


Predella journal of visual arts, n°49, 2021 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scrocchio

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

«Una galleria famosa e condizionale per la cultura italiana»¹: Geno Pampaloni, Carlo Ludovico Ragghianti e Giuseppe Raimondi per la Galleria d'arte contemporanea Olivetti di Ivrea

This essay traces back the story of the commission composed by Geno Pampaloni, Carlo Ludovico Ragghianti and Giuseppe Raimondi, which was entrusted with purchasing works of contemporary Italian art for the Olivetti company with the aim of creating a public art gallery in Ivrea. The commission was active between 1954 and 1958. By using various published and unpublished sources, the author identifies the theoretical and practical guidelines that governed the gallery project, unveils the history of some of the purchases Olivetti made in the 1950s, and outlines the multiple relationships established and consolidated through the activities of the commission's three protagonists.

La completa ricostruzione della storia della collaborazione di Geno Pampaloni, Carlo Ludovico Ragghianti e Giuseppe Raimondi, finalizzata alla creazione di una collezione per l'apertura a Ivrea di una galleria pubblica d'arte contemporanea legata alla società Olivetti, principiata nel 1954 e di fatto esauritasi tra il 1957 e il 1958, non è del tutto agevole. Non esiste, infatti, un archivio di riferimento che consenta di accedere a una sufficiente quantità di documenti relativi alle acquisizioni delle opere d'arte riferibili all'attività dei tre, o attraverso cui sia possibile ricostruire le precise ragioni che hanno portato a determinate scelte². Inoltre, nel caso di Pampaloni, Ragghianti e Raimondi, l'attività per la collezione Olivetti, nei carteggi e nella quotidianità, si sovrappose con altri progetti condivisi (mostre, conferenze, imprese editoriali e documentari d'arte) e svolti da tutti e tre sia nel contesto dell'azienda che in altre sedi. Se questo da una parte moltiplica le fonti e le informazioni utili alla ricerca, dall'altra svela un complesso sistema di relazioni che quantomeno chiarisce la cornice in cui matura la decisione di dotare la pratica delle acquisizioni artistiche della Olivetti di una direzione e di una consulenza specializzate, nonché di interpellare, per questo ruolo, Ragghianti, che a sua volta, come vedremo, coinvolse Raimondi, entrambi già legati tra loro e a Geno Pampaloni, allora direttore della biblioteca aziendale. È a quest'ultimo che nel 1955 Ragghianti espressamente riconduce la paternità dell'idea della commissione per gli acquisti d'arte della Olivetti e della galleria pubblica³ e la prima notizia che è stato possibile reperire a riguardo è una lettera di Pampaloni a Ragghianti datata 3 maggio 1954⁴. Dal suo contenuto si evince tuttavia che la decisione di intraprendere il progetto fu maturata, discussa e autorizzata qualche tempo prima e a maggio si era già in grado di procedere alla formazione della commissione. Nella sua missiva Pampaloni specificava infatti che i «due primi

membri» avrebbero dovuto essere Ragghianti e un «rappresentante della Olivetti» da stabilire in seguito, e sollecitava il critico ad attivarsi per il coinvolgimento di Giorgio Morandi, che era già stato individuato da entrambi come il possibile terzo componente del gruppo di esperti. Con una lettera del 10 maggio 1954 Ragghianti informava quindi il direttore della biblioteca Olivetti⁵ di aver provveduto (l'8 maggio) a invitare Morandi a far parte della ristretta commissione incaricata di sovrintendere agli acquisti per la creazione a Ivrea di una «raccolta pubblica di arte italiana contemporanea»⁶ di pertinenza dell'azienda. Lo scetticismo riguardo a una sua effettiva adesione, dimostrato dal critico nella sua lettera a Pampaloni del 10 maggio, però, si concretizzò nel volgere di pochi giorni. Il 14 giugno, infatti, Ragghianti comunicava al direttore il rifiuto di Morandi e proponeva al suo posto un altro bolognese «che si intende meglio di altri, è persona estranea a ogni conventicola e ad ogni pressione, e inoltre è di eccellente carattere»: Giuseppe Raimondi. L'avallo dell'azienda fu ufficializzato da Pampaloni il 19 giugno con piena soddisfazione: «[...] dato che sono perfettamente d'accordo sul nome di Raimondi [...]. Le comunico ufficialmente la composizione di tale Commissione: Carlo Ludovico Ragghianti, Giuseppe Raimondi, Geno Pampaloni», e nella stessa lettera il direttore chiese a Ragghianti di dare notizia della costituzione della commissione, una volta formalizzata, su «seleArte»⁷. Raimondi fu quindi invitato da Ragghianti il 25 giugno 1954 e da lì in poi la composizione del comitato di esperti rimase immutata fino all'abbandono del progetto alla fine degli anni Cinquanta. Pampaloni continuerà a promuovere e coordinare le attività della commissione e della costituenda galleria in qualità prima di direttore della biblioteca aziendale, ruolo ricoperto sin dal 1948, e poi, dal 1956, di direttore delle relazioni culturali della Olivetti⁸. Il subentro al suo posto in biblioteca dello studioso di teatro e drammaturgo Luciano Codignola⁹ non inficiò il progetto, ma mutò progressivamente gli equilibri e le dinamiche operative della commissione. L'abbandono definitivo dell'idea di creare una galleria risentì di fatto della cessazione dell'attività diretta di Pampaloni all'interno del settore culturale della Olivetti di Ivrea, avvenuta tra il 1958 e il 1959 quando lo scrittore accettò di ricoprire la carica di direttore dei servizi dell'ente di edilizia sociale UNRRA-Casas di cui Adriano Olivetti era stato nominato vicepresidente. Con ogni probabilità, tuttavia, la decisione di non dar seguito all'esperienza della commissione e della galleria dipese anche dagli andamenti del fatturato della società Olivetti e dalle relative strategie dell'impresa. Se infatti la nascita del progetto coincise cronologicamente con anni prima di grande espansione e innovazione (1950-1954) e poi di forti investimenti (1955-1958), il suo esaurimento maturò in concomitanza con un momento di generale contrazione della Olivetti e di indebolimento della figura di

