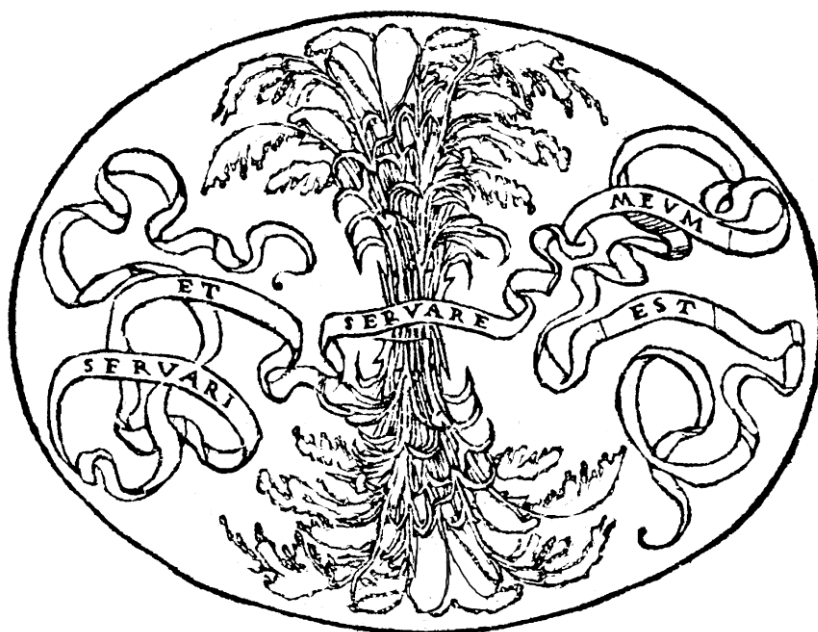


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

13/2014



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Giorgio Bacci, Davide Lacagnina, Veronica Pesce, Denis Viva

Cura redazionale

Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni

G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, <i>Editoriale</i>	p. 1
E. Stead, <i>A Flurry of Images and its Unfurling through the «Revue illustrée»</i>	p. 3
V. Pesce, <i>Acquarelli, quadretti, impressioni. «La Riviera Ligure» fra arte figurativa e letteratura</i>	p. 29
E. Miraglio, <i>Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»</i>	p. 49
A. Botta, <i>Influenze monacensi nella grafica di Alberto Martini: il caso de La bocca de la maschera</i>	p. 80
M.L. Paiato, <i>1913: Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in Tramway giornale per tutti» e «...a quel paese!»</i>	p. 101
G. Bacci, <i>Pinocchio: arte, illustrazione e critica lungo il XX e XXI secolo</i>	p. 119
D. Lacagnina, <i>Esercizi di critica fra riviste, libri e archivi. Lettere di Vittorio Pica a Giuseppe Pellizza</i>	p. 144
A. Ducci, <i>Il «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art» e il dibattito per una moderna storia dell'arte alla Società delle Nazioni</i>	p. 156
T. Casini, <i>Il montaggio delle immagini a confronto: le edizioni Skira e il documentario sull'arte</i>	p. 175
D. Viva, <i>Gli antenati elettivi: Giacomo Balla astrattista tra Forma 1 e Origine (1948-1954)</i>	p. 195

F. Ellena, *Testo e immagine nella prima serie di «Arti Visive» (1952-1954). Modelli, obiettivi e strategie di una rivista militante tra arte non figurativa e civiltà del suo tempo* p. 223

G. Gastaldon, *Emilio Villa e l'esperienza di «Appia Antica»* p. 245

V. Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati* p. 262

IL MONTAGGIO DELLE IMMAGINI A CONFRONTO: LE EDIZIONI SKIRA E IL DOCUMENTARIO SULL'ARTE

L'utilizzo, il riuso e la derivazione dell'immagine artistica, nella produzione editoriale e divulgativa, in particolare nella seconda metà del Novecento, è un argomento sul quale solo recentemente si è iniziata a porre attenzione critica. Un fenomeno di dimensioni molto vasto e di grande complessità, i cui aspetti di impatto percettivo, sociale e commerciale, affiancati dagli aspetti tecnici, sono ancora in gran parte da analizzare¹. Alla luce di una considerazione generale, si può affermare che l'intero processo di diffusione in profondità della cultura artistica visiva in Europa, e in generale nel mondo occidentale – non solo negli studi storici e scientifici, per conferme e verifiche, ma anche sul piano popolare di massa – sia stato accompagnato e alimentato tramite l'affermazione e lo sviluppo esponenziale della riproduzione dell'immagine fotografica e delle innovazioni della stampa tipografica. Da un lato con la pubblicazione di libri e riviste illustrate, e altre forme di moltiplicazione dell'immagine su carta, dall'altro lato con il conseguente utilizzo delle immagini – sia fotografiche sia cinematografiche – finalizzate alla realizzazione di opere audiovisive, documentari storico-artistici, in seguito divenuti contenuti per i programmi televisivi².

Sui nessi tra fotografia e cinema, sul passaggio dal bianco e nero al colore, sul dialogo e la coesistenza delle due tecniche, con i rispettivi linguaggi e il loro utilizzo, mediati dalle questioni che pongono le modalità di impaginazione editoriale e di montaggio filmico, si esporranno nelle pagine che seguono alcune riflessioni, che intendono essere una prima esplorazione basata su casi specifici messi a confronto. Si tratterà dunque solo di una prima ricognizione, del tutto aperta alle correzioni, e a ulteriori sviluppi.

L'idea dai cui partire è che, dalla fine degli anni Trenta del Novecento, sulla scia delle innovazioni di linguaggio delle avanguardie, si affermò una nuova forma di montaggio fotografico, sperimentando l'utilizzo di formati innovativi nell'impaginazione editoriale dei libri sull'arte, consolidatosi progressivamente nell'immediato dopoguerra. Ciò avvenne aumentando la quantità delle immagini e ricercando una sempre maggiore qualità e fedeltà all'originale, frutto, oltre che della disponibilità tecnica, anche di un incontro inevitabile e osmotico con l'affermazione dello sguardo del cinema, che riuscì a plasmare profondamente l'approccio critico degli storici dell'arte e il gusto di un nuovo pubblico al quale ci si rivolgeva, secondo una logica di democratizzazione dell'arte.

Il discorso sull'arte iniziò di conseguenza ad avere frequenti tangenze con il lessico fotografico e cinematografico, istituendo un'inedita – fino ad allora – lettura mediante le immagini riprodotte. Oltre al 'montaggio', termini come 'taglio', 'primo piano', 'messa a fuoco', 'messa in scena', 'sequenza', hanno contribuito a mettere in relazione l'arte del passato e contemporanea, con le tecniche cine-fotografiche della visione³.

In Italia fu Carlo L. Ragghianti il primo tra i più consapevoli utilizzatori della fotografia e del cinema come strumento di critica e buona divulgazione realizzando, tra il 1949 e il 1964, i celebri critofilm⁴. Roberto Longhi in una prospettiva simile, seppur personale, si cimentò anch'egli nell'immediato dopoguerra con il documentario sull'arte con la realizzazione di tre cortometraggi su Carpaccio, Caravaggio e Carrà e partecipando attivamente al dibattito critico attorno all'uso della fotografia a colori come metodo di riproduzione dell'opera d'arte e le sue

¹ Per gli studi sulla storia dell'editoria, riguardo all'utilizzo dell'immagine fotografica e la sua archiviazione: *LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE* 2000; *LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE* 2002; GUALDONI 2009 e BENEDETTI 2005; CARAFFA 2009 e CARAFFA 2011; *MUSEE IMAGINAIRES*, 2013, CINELLI-FERGONZI-MESSINA 2013.

² CASINI 2014.

³ PINEL 2004; VITELLA 2009.

