO TORCHIANI, *Tentativi di storia dell’arte per Giulio Einaudi, editore progressista*, in *Il libro d’arte in Italia*, cit., pp. 149-157: 149.

¹² Cfr. il carteggio tra Filippo de Pisis e Giovanni Scheiwiller del 9 febbraio 1931 citato in G. BACCI, «Devo fare l’editore e null’altro», cit., p. 43.

¹³ Cfr. GRÉGOIRE EXTERMANN, *Albert Skira e le nuove collane d’arte del dopoguerra*, in *Il libro d’arte in Italia*, cit., pp. 193-205.

¹⁴ Prima collana libraria dei Ghiringhelli cit. in V. POZZOLI, P. RUSCONI, *Le edizioni del Milione*, cit., p. 30.

¹⁵ Cfr. E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa*, cit., p. 470.

¹⁶ Cfr. *ibid.*

alle avanguardie, di Luigi De Luca,¹⁷ alla grande rivoluzione, nel 1963, di un'editoria economica per le edicole promossa dalla Fratelli Fabbri (come dimenticare i «Maestri del Colore?»),¹⁸ alla strategia di marketing internazionale di Electa,¹⁹ alla ricerca di Rizzoli di una Storia dell'Arte a basso costo e accessibile «alle borse di tutti».²⁰ L'ambizione, sostenuta anche dalle esigenze didattiche dell'insegnamento secondario e superiore, era quella di essere esatti, corti e chiari.

Nasce proprio in questi decenni una concorrenza tra case editrici che, come concludeva Enzo Carli per l'Electa, vedeva la qualità del prodotto come unica arma efficace,²¹ insieme con l'attento studio di come importare in Italia modelli editoriali elaborati in altri contesti²² anche se, per lo più, con un'ottica eurocentrica.

Assumono rilievo umano, critico e imprenditoriale alcune grandi figure emblematiche per lo sviluppo della cultura artistica nazionale: da Roberto Longhi «*deus ex machina* di plurime e diversificate scritture critiche e al contempo censore puntiglioso delle ridondanti o inutili edizioni del settore»,²³ a Bernard Berenson - principale autore dell'Electa tra il 1948 e l'inizio degli anni Sessanta,²⁴ a Giuliano Briganti, da Francesco Arcangeli a Carlo Ludovico Ragghianti a Lionello Venturi fino ad arrivare, sempre nei primi anni Sessanta, ad intellettuali come Castelfnuovo e Giovanni Romano. È utile citare anche il pittore e storico dell'arte Milton Fox attento conoscitore dei modelli editoriali europei ed in contatto con molti studiosi americani.²⁵ Ugualmente importante ricordare il ruolo di imprenditori visionari come Adriano Olivetti che nell'editoria riconferma «il proprio dinamismo sperimentale, l'attenzione al contesto, la progettualità di vasto respiro, la raffinatezza formale».²⁶

Ma in questi 'mondi dell'editoria', per parafrasare la celebre definizione di Howard Becker dei 'mondi dell'arte', non bisogna dimenticare l'apporto fondamentale offerto da personaggi solo in apparenza secondari come stampatori, impaginatori, disegnatori, secondo un dibattito ed una

¹⁷ VALERIA GENOVESE, *Editori a Roma tra iniziative ministeriali e gallerie d'arte. De Luca ed altri, in Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 63-85: 71.

¹⁸ Cfr. PATRIZIO AIELLO, "Biblioteca d'Arte Rizzoli" e la storia dell'arte a basso costo, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 231-245: 242.

¹⁹ Cfr. MARCO M. MASCOLO, PATRIZIA ZAMBRANO, "Questa faccenda delle Edizioni". La storia di Electa Editrice tra 1944 e 1952 (circa), in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 107-134: 121.

²⁰ P. AIELLO, "Biblioteca d'Arte Rizzoli", cit., p. 232.

²¹ Lettera di E. Carli a D. Neri del 5 giugno 1951 cit. in M. M. MASCOLO, P. ZAMBRANO, "Questa faccenda delle Edizioni", cit., p. 115.

²² DANIELE RIVOLETTI, *Un modello internazionale. "L'Univers des Formes"*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 219-230.