Adriano. Dopo la sfortunata prova politica del Movimento Comunità alle elezioni del 25 maggio 1958 infatti, l'imprenditore, impegnato nella politica a Roma in veste di deputato, conobbe un periodo di difficoltà nella gestione dell'azienda culminato nel temporaneo ritiro, tra la fine del 1958 e l'inizio del 1959, dalla carica di presidente, finalizzato appunto all'ottemperanza dei suoi incarichi istituzionali. Sebbene Adriano tornasse a occuparsi direttamente dell'impresa a partire dall'aprile del 1959¹⁰, la sua morte improvvisa, avvenuta il 27 febbraio del 1960, pose fine anche a qualsiasi ulteriore sviluppo della galleria pubblica legata all'azienda.

Quanto al coinvolgimento di Raghianti non è stato possibile reperire documentazione in grado di chiarire il perché della scelta della società di dotarsi della sua consulenza e non di quella di altri critici con i quali la Olivetti avrebbe comunque facilmente potuto collaborare. È tuttavia probabile che nel 1954 Pampaloni, per il ruolo ricoperto in azienda e per la stretta vicinanza con Adriano Olivetti, avesse un discreto margine decisionale e che potesse dunque aver originato l'idea, avallata dall'imprenditore, e proposto Raghianti come presidente della commissione in virtù anche dell'ottimo rapporto cementato dal critico con l'azienda e con lo stesso Olivetti attraverso l'attività di «seleArte». Sia Raghianti che Raimondi, infatti, già prima del 1954, intrattenevano relazioni autonome con Pampaloni e con la Olivetti, e queste devono aver favorito la collaborazione per la raccolta d'arte. Come noto, Raghianti sin dal 1951 era entrato in contatto con Adriano Olivetti e il suo entourage per la creazione di «seleArte»¹¹, rivista per la quale scrisse anche Raimondi¹². Secondo Renzo Zorzi¹³, memoria storica della società Olivetti e, soprattutto a partire dalla metà dagli anni Sessanta, figura centrale nelle politiche culturali dell'azienda, fu Riccardo Musatti¹⁴ a promuovere l'incontro e lo scambio tra Raghianti e l'imprenditore¹⁵. Musatti, storico dell'arte e dell'architettura, come molti in Olivetti cresciuto all'interno del Partito d'Azione e dal 1949 collaboratore dell'azienda, era anche una delle firme di punta della terza pagina de «Il Mondo» di Mario Pannunzio insieme, tra gli altri, proprio a Raimondi, presente in redazione in veste di critico d'arte e di critico letterario, e a Raghianti e Pampaloni, i quali vi pubblicarono, seppur con discontinuità, diversi articoli. Il periodico, fondato nel 1949, radunava sulle sue colonne molti rappresentanti delle diverse anime dell'ala terzaforzista e liberale (compresi alcuni autori legati a Olivetti e al Movimento Comunità), e divenne un reale punto di riferimento giacché vi si perseguiva una linea culturale a queste collegata, ben distinta dai programmi di area comunista e democristiana con i quali, tra anni Cinquanta e Sessanta, i redattori del periodico erano spesso in aperta polemica¹⁶. Raghianti inoltre trovò l'appoggio di Olivetti

per la sponsorizzazione di alcuni suoi *critofilm*, i quali venivano proposti anche nell'ambito delle attività culturali dell'azienda eporediese¹⁷ ed è probabile che rivestisse informalmente e saltuariamente, già prima della concretizzazione del progetto della galleria, il ruolo di consulente per gli acquisti d'arte. Nel maggio del 1954, in date prossime all'ufficializzazione e all'avvio delle attività della commissione, ad esempio, Pampaloni chiese a Ragghianti di esprimersi in merito all'opportunità di acquistare per l'azienda alcune opere di Vincenzo Gemito che erano state proposte dall'avvocato Gabriele Consolazio. Nella sua lettera di risposta il critico mostrava una certa consuetudine a fornire all'azienda pareri di tal genere ed esprimeva la sua risoluta contrarietà all'acquisto, adducendo approfondite e circostanziate argomentazioni di natura critica e pratica. Dalle ragioni del rifiuto di Ragghianti, infatti, emergono chiaramente la sua profonda conoscenza del panorama artistico nazionale e l'altrettanto salda consapevolezza delle dinamiche del mercato e degli orientamenti espositivi delle realtà museali nazionali e internazionali quando scrive:

Il valore artistico di una raccolta di opere di Gemito non può essere elevato; si tratta di un caso patologico di enorme abilità riproduttiva senza alito, in generale di stile o di ispirazione, salvo in alcune opere giovanili; un occhio formidabile, senza sentimento né ragione (a causa anche della pazzia). Nessun collezionista serio, nessun museo serio acquista od espone opere di Gemito, in nessun paese.

Nella stessa sede, inoltre, il critico segnalava e motivava la sfortuna commerciale di gran parte dell'Ottocento italiano «il quale non ha apprezzamento internazionale, né lo può avere» e anche la facilità di contraffazione delle opere di Gemito, da lui ritenute in generale prive di «valore artistico»¹⁸. È pertanto agevole immaginare che una tale perizia e una tale facilità di articolazione di un così ampio giudizio insieme, appunto, critico e operativo, non potessero che deporre a favore della scelta di coinvolgere permanentemente Ragghianti nella costruzione della collezione Olivetti, la quale, come vedremo e come si evince anche da questa missiva, prima della creazione della commissione era spesso influenzata da occasionali opportunità di acquisto più che da un reale piano di accrescimento.