⁴ RAGGHIANI 1952; *I CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI* 2006.

funzioni didattiche⁵. La riflessione attorno all'utilizzo della fotografia e del cinema per la divulgazione storico-artistica, inquadrato in una innovativa metodologia critica e didattica interdisciplinare, si coagulò per la prima volta in un doppio numero monografico, a più voci, della rivista «Bianco e Nero», pubblicato nel 1950. Tra i molti partecipanti (oltre a Ragghianti, Chiarini, Argan, Zevi, Cremona, Lavagnino, Fiocco), Giuseppe Raimondi si spinse ad affermare con intuitiva naturalezza che: «la pratica del cinema ha finito per trasportare nel cervello del critico d'arte anche una specie di 'camera ottica' con la quale, inavvertitamente, egli guarda, oltre che con i sussidi della cultura e del personale sentimento, i fatti dell'arte figurativa»⁶. Con il sempre più diffuso utilizzo della camera fotografica, e la macchina da presa come strumenti di documentazione artistica, si iniziava a comprendere le conseguenze di un profondo mutamento in atto nei modi di vedere l'arte del passato in dialogo con le altre arti visive, nel loro complesso.

Per delimitare il campo assai vasto, nel quale osservare tali processi qui brevemente sintetizzati, ci si soffermerà sul paragone tra la produzione libraria dell'editore Skira, nel periodo di espansione commerciale della casa editrice negli anni Quaranta e Sessanta, con la produzione di documentari sull'arte coevi, alcuni dei quali coprodotti da Albert Skira stesso.

In particolare si osserverà la relazione tra le collane sull'arte, con le immagini riprodotte in grande formato e stampate ad altissima qualità per quegli anni, con il metodo di riprese e montaggio cinematografico, affiancato dal commento sonoro alle immagini. Un montaggio, come vedremo, che aveva una radice comune ed era radicato nella valorizzazione del ruolo didattico ed estetico della riproduzione dell'immagine, che presupponeva l'approccio teorico-critico innovativo votato ad una vasta divulgazione del linguaggio artistico, confluito nelle ampie riflessioni del volume di André Malraux *Le musée imaginaire*, uscito in prima edizione da Skira nel 1947⁷.

Albert Skira: dal libro illustrato al libro fotografico a colori

Dopo l'esordio delle attività editoriali a Losanna «Livres d'art», nel 1928, Albert Skira, che era nato nel 1904 da una famiglia di origini italiane, si trasferì a Parigi dove l'incontro con Pablo Picasso, nel 1930, generò l'anno seguente la prima celebre pubblicazione illustrata, in edizione limitata a 145 copie, delle *Metamorphoses* di Ovidio. Ad essa seguì il volume di poesie di Mallarmé con le tavole di Henri Matisse, sempre in edizione limitata. Nel 1934 fu Salvador Dalí ad essere coinvolto nella realizzazione di un album di incisioni per illustrare *Les Chants de Maldoror* di Isidore Ducasse. Già nel 1933 si era aperta la difficile ma fondamentale esperienza della rivista surrealista *Minotaure*, in collaborazione con il critico Tériade, proveniente dall'esperienza dei *Cahiers d'art*, che si protrasse fino al 1939, con la partecipazione della gran parte dei componenti del movimento, ma assillata da continui problemi economici e cambi di stampatori⁸. La rivista presentava un ricchissimo apparato di immagini fotografiche, litografiche ed incisioni, armonizzandosi con le variegate tematiche artistiche trattate. Tra i fotografi Brassai fu uno dei protagonisti più assidui con la realizzazione di reportage fotografici (da Parigi di notte agli scatti di viaggi esotici in Africa). Manuel Alvarez Bravo collaborò con André Breton ad un altro importante reportage fotografico intitolato *Souvenir du*

⁵ UCCELLI 2008.

⁶ RAIMONDI 1950.

⁷ *Le musée imaginaire* fu edito come prima parte de *La Psychologie de l'art* e in seguito presso Gallimard (Galerie de la Pleiade) nel 1951 e in una terza edizione nel 1965, nella collezione *Idées Arts*, con delle modifiche di impaginazione, in traduzione italiana da Mondadori nel 1957: MERZEAU 2006; DIDI-HUBERMAN 2013 e MEKOUAR 2013.

⁸ *CHANTS EXPLORATOIRES* 2008; KOLOKYTHA 2013.

Mexique (Fig. 1-2). Il particolare formato della rivista permetteva la pubblicazione delle immagini a piena pagina, o su entrambe le facciate, con un testo molto ridotto. L'idea di ampliare l'orizzonte delle pubblicazioni d'arte con una collana intitolata *Les trésors de la peinture française*, dai primordi alla fine dell'Ottocento, era già emersa all'inizio degli anni Trenta, ma il lancio di *Minotaure*, non ne aveva permesso il pieno sviluppo. Già nel numero sei, del 1934, una pagina pubblicitaria della collana, ne annunciava però gli intenti editoriali con il fondamentale ruolo che avrebbero svolto le immagini a colori:

Il était d'un intérêt actuel de réunir dans un même lieu les chefs-d'œuvre de la Peinture française. On pourrait penser qu'il n'était guère possible de la faire que dans un musée idéal ou dans une exposition. Nous l'avons réalisé dans un livre, un livre qui ne se contente pas de donner pas des reproductions en noir la valeur symbolique des peintures, mais qui restitue ces dernières dans leur élément essentiel: LEUR COULEUR. Quelles sont donc les couleurs de nos plus beaux tableaux? Ce sont ces deux préoccupations capitales: la réunion de chefs- d'œuvre et leur reproduction en couleurs, qui présidèrent à l'établissement de la série d'ouvrages que nous publions sous ce titre Les trésors de la peinture française. Les illustrations sont choisies et groupées de manière à laisser dans l'esprit des lecteurs un souvenir durable, une vision synoptique, essentielle de tout ce qui compte dans l'art d'une époque et qui reflète intensément son esprit. Tout a été mis en œuvre pour obtenir les meilleurs résultats, aussi bien au point de vue documentaire que pour la beauté du livre lui-même. Sa typographie composée entièrement à la main, la qualité de son papier fabriqué spécialement pour cette édition, sa mise en pages, nous autorisent à affirmer que nous avons réalisé un véritable livre d'art⁹.

L'idea del museo ideale, quasi una sfida al museo reale, proposto attraverso un apparato di riproduzioni a colori che potesse dare una visione sinottica dell'arte in un progetto editoriale, anticipava la riflessione di André Malraux che in seguito coniò la felice espressione di «museo immaginario», su cui torneremo a breve.

Il tema del passaggio dal bianco e nero al colore, alla tricromia e quadricromia, era una novità assoluta nell'ambito della produzione editoriale sull'arte e aprì un dibattito che si sarebbe protratto nei decenni a venire con la diffusione sempre più consistente nel corredo iconografico delle pubblicazioni. Tra i più acuti, e polemici osservatori delle trasformazioni in atto, vi sarà nel 1952 Roberto Longhi, il quale, in un editoriale pungente su «Paragone», circa la altalenante cura scientifica della collana *Peinture, Couleur, Histoire* edita da Skira e a cui collaborava Lionello Venturi, riconobbe la primogenitura per quanto riguardava il lussuoso corredo iconografico a colori, strettamente legato ai progressi nell'ambito dell'immagine cinematografica, invitando l'editoria italiana a non perdere terreno¹⁰:

Non sarà inutile spendere qualche parola su questa faccenda delle riproduzioni a colori che vanno sempre di più tagliandosi la parte del leone nella composizione grafica dei libri d'arte; un progresso scortato di pari passo dal film a colori, già applicatosi anche ai documentari d'arte; e nel quale io credo bisognerà che l'Italia proceda a inserirsi senza indugio, a scanso di danni gravissimi più tardi¹¹.

Ritornando al 1937, venne dunque ripreso il progetto intendendo uscire dalla nicchia dei libri illustrati dagli artisti con la pubblicazione di opere di grande formato, guardando al vasto e potenziale mercato degli amanti dell'arte, puntando sulla ricchezza e la cura delle riproduzioni. Skira, scrisse nella presentazione: «questa collezione deve divenire quella biblioteca – museo che desideriamo costruire, dove sarà riunita una scelta dei principali

⁹ «Minotaure», 6, 1935, p. n.n.