²³ V. GENOVESE, *Editori a Roma*, cit., p. 80.

²⁴ Cfr. M. M. MASCOLO, P. ZAMBRANO, "Questa faccenda delle Edizioni", cit., pp. 122-125.

²⁵ Cfr. SANDRO MORACCHIOLI, *La "Serie Arte" Garzanti (e il gusto degli italiani)*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 247-258: 249.

²⁶ CATERINA TOSCHI, *Olivetti e l'editoria d'arte*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 159-175: 172.

collaborazione che accompagnava la progettazione di singoli volumi o di intere collane.

Una storia, quella dell'editoria d'arte, che si è collegata alla retorica della politica ed alla propaganda durante il fascismo, ma che ha saputo anche, negli anni tragici della Seconda guerra mondiale, costruire una sorta di 'museo cartaceo' capace di portare nelle case degli italiani almeno un surrogato visivo di quelle opere e quei capolavori trasferiti o nascosti dalle protezioni antibombe. E in questo caso non è del tutto improbabile pensare, *mutatis mutandis*, all'apporto che il digitale ha offerto ai musei negli anni della pandemia del XXI secolo per consentire al mondo una frequentazione, almeno virtuale, delle opere e dei luoghi dell'arte. Una storia editoriale che ha saputo, infine, essere di supporto alle urgenze civili del dopoguerra.

Quale in questo contesto il ruolo dell'arte contemporanea? Nel dopoguerra la casa editrice Garzanti, per esempio, offre un catalogo attento all'Ottocento e al Novecento pur senza concentrarsi sulla contemporaneità più vicina e quindi più discussa.²⁷ Ma si cerca anche di aggiornare il pubblico italiano sui movimenti internazionali, dall'impressionismo all'espressionismo, oppure si traducono scritti d'artista come fece l'Einaudi con il diario di Delacroix.²⁸ Tanto le competenze materiali e grafiche, quanto i contesti di produzione possono essere oggetto di un'indagine attenta malgrado una documentazione d'archivio talvolta inaccessibile o incompleta poiché molte questioni editoriali erano spesso affrontate, anche criticamente, dal vivo.²⁹

Negli anni Cinquanta, poi, il miracolo economico italiano permise di offrire maggiori risorse per la cultura: la Fratelli Fabbri, per esempio, avrebbe puntato sulla novità delle immagini a colori assumendo fotografi formati nella riproduzione d'arte non solo rovesciando, in qualche modo, il rapporto tra testo ed immagini, ma cercando di inglobare nella produzione interna alla casa editrice tutta la dimensione materiale della progettazione al fine di contenere i prezzi di stampa.³⁰ Un'esperienza supportata perfino da Roberto Longhi che mise anche a disposizione degli editori alcune opere della sua collezione perché potessero essere riprodotte nelle tavole dei fascicoli «allargando in senso geografico e cronologico»³¹ l'arco della Storia dell'Arte.

Nel 1964, dalle pagine di «Paragone», Longhi auspicava infine una sinergia tra il critico, il fotografo, il fotocolorista e il tipografo, collaborazione in cui lo storico dell'arte avrebbe dovuto assumere una funzione prossima a quella di un regista sottolineando la qualità ormai

²⁷ Cfr. S. MORACCHIOLI, *La "Serie Arte"*, cit., p. 248.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. V. GENOVESE, *Editori a Roma*, cit., p. 72.

³⁰ FEDERICA NURCHIS, *I Fratelli Fabbri e l'avvento delle pubblicazioni d'arte in edicola*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 259-268: 260.

³¹ *Ivi*, p. 265.

«eminente cinematografica del libro d'arte».³²

Nell'analisi del panorama editoriale italiano è opportuno considerare che le possibilità di ottenere finanziamenti per realizzare esposizioni o volumi, come quelli promossi da istituti bancari e soprattutto dalle Casse di Risparmio, potevano avere il risultato di chiudere, o al contrario aprire, studi comunque artificialmente orientati e talvolta nati da moventi occasionali. Ricerche i cui risultati furono spesso ragguardevoli e diedero vita a testi di alto rigore scientifico come quelli di Cesare Gnudi per la Cassa di Risparmio di Bologna o quelli di Giovanni Romano per la Cassa di Risparmio di Torino.³³