Anche i rapporti tra Raimondi e Pampaloni, principalmente incentrati sulla comune attività letteraria, erano antecedenti al 1954¹⁹. È interessante segnalare che due anni prima dell'inizio del sodalizio, Raimondi fu invitato da Pampaloni a tenere una conferenza sulla sua esperienza di scrittore presso il Centro Culturale Olivetti di Ivrea. L'intervento, dal titolo *Ritratto di uno scrittore*, ebbe luogo il 15 maggio 1952 e il testo della prolusione di Raimondi fu poi pubblicato sulla rivista «Comunità»²⁰. Nello stesso anno Pampaloni interpellò Raimondi per convincere,

con l'aiuto di Francesco Arcangeli, Morandi a collaborare a una mostra di suoi quadri provenienti dalla collezione del dirigente Olivetti Pietro Rollino. Morandi si disse contrariato per il fatto che a parlargli dell'esposizione non fosse stato Rollino stesso e l'iniziativa venne accantonata. Inoltre, tra 1953 e 1954, Raimondi lavorò alla curatela della mostra di Filippo De Pisis ospitata al Centro Culturale e inaugurata nel febbraio 1954. L'esposizione, allestita all'interno della biblioteca aziendale, presentava circa sessanta opere tra dipinti di figura e ritratti riferibili a tutto l'arco dell'attività dell'artista e fu successivamente ospitata anche presso la Galleria della Gazzetta del Popolo di Torino²¹.

Infine, è comprovata la fiducia che da anni Ragghianti riponeva nello scrittore bolognese conosciuto di persona tra il 1938 e il 1939, anno in cui il critico si trasferì temporaneamente a Bologna. In particolare, Raimondi fu insieme a Morandi tra gli intellettuali gravitanti attorno a Ragghianti arrestati nel 1943 per sospetto antifascismo. Dopo il fatto, tuttavia, a guerra non ancora terminata, i due riannodarono i rapporti già a partire dal maggio del 1945 in occasione della creazione delle Edizioni U, avviando così una proficua collaborazione sperimentata più volte e, prima ancora del progetto eporediese, anche nell'ambito dell'attività espositiva de La Strozina di Firenze²².

Tutte queste esperienze pregresse vennero quindi convogliate nel progetto per la galleria Olivetti, una vicenda poco nota²³, ma, come vedremo, significativa nella misura in cui seppe concretizzare una determinata idea di storicizzazione e valorizzazione critica dell'avventura artistica italiana della prima metà del Novecento. Tra le molte lettere scambiate dai tre protagonisti tra il 1954 e il 1958 e riferibili alle attività per la galleria è stato scelto di isolare e trascrivere in Appendice documentaria quattro missive (tre inedite di Ragghianti a Pampaloni e una già edita di Raimondi a Ragghianti)²⁴ all'interno delle quali sono contenute preziose informazioni in grado di restituire un quadro generale e sintetico del progetto storico-critico posto alla base delle acquisizioni per la Olivetti e di testimoniare il ruolo centrale rivestito da Ragghianti nell'intera operazione.

La raccolta Olivetti, che dopo l'attività della commissione continuò a crescere grazie all'apporto di nuovi protagonisti, è oggi di proprietà di Telecom Italia ed è conservata presso la sede milanese della società²⁵. Data l'eterogeneità della provenienza delle opere che attualmente la compongono, prima di affrontare nel dettaglio la vicenda degli acquisti riferibili all'operato di Ragghianti, Raimondi e Pampaloni, occorre quindi isolare delle fonti capaci di restituire un quadro il più esaustivo possibile della sua configurazione in un periodo di poco successivo al fallimento del progetto della galleria d'arte e di molto antecedente alla mostra, presso l'Officina H di Ivrea, di parte della collezione nel 2002. In quell'occasione

vennero esposte circa ottanta opere raccolte dalla Olivetti in un cinquantennio di attività, con motivate esclusioni per finalità espositive e assenze dovute anche a precedenti vendite e scambi. I curatori della mostra scelsero però di non intraprendere alcuna ricerca di tipo filologico, né alcuna lettura critica delle opere e pertanto non fu ricostruita nemmeno la loro storia conservativa. Così la collezione Olivetti all'inizio del Duemila fu presentata come una vasta rassegna di dipinti e sculture dove, tra i molti acquisti effettuati, inevitabilmente si "confondevano" anche quelli riferibili più direttamente alla commissione che operò nella seconda metà degli anni Cinquanta. Fortunatamente, all'interno dell'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea è conservato un gruppo di cinquanta fotografie inventariate con le diciture *Dipinto. Coll: V-C-A-4-5* e *Scultura e dipinto. Coll: V-C-A-4-5* le quali paiono far tutte parte di un'unica serie, non datata ma riferibile agli anni Sessanta, volta a documentare alcune opere presenti nello stabilimento di Ivrea e dunque verosimilmente tutte effettivamente appartenenti alla collezione Olivetti. Questo gruppo di fotografie costituisce quindi un prezioso riferimento per farsi un'idea (seppure parziale in assenza di alcuni dipinti certamente acquistati prima degli anni Sessanta ma non presenti tra quelli fotografati) di come la commissione, attraverso la sua attività, riuscì a strutturare la raccolta. La datazione della serie è ricavabile da alcuni dettagli rilevabili dalle riproduzioni stesse e dalle informazioni di catalogazione a queste associate. In primo luogo, tra le foto ce ne è una che attesta la presenza davanti al cosiddetto Palazzo Uffici di Ivrea di *Torso virile* di Alberto Viani, un'opera di cui durante la presente ricerca è stato possibile ricostruire la storia dell'acquisizione, avvenuta nel 1955 grazie a Ragghianti. Il palazzo venne costruito su progetto di Annibale Focchi, Gian Antonio Bernasconi e Marcello Nizzoli tra il 1960 e il 1964, e dunque l'edificazione costituisce un termine *post quem* dal quale è possibile partire per stabilire la datazione della campagna fotografica. Nella serie, inoltre, seppur non sono mai specificati i titoli esatti e le date di esecuzione delle opere fotografate, sono annotati quasi sempre i nomi degli autori e formulate delle brevissime descrizioni dei soggetti che permettono di identificare i dipinti grazie all'incrocio di dati noti e desumibili dalle diverse fonti prese in esame in questo saggio. Dal confronto risulta quindi che la data di esecuzione più recente dei quadri rappresentati nella serie non supera il 1962, anno in cui furono dipinti i due paesaggi di Arnoldo Ciarrocchi, presenti anche tra le opere esposte nella mostra del 2002. Naturalmente questo non dimostra che la data della possibile acquisizione coincida con quella dell'esecuzione delle opere, ma aiuta comunque a circoscrivere il periodo in cui i dipinti e la scultura fotografati entrarono in collezione Olivetti. Nella serie, infatti, mancano le riproduzioni delle opere eseguite negli anni Quaranta acquistate, come vedremo, a partire dalla