¹⁰ LONGHI 1952; PASTUREAU 2010; GILARDI 1976.

¹¹ LONGHI 1952.

capolavori della scuola francese»¹². Lo slogan che ne accompagnò le uscite fu infatti il profetico «Un museo nella vostra biblioteca». La serie iniziò con Watteau, affidato a Jean-Louis Vaudoyer, al quale seguirono una ventina di titoli dedicati ad un ampio arco cronologico della storia dell'arte francese sino alla fine del secolo XIX. La stampa fu curata da Michel Guézelle, scelto da Skira per le sue capacità talentuose e innovative nelle cromie di stampa, già sperimentate nell'impaginazione e nei fotomontaggi surrealisti. Dopo la forzosa pausa bellica, durante le quali le attività editoriali rallentarono a causa del trasferimento della sede parigina a Ginevra, senza fermarsi del tutto, con la pubblicazione di una decina di volumi dedicati alla pittura contemporanea: da Henri Rousseau a Maurice Utrillo, esse ripresero a pieno ritmo già nel 1944 con la pubblicazione del mensile «Labyrinthe», da un'idea di Alberto Giacometti, durato fino al 1946, definito: «un ponte tra gli artisti e gli intellettuali di oggi e di prima della guerra»¹³. La rivista, al contrario di «Minotaure», aveva un apparato illustrativo principalmente di grafica in bianco e nero.

La collana con le vignette collée

Una delle caratteristiche principali dell'attività editoriale di Skira, fin dai tempi di «Minotaure», fu quindi la cura meticolosa della riproduzione del colore degli originali, restituendone nel grande formato un'impressione immediata al lettore. Una pretesa assai ambiziosa, con le tecnologie a disposizione fino al secondo dopoguerra, che poteva generare l'illusione della rispondenza fedele ai colori originali. I colori delle riproduzioni, rispetto al bianco e nero, tendevano a sbiadirsi nel tempo a causa dell'instabilità chimica della stampa. Per Skira la qualità della cromia diventò una ossessione e la soluzione passò attraverso l'inserimento sistematico o quasi, della *vignette collée*: le illustrazioni a colori venivano cioè stampate a parte con resa tecnica migliore, su carta patinata, e poi incollate a mano nei singoli volumi. L'effetto era sorprendente per la tenuta della grana delle immagini e la qualità dei colori. Introdotta negli anni trenta, la tecnica venne perfezionata nel dopoguerra, presso i tipografi delle Imprimeries Réunies di Losanna, che ne acquisirono l'esclusiva. Gli esiti con il tempo aumentarono la fedeltà all'originale diventando ben presto una metodologia d'impaginazione diffusa anche in altre case editrici, pur rimanendo il simbolo stesso della produzione della casa editrice di Ginevra. Il primato della qualità delle pubblicazioni d'arte Skira, nell'immediato dopoguerra, si alimentò con una sempre maggiore richiesta del mercato e all'aumento del pubblico, abbandonando le raffinatissime edizioni di lusso per amatori e collezionisti. Dalle già non trascurabili tirature della *Histoire de la peinture française*, si passò alle decine di migliaia. Nel 1949 giunse sul mercato l'*Histoire de la peinture moderne. De Baudelaire à Bonnard*, primo tomo di una nuova collana di volumi in grande formato, rilegati in tela, con oltre cento tavole a colori, ciascuno, di alta qualità tecnica di stampa in una sequenza visiva accuratamente studiata. La collana aveva, come già accennato, il titolo *Peinture, couleur, histoire*. Nell'editoria europea fino allora niente di simile era stato pubblicato. I tre tomi che documentano la pittura moderna, usciti nel 1950, aprirono la strada a quelli dedicati alle varie scuole nazionali con l'Italia, a cura di Lionello Venturi e di sua figlia Rosabianca, moglie di Skira.

Nel 1952 uscì *La peinture italienne du Caravage a Modigliani* (Genève, Paris, New York), che vide il contributo di Eugenio Battisti per l'approfondita bibliografia. Un'opera che permetteva una rassegna visiva mai tentata sino ad allora, dal forte impatto percettivo e enciclopedico. Il formato dei volumi (24x33 cm) permise di utilizzare illustrazioni a piena pagina fino a (20,5x25 cm), altre a mezza o un quarto di pagina, o più piccole, e fino ai formati anomali per le lunette

¹² SKIRA 2008, p. 25.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

pittoriche con l'utilizzo di dettagli ad ingrandimento dei dipinti (Figg. 3-4). Seguirono la pittura spagnola a cura di Jacques Lassaigue (1952), quella olandese di Jean Leymaire (1956), quella fiamminga (1957-1958). I tre tomi della pittura francese a cura di Jacques Lassaigue furono editi alla metà degli anni Sessanta. *La peinture américaine. De la période coloniale à nos jours*, affidata a Jules David Prown e Barbara Rose, con centouno illustrazioni. Tra le novità dell'edizione vi fu la sistematica traduzione nelle principali lingue che permise l'ulteriore allargamento del pubblico a livello internazionale. Le collane principali, che erano incentrate in particolare sui grandi nomi della tradizione europea, tra questi *Les grands siècles de la peinture*, iniziata alla metà degli anni Cinquanta, aprì nuovi fronti per colmare i vuoti secondo una linea di completezza enciclopedica. Non vennero tralasciati i secoli della modernità, ma la novità maggiore riguardò i tomi dedicati all'arte paleostorica, sulla grotta di Lascaux, con il testo critico di Georges Bataille, e all'arte antica: sulla pittura etrusca affidata a Massimo Pallottino, quella romana ad Amedeo Maiuri, quella bizantina ed egiziana. In tutto quattordici volumi che, si affermava: «coprono nella sua totalità l'arte d'Occidente, dalla preistoria ai nostri giorni»¹⁴. Il volume su Lascaux fu un'impresa di particolare rilievo essendo la prima opera editoriale a mostrare una completa panoramica dei dipinti della grotta paleolitica, scoperta nel 1940, frutto di una campagna fotografica specifica realizzata da Hans Hinz e Claudio Emmer che si occupò anche della cura editoriale (Fig. 5)¹⁵.

Da questo filone nacque la collana *Le Trésor de l'Asie*, specializzata in arte orientale, affidata a grandi specialisti internazionali, come il volume intitolato *La peinture Arabe* con il testo di Richard Ettinghausen. Tra il 1964 e il 1969 Skira progettò la sua ultima collana prima di morire nel 1973, intitolata *Art, idées, histoire* (1964-1969). Si trattò ancora una volta di una serie di pubblicazioni di grande formato, con un elevato impatto visivo, con testi affidati a storici dell'arte affermati. Si ricordino quelli affidati a Giulio C. Argan con *L'Europa delle capitali 1600-1700* (1964), Jean Starobinski con la *Scoperta della libertà 1700-1850* (1964), Georges Duby sull'*Europa medievale* (1966), che determinano una svolta verso la ricerca storica attenta al pensiero, allo spirito e alla sfera immateriale¹⁶.

Skira non si cimentò esclusivamente con i grandi formati ma, coniugando fiuto commerciale e principio di allargamento delle esigenze di conoscenza del sempre più vasto pubblico per i libri d'arte, nel 1953 inaugurò una collana dal titolo *Le goût de notre temps*, di formato snello, seppur sempre caratterizzata dalla qualità del dettaglio editoriale e con il consolidato procedimento delle riproduzioni delle *vignette collée*, mantenendo dunque lo standard dei grandi formati. Il primo volume fu dedicato a Paul Gauguin con il testo di Charles Estienne. Nell'arco di vent'anni vennero pubblicati 50 volumi: dall'arte di fine Ottocento all'inizio del Novecento, altri volumi furono dedicati a tematiche specifiche, movimenti, tendenze e generi. Il ponte tra arte visiva e letteratura, presente sin dall'inizio nella produzione Skira, si concretizzò nella collana *Les sentiers de la création*, nata alla fine degli anni Sessanta, con testi inediti di autori già noti, con abbondanza di illustrazioni d'autore, annotazioni autografe a margine o in copertina dell'autore. Roland Barthes con *L'empire des signes*, Jacques Prévert con *Imaginaires*, Eugène Ionesco con *Découvertes* per fare qualche esempio. Tutti volumi che riprendono l'esperienza seminale dei volumi a tiratura limitata delle *Metamorphoses* illustrate da Picasso e di «Minotaures».