Ma è forse nella forma e nella funzione del catalogo di mostra che il percorso editoriale ha avuto i più grandi cambiamenti: nel 1959 Roberto Longhi aveva definito l'Italia la «nazione più mostraiola d'Europa»,³⁴ ma fino a quando dura l'idea del catalogo come strumento istruttivo per il visitatore? Già negli anni '60 il luogo dei cataloghi - sempre meno agili e più 'pesanti', più strumento scientifico o *souvenir* che di informazione per la visita - si avviava ad essere la biblioteca anziché la sala della mostra.³⁵

Una editoria d'arte che in un trentennio diventa anche un'occasione privilegiata per l'aspirazione ad una «educazione al vedere»³⁶ ed alla comprensione delle forme. Tuttavia, si evidenziano anche molte posizioni divergenti all'interno dell'industria editoriale: la presenza di segmenti di mercato dalle esigenze diverse, la creazione di repertori di immagini per la tutela destinati poi ad essere sorpassati dai data base di oggi, ma anche l'idea che volumi riccamente illustrati potessero sostituire l'esperienza diretta dell'originale.

Di fatto l'editoria d'arte italiana - con la sua attenzione agli aspetti materiali della produzione e, in particolar modo, alla dimensione di comunicazione che testo e immagini compongono - offre un apporto rilevante al rinnovamento culturale del Paese. Pur in un equilibrio sempre complesso tra studio critico e riproduzione delle opere, si realizza un progresso significativo nel favorire, specie dal secondo dopoguerra, la partecipazione alla conoscenza dei Beni Culturali. Nella cultura italiana emerge anche una dimensione policentrica in qualche modo speculare, al polimorfo 'paesaggio' figurativo che contraddistingue il Paese.³⁷

³² ALEXANDER AUF DER HEYDE, *Longhi, Briganti e la Maniera italiana (1961)*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 207-218: 213.

³³ Cfr. MICHELA DI MACCO, *Il libro d'arte bancario*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 269-281: 279.

³⁴ MASSIMO FERRETTI, *Il catalogo di mostra (passato prossimo o remoto?)*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 283-305: 284.

³⁵ Ivi, p. 299.

³⁶ Cfr. C. TOSCHI, *Olivetti e l'editoria d'arte*, cit., p. 162.

³⁷ Cfr. M. FERRETTI, *Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico)*, in *Il libro d'arte in Italia*, cit., pp. 1-25: 19.

Il celebre storico dell'arte francese Jacques Thuillier ha sottolineato da tempo un altro elemento, ancora troppo spesso sottovalutato, indicando l'importanza dei testi per la stessa conservazione materiale delle opere d'arte: «à quelques exceptions près, la résistance des écoles et des oeuvres a été fonction de la présence des livres, et de la date où ils ont été publiés. La réalité a fini par se conformer à l'écrit».³⁸

Così, i volumi prodotti in Italia per la grande diffusione o dedicati agli specialisti, hanno offerto il loro contributo sia alla divulgazione della disciplina che alla tutela del patrimonio artistico: il modo in cui la Storia dell'Arte è pubblicata a stampa ed illustrata può diventare significativo e portatore di contenuti tanto quanto i caratteri, più o meno eloquenti, collegati alla metodologia critica o alla dimensione stilistica dell'ecfrasi.

La storia del libro d'arte contribuisce di fatto a definire in che maniera, e grazie a quali strumenti, l'arte ha potuto incidere nella vita collettiva e sociale del Paese e dimostra l'importanza crescente offerta alla questione della divulgazione intesa anche come dovere di memoria comune, sia che fosse attuata in pubblicazioni economicamente impegnative sia in libri agili e accessibili. Una più ampia riflessione - che prenda in considerazione museologia e vicende collezionistiche, storia della critica e storia dei consumi culturali, divulgazione e mediazione dell'arte - potrebbe certamente evidenziare nessi importanti tra i vari settori di una 'epopea visiva e editoriale' che avrebbe segnato profondamente il Novecento italiano.



³⁸ JACQUES THUILLIER, *Leçon inaugurale faite le vendredi 13 janvier 1978*, Paris, Collège de France, 1978, p. 16.