seconda metà degli anni Sessanta da Renzo Zorzi, così come quelle entrate in collezione a partire dagli anni Settanta per azione di Giorgio Soavi. Tuttavia, nella serie è riprodotto un considerevole numero di dipinti provenienti dalla *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, sede in cui la commissione operò degli acquisti anch'essi documentabili e tutti concentrati nel 1955, e ciò depone a favore del fatto che il gruppo di fotografie possa risalire a date davvero prossime all'attività di Raggianti, Raimondi e Pampaloni. Per tutte queste ragioni quindi si è provveduto a raccogliere gli autori e le descrizioni delle opere desunte dal catalogo on-line dell'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea in un elenco a parte stilato in Appendice dove sono state integrate dall'autrice anche alcune delle informazioni mancanti e a cui si fa rimando per un più dettagliato riscontro sulla storia conservativa di ogni singola opera.

Prima e dopo la commissione: la raccolta d'arte Olivetti nel contesto della politica culturale dell'azienda

La vasta politica culturale maturata nell'ambito della società Olivetti è ampiamente conosciuta e la sua attuazione coincide con il rilancio e l'espansione dell'azienda nel secondo dopoguerra e procede in parallelo con la progressiva concretizzazione del progetto di Adriano Olivetti di creazione, «della fabbrica e attorno alla fabbrica» di Ivrea, di «un *habitat* sociale improntato alla nuova cultura»²⁶. Come visto, è dimostrato che la decisione di formare una raccolta pubblica di arte risale alla metà degli anni Cinquanta ed è specificatamente legata alla sede aziendale eporediese. Tuttavia, questo progetto fu incardinato su una prassi collezionistica, discontinua e poco documentata, già avviata a partire almeno dall'inizio degli anni Cinquanta, esercitata in prevalenza in occasione di premi e grandi rassegne espositive nazionali e sin dall'origine inquadrata nel contesto delle attività culturali "locali" della biblioteca aziendale e del connesso Centro Culturale. Entrambe le istituzioni, inoltre, dalla fine degli anni Quaranta e, con maggiore incidenza, a partire dagli anni Cinquanta, provvedevano anche all'organizzazione di esposizioni temporanee ed eventi culturali destinati in prima istanza agli impiegati e agli operai della Olivetti. Come illustrato da Renzo Zorzi in occasione dell'esposizione del 2002²⁷, le attività culturali della sede eporediese erano, infatti, finalizzate alla creazione e all'ampliamento della cittadella aziendale, in una città sostanzialmente periferica rispetto a Torino e Milano, nella quale Adriano Olivetti anelava di rendere residenti i propri dipendenti. Era infatti intenzione dell'imprenditore dar corpo a strategie culturali in grado di concretizzare la sua «proposta "totale" di organizzazione della società», al fine di

creare «le strutture essenziali di una “comunità concreta” nel Canavese, attorno alle fabbriche di Ivrea»²⁸. Il progetto per l'accrescimento della collezione d'arte e per la creazione della galleria, dunque, era connesso all'intenzione di Olivetti di rendere la sua città natale una “piccola patria” aperta alla modernità, dove la cultura e l'arte giocassero un ruolo esemplare con finalità anche educative e sociali. Di per sé Adriano Olivetti era indifferente al collezionismo d'arte privato; è sempre Zorzi a richiamare l'attenzione su questo fatto sottolineando come la pittura, insieme alla musica, esulasse dai principali interessi dell'imprenditore il quale rivolgeva le proprie attenzioni, come noto, più agevolmente all'architettura e al design²⁹. È invece Pampaloni a spiegare più compiutamente quello che lui stesso in un suo scritto definì il «dirigismo estetico» di Olivetti, concetto all'interno del quale si colloca anche l'attività generale di valorizzazione culturale dell'azienda e utile per comprendere quanto Olivetti concepisse il collezionismo d'arte come fatto pubblico, collettivo e sociale. L'imprenditore, infatti, era fermamente convinto della necessità di integrare l'arte all'interno del suo progetto di «modello alternativo di società» da costruire attorno all'impresa e da inquadrare in quell'«ideologia dell'impegno» che tanto ne influenzò l'azione. Così per Olivetti diventava imprescindibile il coinvolgimento nelle azioni specifiche necessarie per concretizzare tali prospettive di specialisti da introdurre in un «rapporto egemonico della fabbrica con la società» e la «direzione di lavoro» da lui impressa in questo ambito:

[...] imponeva di appellarsi per una collaborazione operativa agli esponenti più qualificati della cultura moderna, in un rapporto che, pur somigliando esteriormente a un nuovo mecenatismo in realtà prefigurava l'esigenza dell'intellettuale “organico” nel progetto della nuova società. Di qui il fittissimo scambio con scrittori, pittori, architetti, sociologi, politologi, studiosi di ogni disciplina non accademica [...]. La fabbrica, nel suo ruolo egemonico, era il punto di raccolta della nuova cultura³⁰.