¹⁴ *Ibidem* p. 56.

¹⁵ BATAILLE 1955. Hans Hinz, fotografo tedesco (1913-2008) fu uno dei principali collaboratori delle edizioni d'arte Skira negli anni Cinquanta, insieme a Claudio Emmer (1906-1997), cugino del regista Luciano (autore di celebri documentari d'arte), MONTANARO 2006.

¹⁶ ARGAN 2004, nell'introduzione scritta da Carlo Gamba, pp. 18-21.

Tériade, Malraux e Skira

Nel dicembre 1937 Tériade iniziò la pubblicazione della prestigiosa rivista «Verve», che di «Minotaure» era l'ideale prosecuzione, ma anche concorrente, sul piano sia grafico, sia tematico, discostandosi però dalla stretta cerchia dei surrealisti. André Malraux iniziò a collaborarvi, dando in anteprima, sin dal primo numero, alcuni frammenti della *Psychologie de l'art* in preparazione, corredandoli di immagini che sarebbero poi confluite nell'opera finita (Fig. 6). Tra questi anche un importante testo sulla psicologia del cinema che confluirà poi nella pubblicazione integrale dell'opera¹⁷. La nuova rivista artistica e letteraria di Tériade si presentava con un formato leggermente più ampio di quello di «Minotaure», e nella breve presentazione si faceva un chiaro riferimento alla pubblicazione delle immagini:

Pour que les images gardent le sens des pièces originales, VERVE utilise les moyens techniques les mieux appropriés à chaque reproduction: héliogravure en couleurs, héliogravure en noir, typographie. Elle ne dédaigne pas de se servir du procédé oublié de la lithographie¹⁸.

Nel sommario della rivista, ove si indicava la sequenza delle immagini, veniva scrupolosamente segnalata la tecnica di riproduzione: «Peintures (héliogravure en couleurs, quadrichromie), Enluminures (héliogravure en couleurs et or), Lithographies (reproductions en couleurs), Gravures et dessins, photographies (reproduction en héliogravure)». Negli ultimi anni di edizione della rivista il rapporto tra testo e immagini divenne predominante a favore delle seconde, Tériade propose volumi monografici, quasi esclusivamente composti di riproduzioni, come nel caso dei taccuini di Georges Braque del volume VII (31-32) del 1955, la *Bibbia illustrata* di Chagall del volume VIII (33-34) del 1956, o le litografie a colori di Henri Matisse (datate 1950-1954) per il volume conclusivo di «Verve» (IX, 35-36). Il risultato complessivo della rivista si collocò dunque a cavallo tra il libro d'artista e il prestigioso periodico culturale, con una cura instancabile per le immagini ad alta qualità.

Nella rete di amicizie con artisti e intellettuali che divennero collaboratori e autori di Skira¹⁹, Malraux²⁰ approdò dunque alla metà degli anni Quaranta, dopo le sue peregrinazioni in Oriente. Durante la guerra Skira aveva iniziato la progettazione di un'edizione completa delle sue opere. Nel 1946 editore ed autore avviarono la complessa pubblicazione illustrata integrale della *Psychologie de l'art*, divisa in tre volumi: *Le musée imaginaire*, *La création artistique* e *La monnaie de l'absolu*, che uscì poi l'anno seguente. Gli interessi e la considerazione comuni di Skira e Malraux per la riproduzione fotografica dell'opera d'arte, sono ben esemplificati dalle immagini che li ritraggono in pose studiate nell'atto di contemplazione delle immagini, in una staticità di esecuzione del montaggio mentale che simboleggiava la complessa preparazione dei libri (Figg. 7-8). Basta leggere alcune frasi di Malraux de *Le Musée imaginaire*, riferiti alla fotografia, per comprenderne la sua riflessione teorica:

Oggi, uno studioso dispone della riproduzione a colori della maggior parte delle opere magistrali, scopre numerose pitture secondarie, le arti arcaiche, le scultura indiana, cinese e precolombiana dell'antichità, parte dell'arte bizantina, gli affreschi romanici, molte arti selvagge e popolari. Queste statue erano riprodotte nel 1850? I nostri album hanno trovato nella scultura – che la monocromia riproduce più fedelmente dei dipinti – il loro regno privilegiato. Allora si conosceva il Louvre (e alcuni suoi annessi) di cui ci si ricordava come si poteva; ora noi

¹⁷ MALRAUX 1940 in seguito in MALRAUX 1947, p. 111-114.

¹⁸ «Verve», 1, 1937, p. n.n. TAVOLA 2008 in particolare pp. 31-41.

¹⁹ SKIRA 1948; ALBERT SKIRA 1966. Una lunga intervista a Albert Skira, circa gli inizi della casa editrice, fu rilasciata alla televisione svizzera per la trasmissione *PERSONNALITÉS DE NOTRE TEMPS* 1966 www.rts.ch; KOLOKYTHA 2013.

²⁰ ALLAN 2009; ANDREW 2012.

disponiamo, per supplire ai mancati della nostra memoria, di un numero d'opere significative maggiore di quante ne possa contenere il massimo museo. S'è aperto infatti un museo immaginario, che spingerà all'estremo l'incompleto confronto imposto dai veri musei: rispondendo all'appello di questi, le arti figurative hanno inventato la loro stamperia²¹.

E ancora:

Una riproduzione di serie estende la nostra conoscenza più che non appaghi la nostra contemplazione; la estende questa conoscenza come lo fece l'invenzione dell'incisione. La storia dell'arte, da cent'anni a questa parte, non appena sfugge agli specialisti, è storia di quanto è fotografabile²².

L'apparato illustrativo del *Musée imaginaire* corrispondeva al nuovo e personale modo di Malraux di concepire l'arte, secondo l'inesorabile processo di sconfinamento dal concetto di museo fisico, verso il museo senza pareti, componibile, montabile e smontabile, grazie alle riproduzioni fotografiche dei suoi oggetti,²³ di cui i libri editi da Skira, a seguito dell'esperienza pionieristica di «Minotaure» e «Verve», rappresentavano la concretizzazione su larga scala, secondo un concetto rinnovato del museo librario e portatile, che aveva avuto nel secolo Diciottesimo le sue prime affermazioni²⁴.

Dal libro illustrato al documentario sull'arte: Skira, Emmer e Lauro Venturi

L'idea di trasferire le competenze raggiunte nella realizzazione di lussuosi libri illustrati a colori in documentari sulla storia dell'arte, che stavano diffondendosi ampiamente in Europa e negli Stati Uniti, fu per Skira un passaggio progettato grazie alla collaborazione con il regista Luciano Emmer, che egli conobbe per l'utilizzo delle immagini fotografiche in possesso della casa editrice in coincidenza della realizzazione di un importante docufilm su Picasso (1954). Dall'incontro con Emmer nacque anche la collaborazione con il cugino Claudio di cui si è detto, che fu il fotografo di una quarantina di volumi. In seguito i progetti documentari proseguirono con Lauro Venturi (1923-2010) figlio di Lionello e fratello di Rosabianca (Fig. 9). Venturi era regista, dopo il suo rientro in Italia dagli Stati Uniti aveva iniziato a collaborare con Mario Soldati per poi divenire assistente alla regia e sceneggiatore con Luciano Emmer, per alcuni documentari sull'arte, tra il 1948 e il 1952²⁵. Skira e Luciano Emmer nel 1959, con la collaborazione di Venturi, arrivarono a progettare una collana di pubblicazioni a cui pensarono di affiancare la realizzazione di brevi documentari da distribuire nelle sale cinematografiche, nelle televisioni, in scuole e biblioteche. Il rifiuto da parte di case di produzione americane inizialmente coinvolte interruppe il progetto seriale. Lo sviluppo della cinematografia documentaria sull'arte, specialmente in Italia, Francia e Belgio, aveva avuto una stagione molto intensa che vide registi e storici dell'arte iniziare gli esperimenti di una nuova forma di discorso visivo sull'arte che con l'utilizzo del movimento, del tempo, del commento sonoro e musicale, e soprattutto del montaggio, in cui la visione spaziale dei dipinti, e delle sculture, si traduceva in una fruizione dinamica molto promettente per gli sviluppi della conoscenza e della didattica della storia dell'arte²⁶.