Pertanto si può dire che con la sostanziale assenza di Olivetti dalle scelte di acquisto e senza una coerente pianificazione, la collezione d'arte di Ivrea, prima che Raghianti e Raimondi contribuissero a strutturare il progetto di acquisizioni incarnando ufficialmente quel ruolo di «intellettuale “organico”» di cui parla Pampaloni, si era sviluppata esclusivamente come raccolta aziendale, finalizzata, in prima istanza, alla fruizione all'interno degli spazi comuni dell'impresa. L'attività della commissione segna quindi un momento fondamentale nella politica culturale dell'azienda così come immaginata da Adriano Olivetti, ma allo stesso tempo, costituisce una parentesi in una storia ben più lunga e complessa. Dopo l'esperienza dei tre, infatti, già al principio degli anni Sessanta, la collezione riprese a crescere in maniera prevalentemente “autonoma” e gli acquisti tornarono a

essere dettati principalmente dai gusti dei dirigenti, coordinati dagli intellettuali avvicendatisi nel ruolo di direttori della biblioteca di fabbrica. Gli acquisti, inoltre, riproponendo occasionalmente e in scala ridotta le dinamiche rodiate durante l'attività di Raggianti, Raimondi e Pampaloni, secondo quanto ricorda Zorzi nel 2002, erano spesso orientati da temporanee commissioni di esperti che si affiancavano ai dirigenti aziendali i quali poi, come a suo tempo toccò a Pampaloni, procedevano a ordinare gli acquisti. È questo il caso, ad esempio, del coinvolgimento, probabilmente a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta, di Libero de Libero a fianco di Libero Bigiaretti, scrittore e direttore dell'ufficio stampa della Olivetti, a cui si devono alcuni acquisti soprattutto di artisti provenienti dalla scena romana, o dello stesso Renzo Zorzi, che verosimilmente dalla seconda metà degli anni Sessanta, al medesimo fine, si avvale del consiglio di Licisco Magagnato e di Giuliano Briganti³¹. In particolare, Zorzi segnala il suo diretto coinvolgimento nell'acquisizione di dieci importanti opere, per la maggior parte realizzate negli anni Quaranta, provenienti dalla collezione del diplomatico giapponese Akio Mishiro che a sua volta le aveva comprate in Italia, dagli artisti o per tramite della Galleria del Cavallino di Venezia, durante il secondo conflitto mondiale. Tra queste lo scrittore cita: *Il Canale della Giudecca ai Gesuiti* (1943) e il *Ritratto di Pospisil* (1943) di Filippo De Pisis, *I giocatori di carte* (1943) e un'altra tela di Ottone Rosai di cui non specifica il soggetto, *Paesaggio con animali* di Giuseppe Cestetti, *La vendetta* (1943) di Giorgio De Chirico e due tele di Pio Semeghini. Lo stesso si attribuisce anche l'acquisto delle litografie di Pierre Bonnard, *Place Clichy* (1923), e di Edouard Vuillard, *La cousinière* (1899), che conservava nel suo ufficio di Ivrea insieme al *Ritratto di Pospisil*. Dato che Zorzi si trovò a operare direttamente dallo stabilimento di Ivrea in qualità di responsabile della pubblicità e stampa dell'azienda e coordinatore del design industriale dal 1965, è plausibile che questi acquisti fossero stati formalizzati solo dopo quella data. Al medesimo periodo deve risalire dunque anche la consulenza di Magagnato a proposito della quale, nel 2002, Zorzi scrive: «Licisco Magagnato, per non lungo tempo consulente Olivetti, procurò due Semeghini, consigliò i Tancredi, fece acquisire due De Pisis tra cui il *Lungosenna* del 1927, su cui ebbe il giudizio positivo di Briganti»³². Infatti, fu proprio lo scrittore il responsabile Olivetti per l'acquisto di *Diario paesano* (1962) di Tancredi Parmeggiani, comperato presso la Galleria dell'Ariete di Milano e dell'opera di un altro astrattista: *Lhoton D.* (1966) di Victor Vasarely, proveniente dalla Galleria Ferrari di Verona. Ma Magagnato aveva offerto la propria intermediazione all'azienda anche negli anni in cui fervevano i lavori della commissione. Nei primi mesi del 1956, infatti, lo storico dell'arte vicentino aveva proposto direttamente ad Adriano Olivetti l'acquisto di due pastelli, uno

di Renoir e uno di Degas, e di una tela di Gino Severini. Pampaloni, a sua volta aveva inoltrato l'offerta del Severini a Raggiamenti per l'ottenimento di un parere definitivo. Lo fece significativamente precisando che, dato il criterio impresso alla collezione Olivetti dal lucchese e da Raimondi e condiviso dall'azienda, il quale, come vedremo, prevedeva l'acquisto di soli maestri italiani attivi nell'ultimo cinquantennio, aveva già provveduto lui stesso a rifiutare i pastelli degli artisti francesi³³.

Dopo il fallimento del progetto della galleria, inoltre, la sede espositiva delle opere della collezione Olivetti tornò a essere quella che in definitiva era sempre stata: lo spazio aziendale, con i suoi uffici, i suoi ambienti istituzionali e le sue zone comuni, e questa "destinazione d'uso" incise anche sui criteri di scelta. Così gli acquisti dagli anni Sessanta, secondo quanto ricorda Zorzi nel 2002, si orientarono più volentieri su opere di soggetto e genere specifici e considerati adeguati, escludendo di massima le figure femminili e i nudi nonché diminuendo il numero dei ritratti a favore invece di un incremento di paesaggi, nature morte e di «qualche figurazione astratta». In un momento non meglio specificato della sua lunghissima carriera in Olivetti, ma sicuramente successivo all'attività della commissione, le principali opere della collezione erano quindi così sistemate all'interno degli uffici della sede di Ivrea:

La destinazione fu sempre quella degli ambienti istituzionali o delle stanze di lavoro della Società, da quelli della Presidenza, dove furono accolti i due Tosi, il Carrà, il Klee, alla sala del Consiglio (i due Mafai, i Morlotti, la scultura di Greco, il Melli), alle altre sale di riunione e uffici dirigenziali, dove si disposero via via gli altri³⁴.

Fu solo a partire dagli anni Settanta che, sotto la responsabilità di Giorgio Soavi, dirigente nel settore dell'attività di immagine dell'azienda, a questa crescita autonoma della collezione si affiancò un nuovo progetto di acquisizioni, volto a privilegiare la committenza specifica, anche in relazione all'arredamento dei negozi Olivetti sparsi per il mondo o a particolari iniziative editoriali (come, ad esempio, l'agenda e il calendario) e a esigenze relazionali dell'azienda. Diretta responsabilità di Soavi furono quindi gli acquisti di una *Pomona* e un *Acrobata* di Marino Marini, di *Paesaggio d'estate* e *Notturmo* di Carlo Mattioli, rispettivamente pubblicate nelle agende Olivetti del 1972 e del 1981, di un'opera di Massimo Campigli scambiata dallo stesso artista per una *Lettera 32* (commercializzata a partire dal 1963) e certamente diversa da *Maternità* che, come vedremo, era già presente in collezione Olivetti nel 1955, e della *Natura Morta con brocca* (1947) di Renato Birilli, ceduta dalla vedova Lella Russoli. Soavi inoltre commissionò e acquistò molte opere grafiche di autori come Graham Sutherland, Paul Delvaux,

Rufino Tamayo, Mario Avati, Mino Maccari, Carlo Mattioli, Franco Gentilini, Gianfranco Ferroni, Ennio Morlotti, Bruno Cassinari, Bruno Caruso, Giuseppe Viviani³⁵. Queste nuove direttrici di sviluppo della collezione ampliarono quindi le possibilità di contatto diretto con gli artisti e allo stesso tempo arricchirono il ventaglio delle occasioni di acquisto, le quali continuarono a essere le più disparate, dai premi alle mostre, comprese quelle ospitate al Centro Culturale di Ivrea, sino alla formalizzazione di nuovi rapporti diretti con collezionisti, galleristi e appunto artisti. Perciò non è scorretto affermare che la collezione d'arte Olivetti, pur nella sua talvolta evidente disomogeneità progettuale e qualitativa di crescita, sia da considerarsi un documento di prim'ordine per monitorare e conoscere la storia dell'azienda in rapporto anche con l'evoluzione del panorama culturale, politico e sociale italiano e internazionale della seconda metà del Novecento.

L'attività della commissione e la pianificazione della galleria d'arte.

Dalle fonti prese in esame emerge la centralità strategica di Ragghianti nell'impostazione del piano operativo e critico per la costituzione della galleria Olivetti. Fu lui a dirigere l'articolazione del progetto di acquisizioni su cui si strutturò il tentativo dell'azienda di creare una raccolta pubblica di pittura, scultura e grafica moderne dove fossero testimoniati i vertici della produzione artistica nazionale del primo cinquantennio del Novecento³⁶ con l'intenzione di rappresentare anche le più interessanti ricerche in corso di svolgimento, coinvolgendo gli artisti più giovani. Ragghianti non solo dotò la costituenda raccolta di una solida direzione storico-critica ma, forte dell'esperienza organizzativa derivante dalla sua costante attività culturale, si confrontò intelligentemente con le esigenze economiche e rappresentative dell'azienda. Riuscì ad armonizzarle con quelle più strettamente culturali, elaborando un piano sostenibile da un punto di vista finanziario, intellettuale e con una forte impronta di militanza civile. Nella prospettiva del critico, inoltre, la galleria Olivetti poteva diventare un tassello fondamentale volto a integrare il vasto sistema espositivo e culturale da lui strutturato, e un luogo di valorizzazione o consacrazione per molti artisti, critici e storici dell'arte, in stretta connessione con altre attività di sua diretta o indiretta responsabilità come, ad esempio, le molte mostre di artisti italiani contemporanei ospitate a La Strozzi di Firenze³⁷. Nonostante negli anni, per diverse ragioni contingenti, la tenuta del progetto non fu sempre salda, nella sua corrispondenza con Pampaloni Ragghianti si dimostra sempre particolarmente convinto della bontà dell'idea di creare un vero e proprio museo e rinnova costantemente il proprio impegno per la sua effettiva realizzazione. Per Ivrea, infatti, il critico ipotizzava

anche la strutturazione di un organico da legare permanentemente alla galleria e più volte, invano, propose l'assunzione di Alfredo Righi come segretario della galleria e come «elemento, tecnicamente preparato» in grado, nel tempo, di garantirne la continuità di sviluppo e la sua integrazione nel più vasto quadro delle attività culturali dell'azienda³⁸. In alcune lettere a Pampaloni, Ragghianti insiste con pervicacia sul conferimento di un incarico a Righi, con molta più convinzione anche rispetto all'assunzione in azienda di un altro suo stretto e fidato collaboratore, Pier Carlo Santini, per il quale comunque intercedette. Come noto, entrambi i collaboratori di Ragghianti troveranno impiego all'interno della Olivetti nell'ambito delle sue molteplici attività culturali e editoriali. In particolare, Santini, che dal 1952 al 1957 curò insieme a Ragghianti la redazione di «seleArte», non solo avrà un ruolo importante nelle riviste «Comunità» e «Zodiac» ma, a partire dal 1956 e poi definitivamente nel 1957, affiancherà il nuovo direttore della biblioteca Olivetti Luciano Codignola venendo coinvolto in moltissime iniziative espositive legate all'attività del Centro Culturale di Ivrea. Il sodalizio tra Codignola e Santini, con modalità e finalità rinnovate, ripropose il rapporto instaurato da Ragghianti con Pampaloni e fu decisamente forte. In una lettera a Pampaloni datata 20 giugno 1958, Codignola, in procinto di partire per gli Stati Uniti, lasciava alcune consegne gestionali e in riferimento all'organizzazione della mostra di Giovanni Martino Spanzotti scriveva: «lo di Santini, come sai, mi fido molto, avendolo sperimentato al tempo [della mostra] di Rosai»³⁹. Fu quindi Santini e non Righi ad accreditarsi maggiormente in azienda, ma tra il 1955 e il 1957, Ragghianti era fermamente convinto che l'uomo giusto per affiancarlo nella veste di segretario della costituenda galleria eporediese fosse Righi. Tuttavia, nonostante le reiterate richieste del critico, Adriano Olivetti non avallò mai la proposta della creazione di una segreteria dedicata, lasciando il compito di trattare le pratiche relative alle acquisizioni della galleria alla biblioteca aziendale e a Geno Pampaloni.