²¹ MALRAUX 1957, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 26.

²³ MEKOUAR 2013; MERZEAU 2006.

²⁴ HASKELL 1989; SPALLETTI 1979.

²⁵ VENTURI 1949; VENTURI 2004; PAROLE DIPINTE 2010.

²⁶ CASINI 2005.

Le parole del menzionato testo sul cinema di Malraux possono illuminare sull'humus culturale che era maturato attorno alle iniziative di Skira riguardo a questa nuova iniziativa:

Lo sforzo compiuto durante quattro secoli per captare il movimento si fermava dunque, nella fotografia, allo stesso punto in cui s'era fermato nella pittura; e il cinema, sebbene permettesse di fotografare il movimento, non faceva nient'altro che sostituire una gesticolazione mobile ad una gesticolazione immobile. Perché venisse continuato il grande sforzo di rappresentazione, arenatosi nel barocco, si doveva arrivare all'indipendenza della macchina da presa rispetto alla scena rappresentata. Il problema non stava nel movimento di un personaggio all'interno di un'immagine, ma in una successione di piani. Non fu risolto tecnicamente, con la trasformazione della macchina da presa ma artisticamente, con l'invenzione dello stacco dei vari piani. Quando il cinema era soltanto il mezzo di riproduzione di personaggio in moto, non era un'arte più di quanto non lo fosse la fotografia o la fotografia di mera riproduzione²⁷.

Come avevano teorizzato Bàlazz, Pudovkin e ancor di più Ėjzenštejn, Malraux nel suo passo ribadiva che non era nel movimento l'essenza dell'arte del film quanto il montaggio, nella successione dei piani²⁸. Ciò poteva logicamente avere un'applicazione nelle modalità di realizzazione dei documentari sull'arte, traducendo il mondo del museo immaginario, fatto di immagini fotografiche, in un museo cinematografico²⁹.

Lauro Venturi, lavorando alla documentazione iconografica delle edizioni per la casa editrice, poté realizzare tre importanti docufilm coprodotti da Skira: su Chagall (1963), Bonnard (1965) e *Picasso, peintre du siècle* (1973)³⁰. Il docufilm su Chagall giunse a vincere l'Oscar come miglior film documentario nel 1964. Altro regista che collaborò con Skira fu Robert Mazoyer (1929-1999) che realizzò due cortometraggi intitolati *Monsieur Degas* et *Les Chemins de Cézanne*, entrambi del 1965.

È importante sottolineare la sintassi delle riprese e il montaggio di queste opere, oltre alla qualità fotografica. Il linguaggio di Lauro Venturi cercava una propria via di originalità nella vasta produzione di quegli anni³¹. Si concentrava non tanto sull'aspetto narrativo o critico, quanto soprattutto sui valori cromatici dei dipinti, sugli accostamenti delle opere nel montaggio. Nei suoi tre lavori adottò una originale forma di ripresa che, partendo dal capovolgimento dell'immagine del quadro, ne prevedeva la lenta rotazione a spirale, provocando uno straniante effetto di visione (Fig. 10). La strada tracciata dalla produzione editoriale costituiva il modello di riferimento per i docufilm configurandosi come un parallelo. Un alto grado di ricerca estetica e visiva nella riproduzione foto-cinematografica, per un'idea di sperimentazione che intendeva gettare un ponte ideale, e materialmente possibile, tra lo specifico librario e lo specifico filmico. Il regista Paul Haesaerts, autore di numerosi docufilm sull'arte, aveva scritto al riguardo:

L'evoluzione recente del libro, soprattutto di quelli dedicati alle belle arti, non tende forse a ridurre il commento scritto e ad ampliare la documentazione illustrativa? Il libro moderno ha istituito una specie di lettura mediante l'immagine che in molti casi esige dallo scrittore soltanto di allungare le didascalie, d'introdurre nei testi relativi all'immagine ogni spiegazione desiderabile – storica, tecnica, poetica o di altro genere [...] Dovremmo vedere in ciò una influenza del cinema sulla letteratura? Ogni volta che si tratta di opere d'arte accade che la visione dell'immagine vince il commento e noi pensiamo di far bene, parlando della pittura, ad

²⁷ MALRAUX 1957.

²⁸ ALLAN 2009; ANDREW 2012; ANDREW 2011.

²⁹ LEMAITRE 1962; CASINI 2010.

³⁰ *DEUX FILM D'ART DE LAURO VENTURI* 2009 cfr. www.lesdocs.com. <4/10/2014>

³¹ JACOBS 2011.

allontanarci dalle lunghe dissertazioni dei vecchi trattati per avvicinarci al metodo di presentazione breve e convincente, proprio dei film sull'arte³².

Una ricerca ampiamente condotta da Ragghianti, con la realizzazione dei critofilm, che analizzavano l'opera d'arte come un processo, e la cui metodologia era stata trasferita con approccio innovativo nella rivista «Sele Arte», il cui il piccolo formato tipografico non escludeva la cura nell'apparato visivo, spesso senza commento scritto, con l'intento di sottolineare la linea critica ragghiantiana³³.

Alla radice di questo approccio culturale – che metteva sul tavolo e proiettava sugli schermi – l'importanza del linguaggio visivo, alla portata di tutti, intersecandolo col discorso critico sull'arte, vi era un'idea innovativa di democratizzazione del godimento delle arti. La diffusione dei suoi linguaggi, in forme e contesti diversi, accomunò l'editore Skira – e la sua ampia cerchia di intellettuali e artisti – tra cui Malraux, e in Italia Adriano Olivetti, industriale ed editore, che tramite Ragghianti agì in maniera non dissimile. La diffusione della cultura visiva, per entrambi, ebbe una valenza politica non secondaria.

³² HAESAERTS 1950, p. 12.

³³ SELE ARTE 2003.