Secondo quanto scritto da quest'ultimo in due lettere indirizzate ai colleghi della commissione (27 luglio 1954 e 21 gennaio 1955) la galleria sarebbe stata ospitata all'interno di un «grande salone di ricevimento per ospiti» il cui completamento era previsto per il 1957-1958⁴⁰. È probabile che il locale di cui parlava il direttore della biblioteca aziendale fosse da ricavare all'interno del futuro Palazzo Uffici per la progettazione del quale, tra 1952 e 1955, Marcello Nizzoli e Mario Olivieri effettuarono uno studio preliminare poi non sviluppato e ripreso, come visto, solo negli anni Sessanta. Il salone, infatti, non fu mai approntato e già nel luglio del 1955 Adriano Olivetti in persona comunicava a Ragghianti che «quella che Lei [Ragghianti] definisce "Galleria d'Arte"» sarebbe stata «istituita» in uno spazio debitamente ricavato per le opere all'interno delle

sale della biblioteca aziendale⁴¹. Al di là della definizione della sede, tuttavia, secondo Raghianti si sarebbe dovuto strutturare in fretta un progetto ben determinato per la raccolta, dato che nei piani dell'azienda la galleria avrebbe dovuto ufficialmente aprire i battenti nel 1958, in occasione del cinquantenario della fondazione della società Olivetti o, al massimo, l'anno successivo⁴². Così, subito dopo la formalizzazione della commissione, il 21 luglio 1954 Raghianti scrisse a Pampaloni per organizzare un incontro a tre, non prima però di aver messo in chiaro, e per iscritto, i punti fondamentali attorno ai quali, a suo parere, doveva svilupparsi il programma della galleria Olivetti⁴³. Per onorare al meglio l'occasione fornita dall'azienda, la commissione avrebbe dovuto innanzitutto ammettere l'acquisto di opere realizzate con diverse tecniche, dalla pittura alla ceramica al vetro, poiché, nell'ottica del critico, più vari erano i *media*, più alta era la possibilità di ben rappresentare la complessità dell'arte italiana moderna. In un primo momento Raghianti propose di includere nella collezione anche le «arti minori» quando in grado di esprimere reali valori estetici⁴⁴. Tuttavia, su indicazione di Pampaloni, per ragioni per lo più connesse alla mancanza di spazi, il progetto si focalizzò inizialmente soltanto sulla pittura, la scultura e la grafica⁴⁵. In relazione alla grafica Raghianti si mostrò anche particolarmente pragmatico, segnalando all'azienda il prezzo generalmente più contenuto e consigliò a più riprese di incentivare gli acquisti di disegni e incisioni, scorgendo nell'operazione eporediese un'occasione per valorizzare delle tecniche a suo parere capaci spesso di raccogliere le migliori realizzazioni degli artisti. Nel 1957 inoltre, si spinse a chiedere alla Olivetti la realizzazione di un gabinetto di disegni e stampe, lasciando così intendere che alcune acquisizioni nel settore fossero già state effettuate⁴⁶.

In secondo luogo, era necessario porsi l'obiettivo di riuscire ad acquistare annualmente almeno una o due opere «maestre» prodotte nel Novecento, così da costruire nella galleria un percorso espositivo coerente che affiancasse l'arte «attuale» ai suoi diretti predecessori⁴⁷. Su suggerimento di Raghianti e con il pieno consenso di Raimondi, inoltre, la commissione prestò sempre particolare cura nel reperimento, ove possibile, di opere realizzate entro gli anni Quaranta dai principali artisti italiani ancora viventi. Queste, ormai in alcuni casi già difficili da reperire sul mercato, erano infatti reputate maggiormente rappresentative del loro concreto e cruciale apporto alla cultura artistica nazionale e internazionale e avrebbero dovuto costituire il fulcro della collezione⁴⁸. Nel progetto per la galleria, il Novecento resterà un discrimine cronologico pressoché inamovibile, anche perché di concerto con la Olivetti e per meglio conferire una fisionomia unica e riconoscibile alla raccolta che aveva la specificità di appartenere a un'azienda, già a partire dal luglio 1954 venne concordato e posto un vincolo preciso

agli acquisti. La collezione Olivetti avrebbe dovuto infatti raccogliere «l'arte italiana contemporanea alla fabbrica, cioè [realizzata] a partire dal 1908»⁴⁹ con opere «di alto valore artistico e rappresentative dell'epoca in cui la fabbrica si è sviluppata»⁵⁰. Non sarà lo stesso invece per la nazionalità degli artisti: al principio del 1957 infatti, Ragghianti propose di sconfinare dal panorama nazionale e di aprire all'acquisto di poche ma significative opere di artisti stranieri così da poter meglio contestualizzare quelle degli italiani⁵¹.