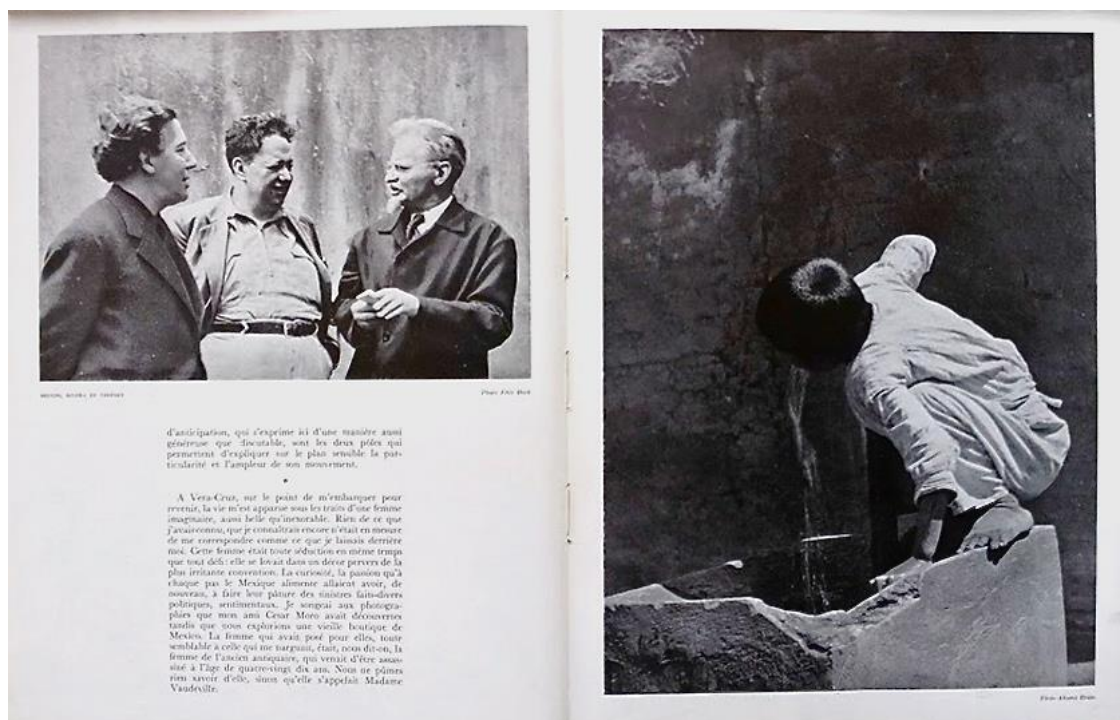


Fig. 1: «Minotaure», 6, 12-13, maggio 1939, pp. 48-49

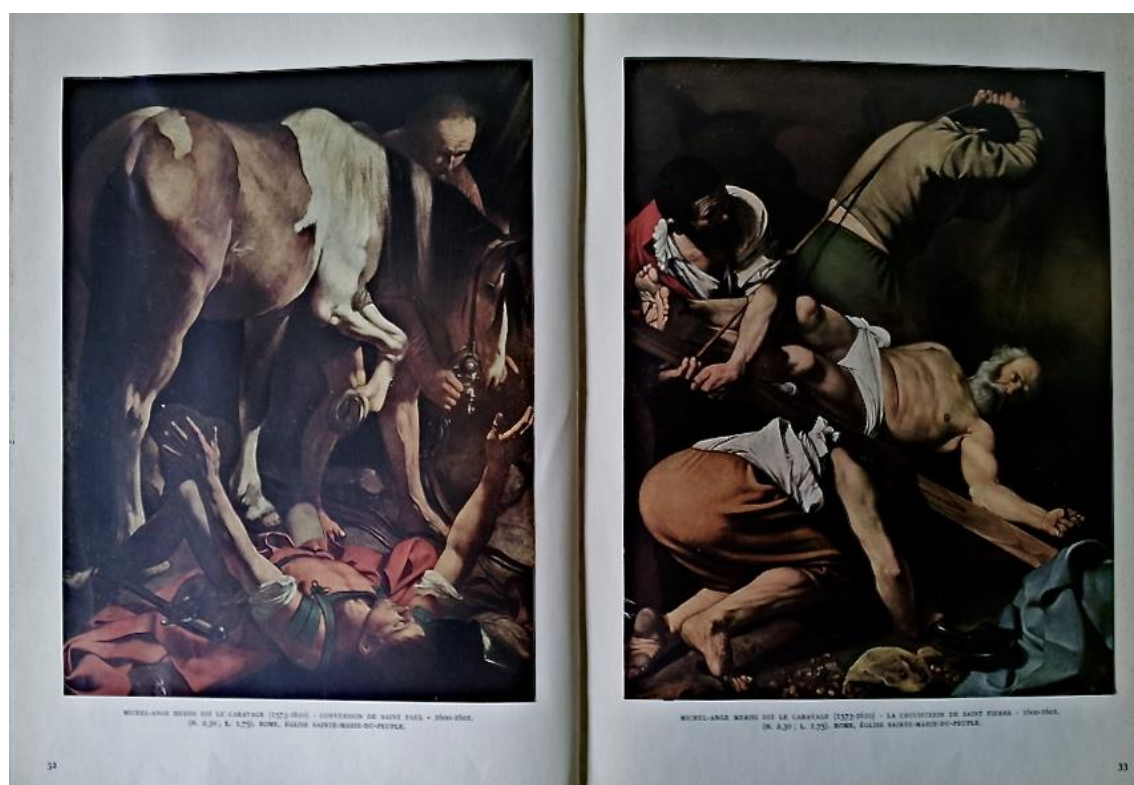


Fig. 2: L. Venturi, *La peinture italienne du Caravage a Modigliani*, Genève, 1952, pp. 32-33

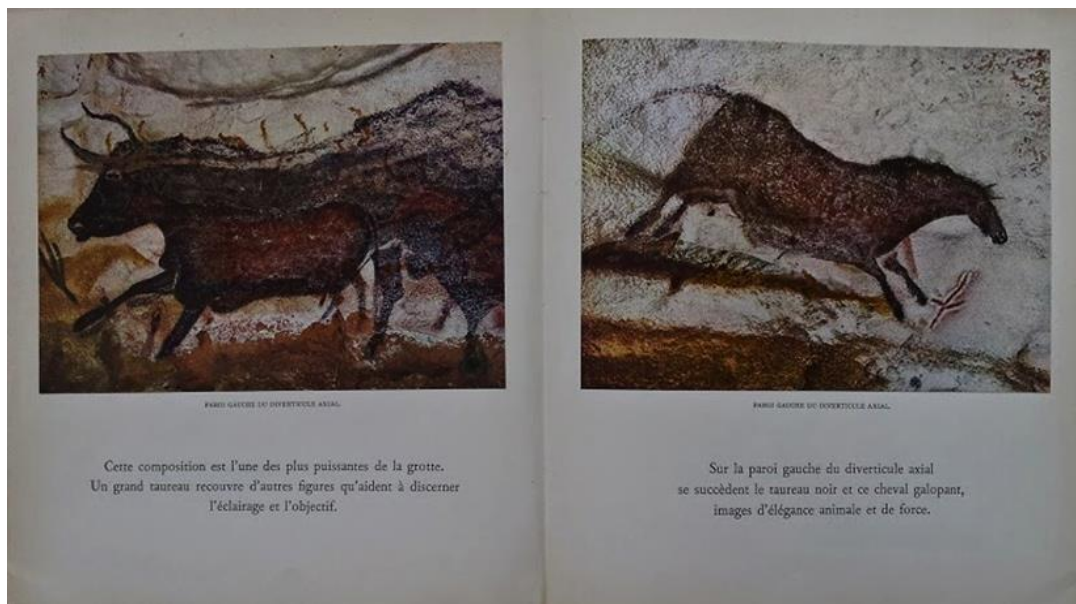
Fig. 3: L. Venturi, *La peinture italienne du Caravage a Modigliani*, Genève, 1952, pp. 50-51Fig. 4: *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, 1955, s.n



Fig. 5: *Verve revue artistique et littéraire*, vol. 1, 3, giugno 1938, p. 68-69

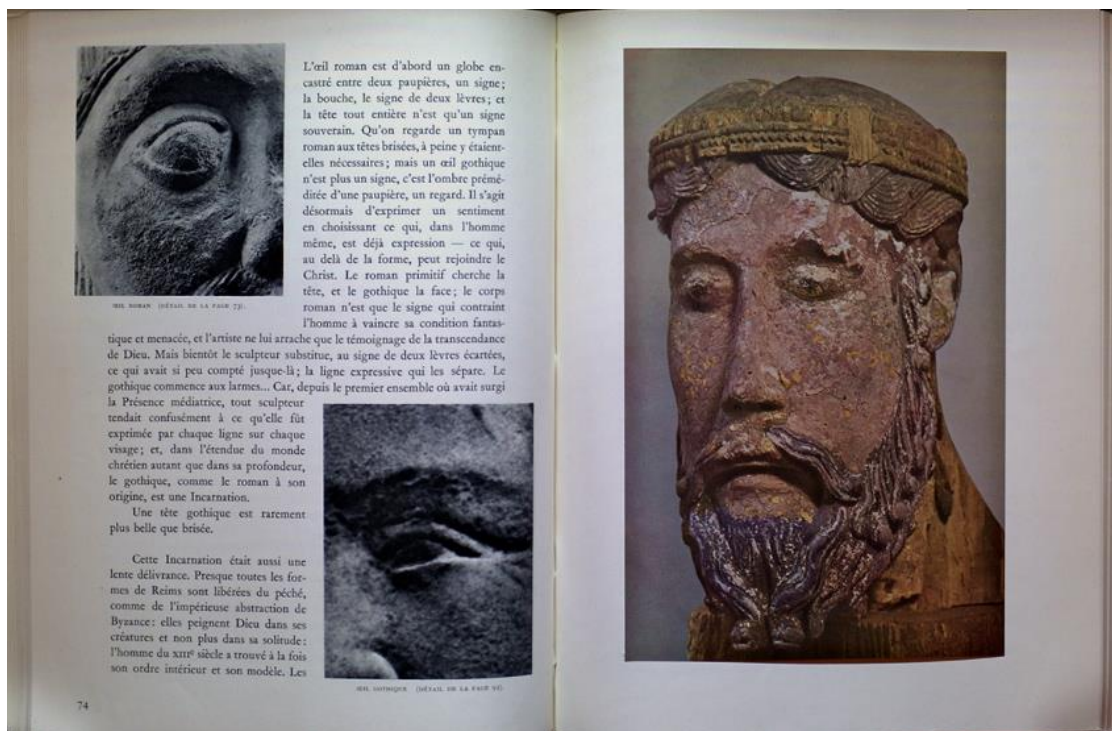


Fig. 6: André Malraux, *La psychologie de l'art. Le musée imaginaire*, Paris, 1947, p. 74-75



Fig. 7: Albert Skira nello studio



Fig. 8: André Malraux nello studio



Fig. 9: Salvador Dalí, Albert Skira e Lauro Venturi, 1963

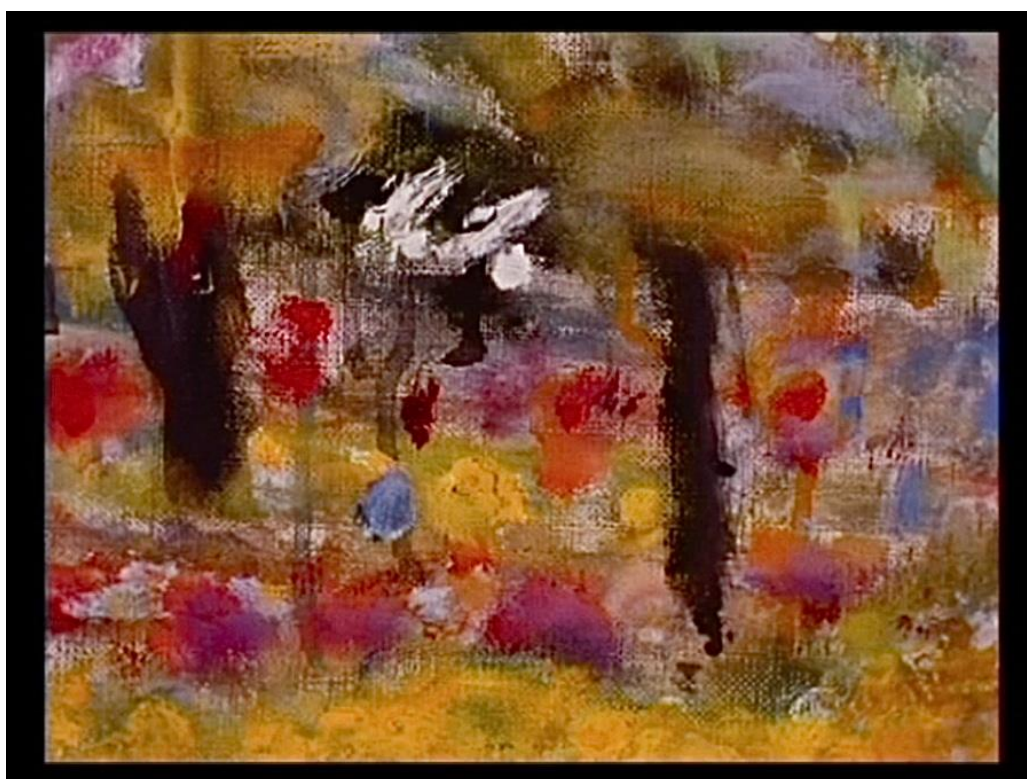


Fig. 10: Lauro Venturi, fotogramma da Pierre Bonnard, 1964

BIBLIOGRAFIA

ALLAN 2009

D. ALLAN, *Art and the Human Adventure: André Malraux's Theory of Art*, Amsterdam-New York 2009.

ANDREW 2011

D. ANDREW, *Malraux, Bazin and the gesture of Picasso*, in *Opening Bazin: Postwar Film Theory and Its Afterlife*, a cura di D. Andrew, Oxford 2011, pp. 153-166.

ANDREW 2012

D. ANDREW, *Malraux, Benjamin, Bazin: A Triangle of Hope for Cinema*, in *Film, art, new media: museum without walls?*, a cura di A. Dalle Vacche New York, 2012, pp. 115-140.

BATAILLE 1955

G. BATAILLE, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Ginevra 1955.

BENEDETTI 2005

A. BENEDETTI, *Bibliografia ragionata della cultura delle immagini e materiali per una Storia dell'illustrazione fotografica dei libri italiani*, Genova 2005.

CARAFFA 2009

C. CARAFFA, *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlino 2009.

PHOTO ARCHIVES 2011

Photo archives and the photographic memory of art history, a cura di C. Carafa, Berlino-Monaco 2011.

CASINI 2005

T. CASINI, *Critica d'arte e film sull'arte: una convergenza difficile*, «Annali di critica d'arte», 1, 2005, pp. 331-457.

CASINI 2010

T. CASINI, *Raggianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, «Predella», 2, 2010, pp. 277-297.

CASINI 2014

T. CASINI, *Critici d'arte in TV: origine, ricerca e divulgazione di nuovi linguaggi*, in *Arte in TV. Forme di divulgazione*, a cura di A. Grasso, V. Trione, Milano 2014, pp. 77-85.

CHANTS EXPLORATOIRES 2008

Chants exploratoires: Minotaure, la revue d'Albert Skira, 1933-1939, Catalogo della mostra, a cura di V. Amsler, M. Yersin, Zurigo 2008.

CINELLI-FERGONZI-MESSINA 2013

B. CINELLI, F. FERGONZI, M.G. MESSINA, *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, Milano 2013.

DIDI-HUBERMAN 2013

G. DIDI-HUBERMAN, *L'album de l'art à l'époque du "Musée imaginaire"*, Parigi 2013.

DEUX FILM D'ART DE LAURO VENTURI 2009

Deux film d'art de Lauro Venturi: Chagall, Pierre Bonnard, 1 DVD, 44', Les Documents cinématographiques, Parigi 2009.

ARGAN 2004

G.C. ARGAN, *L'Europa delle capitali 1600-1700*, introduzione di C. Gamba, pp. 18-21.

GILARDI 1976

A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Milano 1976.

GUALDONI 2008

F. GUALDONI, *The book beautiful. Il libro come opera d'arte dall'antichità a FMR*, Bologna 2008.

JACOBS 2011

S. JACOBS, *Framing pictures: Film and the Visual Arts*, Edimburgo 2011.

HAESAERTS 1950

P. HAESAERTS, *Da Renoir a Picasso*, con un saggio introduttivo di U. Apollonio, Roma 1950.

HASKELL 1989

F. Haskell, *La difficile nascita del libro d'arte*, in *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, Milano 1989, pp. 52-103.

KOLOKYTHA 2013

C. KOLOKYTHA, *The art press and visual culture in Paris during the Great Depression: Cahiers d'art, Minotaure, and Verve*, «Visual resources. An International Journal of documentation», 3, 29, 2013, pp. 184-215.

I CRITOFILM DI CARLO L. RAGGHIANI 2006

I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature, a cura V. La Salvia, Lucca 2006.

LEMAITRE 1962

H. LEMAITRE, *Le musée cinématographique*, «Art de France», II, 1, 1962, pp. 336-342.

LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE 2000

Les trois revolutions du livre, Atti del convegno (Lyon-Villeurbanne 1998), a cura di F. Barbier, «Revue française d'histoire du livre», 106-109, 2000.

LES TROIS REVOLUTIONS DU LIVRE 2002

Les trois revolutions du livre, Catalogo della mostra, a cura di A. Mercier, Parigi, 2002.

LONGHI 1952

R. LONGHI, *Pittura-Colore-Storia e una domanda*, «Paragone», 3, 33, 1952, pp. 3-6

MALRAUX 1940

A. MALRAUX, *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, «Verve», VIII, 2, 1940, pp. 69-73.

MALRAUX 1947

A. MALRAUX, *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, Ginevra 1947.

MALRAUX 1957

A. MALRAUX, *Il museo immaginario*, Milano, 1957 (edizione originale *Le musée imaginaire*, Parigi 1947).

MEKOUAR 2013

M. MEKOUAR, *Le musée imaginaire ou comment faire voir le visible*, «Revue de l'art», 182, 2013, pp. 13-18.

MERZEAU 2006

L. MERZEAU, *Malraux metteur en page*, in *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, a cura di J. Guérin, J. Dieudonné, Parigi 2006, pp. 65-80.

MONTANARO 2006

C. MONTANARO, *Dalla tricromia all'RGB. L'ambulante Claudio Emmer fotografo dell'arte o artista fotografo?*, in *Fotologie. Scritti in onore di Italo Zannier*, a cura di N. Stringa, Padova 2006, pp. 239-244.

MUSEE IMAGINAIRES 2013

Musée imaginaires, numero monografico della «Revue de l'art», 182, 2013-2014.

PAROLE DIPINTE 2010

Parole dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer, a cura di P. Scremin, 2 DVD, 6h 3', Bologna 2010.

PASTUREAU 2010

M. PASTUREAU, *Chroma: celebrating color in photography*, Londra 2010

PERSONNALITES DE NOTRE TEMPS 1966

Personnalités de notre temps, C. Mottier, 32', 25/3/1966, <http://www.rts.ch> <4/10/2014>

PINEL 2004

V. PINEL, *Il montaggio. Lo spazio e il tempo del film*, Torino 2004

RAGGHIANI 1952

C.L. RAGGHIANI, *Cinema, critica d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, Torino 1952, pp. 261-311.

RAIMONDI 1950

G. RAIMONDI, *Il cinema serve al critico d'arte*, in «Bianco e Nero», XI, 8-9, 1950, p. 38.

SELE ARTE 2003

Sele arte: architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriali, arti della visione: indice generale, 1952-1966, a cura di V. Fagone, F. Pozzi, Lucca 2003.

SKIRA 1948

A. SKIRA, *Vingt ans d'activité*, Ginevra-Parigi 1948.

ALBERT SKIRA 1966

Albert Skira: the man and his work, Catalogo della mostra, New York, 1966.

SKIRA 2008

Skira 1928-2008: storie e immagini di una casa editrice, a cura di A. Kerbaker, Milano 2008.

SPALLETTI 1979

E. SPALLETTI, *La documentazione figurativa dell'opera d'arte, la critica e l'editoria nell'epoca moderna (1750-1930)*, in *Storia dell'arte in Italia, L'artista e il pubblico*, II, Torino, 1979, pp. 417-483.

TAVOLA 2008

M. TAVOLA, *Breve storia del "livre d'artiste"*, in *Allo! Paris! Il libro d'artista da Manet a Picasso nella Collezione Mingardi*, Catalogo della mostra Milano 2008.

UCCELLI 2008

A. UCCELLI, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, «Prospettiva», 129, 2008, pp. 2-40.

VENTURI 1949

L. VENTURI, *Les films sur l'Art en Italie*, «Les arts plastiques», 1-2, 1949, pp. 33-44.

VENTURI 2004

L. VENTURI *Una visione parallela dell'arte. Memorie inedite di Lauro Venturi (1986)*, in *Mister(o) Emmer l'attenta distrazione* a cura di S. Francia di Celle, E. Ghezzi, Torino 2004, pp. 129-131.

VITELLA 2009

F. VITELLA, *Il montaggio nella storia del cinema. Tecniche, forme, funzioni*, Venezia 2009.

ABSTRACT

L'utilizzo del montaggio fotografico nell'editoria sull'arte degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, incrociando l'affermazione dello sguardo del cinema, fu lo strumento che plasmò profondamente l'approccio critico degli storici dell'arte e il gusto del pubblico. Il discorso sull'arte iniziò ad avere frequenti tangenze con il lessico fotografico e cinematografico. Oltre al "montaggio", termini come "taglio", "primo piano", "messa a fuoco", "messa in scena", "sequenza", hanno contribuito a mettere in relazione l'arte del passato e contemporanea, con le tecniche cine-fotografiche della visione. C. L. Ragghianti fu tra i più coscienti utilizzatori del cinema come strumento di critica realizzando, tra il 1949 e il 1964, i celebri critofilm. R. Longhi in una prospettiva simile, seppur personale, si cimentò anch'egli con il documentario sull'arte.

Il contributo si concentra sul paragone tra il metodo di montaggio cinematografico e commento alle immagini artistiche con la produzione libraria dell'editore Skira, negli anni dell'espansione della casa editrice, grazie alla nascita dei Grandi Libri, con le tavole applicate, riprodotte e stampate ad altissima qualità per quegli anni. Un montaggio delle immagini che presupponeva l'approccio critico innovativo e mirava a una vasta divulgazione del linguaggio artistico influenzato dal volume di A. Malraux *Le musée imaginaire*, uscito da Skira nel 1947. L'articolazione delle collane andava dalle grandi storie dell'arte europea a quella orientale, dall'arte paleostorica a l'affermarsi dell'avanguardia americana. Tra gli autori vi furono storici dell'arte come L. Venturi, A. Chastel, G. C. Argan ma anche letterati e poeti come L. Aragon, R. Barthes. Negli stessi anni Lauro Venturi, figlio di Lionello, lavorando per la casa editrice, realizzò alcuni importanti documentari tra cui *Chagall*, con cui vinse l'Oscar nel 1964.

The use of photographic editing in the years 50s and 60s of the twentieth century art publishing, meeting the success of the look in cinema, was the instrument that shaped in depth the taste of the general public and the critical approach of the art historians as well. The art critics began to have frequent relations with the photographic and cinematographic lexicon. In addition to the "editing", terms such as "cut", "close-up", "focus", "set-up", "movie sequence", contributed to relate the art of the past to the contemporary art, by using the techniques of the movie camera vision. C. L. Ragghianti was among the more self-conscious users of cinema as an instrument of art criticism working to the famous "critofilm", between 1949 and 1964. R. Longhi, in a similar perspective, turned some art documentaries.

This paper focuses on the comparison between the method of the film editing and the comment of artistic images with book production by A. Skira, in the years of the growth of his publishing house, thanks to the birth of the Great Books, with the *vignette collée*, reproduced and printed high quality for those years. The editing of images included a fresh critical approach aiming at a wide popularization of the artistic language influenced by the celebrated book by A. Malraux *Le musée imaginaire*, issued by Skira in 1947. The contents of these books spanned from the great histories of European art to Oriental art, from paleolithic art to the the American avant-garde. Among the authors there were art historians like L. Venturi, A. Chastel, G. C. Argan, but also writers and poets such as L. Aragon and R. Barthes. In the same years Lauro Venturi, son of Lionello, working for the Skira editions, made some important documentaries including *Chagall*, which won the Oscar in 1964.