Secondo Ragghianti andavano ponderati ed equilibrati bene anche i "luoghi" degli acquisti scegliendo di effettuarli sia in occasioni pubbliche, come era già di abitudine alla Olivetti (premi, mostre personali e collettive), che avrebbero garantito un riscontro «pubblicitario» alla costituenda galleria e all'azienda, sia in ambito privato. Negli studi degli artisti, secondo lui, era talvolta possibile trovare opere migliori di quelle proposte nelle esposizioni e nelle gallerie e infatti, durante una delle prime riunioni della commissione avvenuta nel gennaio del 1955⁵², fu stabilito che gli acquisti sarebbero stati programmati annualmente ed effettuati «in grande prevalenza, presso gli studi degli artisti e in minor misura sul mercato quando se ne presenti una favorevole opportunità e solo eccezionalmente in occasione di mostre». Contemporaneamente inoltre veniva avallata una norma inderogabile per razionalizzare gli «acquisti sinora fatti direttamente dalla Olivetti in occasione di mostre e premi d'arte». Per garantirne la qualità, dal gennaio 1955 in poi, questi ultimi dovevano essere di «esclusiva pertinenza della [...] Commissione», esterni al piano di acquisizioni strettamente connesso alla galleria d'arte e, si auguravano i tre, sempre più «sporadici». Infine, a parere di Ragghianti, non si poteva prescindere da uno stanziamento finanziario annuale da destinare alle acquisizioni che fosse il più flessibile possibile così da permettere di non sprecare eventuali e inaspettate occasioni d'acquisto. Non è stato possibile appurare nel dettaglio la ripartizione e l'ammontare degli stanziamenti messi a bilancio dalla Olivetti per l'accrescimento della collezione della galleria aziendale durante il periodo di attività della commissione, ma è documentato che nel luglio del 1954 il budget annuale era stato fissato a due milioni e mezzo di lire, con future possibilità di accrescimento. Stando alle informazioni che si possono desumere dai documenti consultati, dato che nel 1954 la Olivetti aveva stabilito di destinare cinquecentomila lire agli acquisti in Biennale e, pare, non effettuò altre spese⁵³, nel 1955 la commissione ebbe a disposizione circa quattro milioni di lire⁵⁴ e in effetti, come vedremo, i principali e più numerosi acquisti riferibili alla sua attività sono concentrati proprio in quell'anno. Il fatto che al principio del 1957, stando a quello che scrive Ragghianti il 5 gennaio⁵⁵, per lo stesso fine furono preventivati circa il doppio dei finanziamenti del 1954 dimostra che l'azienda credeva ancora nella

bontà del progetto e aveva tenuto fede alle promesse iniziali. Nella sua lettera tuttavia Ragghianti specifica che, di nuovo, per quell'anno, oltre ai quattro milioni di lire annui, la commissione avrebbe potuto disporre di ulteriori fondi derivanti da gran parte degli stanziamenti residui del 1956 e ciò testimonia che gli acquisti per la galleria non sempre procedettero in maniera fluida.

Al fine di orientare concretamente le acquisizioni, già il 21 luglio del 1954 Ragghianti fornì alla commissione una prima selezione di autori per lui fondamentali i quali ben rappresentavano il taglio critico che intendeva conferire all'esposizione permanente. Nella raccolta Olivetti innanzitutto non sarebbe potuto mancare Medardo Rosso, capostipite del Novecento italiano e unico artista attivo nell'Ottocento proposto dal critico, che avrebbe dovuto idealmente introdurre e contestualizzare le opere degli altri artisti protagonisti del nuovo secolo. Ragghianti quindi, ipotizzando anche la possibilità di fornire la collezione di «qualche opera futurista bene scelta», immediatamente appuntò l'attenzione della commissione sui nomi di Amedeo Modigliani, Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Ottone Rosai, Arturo Tosi, Pio Semeghini e Osvaldo Licini⁵⁶. Di tutti questi artisti, salvo Rosso, Modigliani e Licini la raccolta Olivetti possiede oggi delle opere la cui acquisizione, pur non dipendendo sempre direttamente da Ragghianti, Raimondi e Pampaloni, dimostra di rientrare perfettamente nel programma da loro impostato. Per meglio comprendere le prospettive che soggiacciono alla costituzione della collezione è importante riferirsi a quanto Ragghianti scriveva nella prefazione al catalogo dell'esposizione pratese *Mostra di 60 Maestri del prossimo trentennio*, redatta nell'agosto del 1955. La prefazione è una ricapitolazione generale della storia dell'arte italiana del primo cinquantennio del Novecento finalizzata a sottolineare le continuità di sviluppo della proposta artistica nazionale e, anche per la sua coincidenza cronologica con l'attività per la raccolta Olivetti, restituisce un quadro molto chiaro di come per Ragghianti avrebbe dovuto configurarsi quest'ultima. Quanto da lui lì discusso rispetto all'importanza della "prima generazione" artistica del Novecento, «generazione illustre, che ha iniziato il suo lavoro artistico al tempo del futurismo» e costituita da personalità «da tempo e senza eccezione riconosciute in Italia come all'Estero»⁵⁷, aiuta infatti ad approfondire le ragioni della considerazione in cui questa era tenuta dalla commissione per la galleria d'arte e anche i nomi degli artisti da lui li elencati, figureranno quasi tutti all'interno della raccolta eporediese:

Non c'è storia dell'arte moderna seria che non comprenda nel suo catalogo opere di molti artisti italiani di questa generazione, che contano tra i Maestri dell'arte moderna nel mondo: Boccioni, Modigliani, Carrà, Tosi, Morandi, Melli, Casorati, Semeghini, Rosai, De Pisis, De Chirico, Viviani, Bartolini, Corsi, Prampolini, Spazzapan, Severini, Soldati, Guidi, Campigli e altri assai.

Ma a Ivrea dovevano necessariamente convergere anche le opere di artisti più giovani, appartenenti alla «generazione artistica succeduta alla prima, quella che conta oggi dai quaranta circa ai cinquant'anni, e che si può iniziare col nome di Scipione», tra i quali nella prefazione del 1955 Ragghianti indica esplicitamente anche Alberto Viani (da lui presentato a Pampaloni nel 1954 come il «miglior scultore della sua generazione»⁵⁸) che, come vedremo, entrerà presto a far parte della raccolta. Nella collezione eporediese, infine, non potevano mancare gli artisti da poco affacciatisi sulla scena ossia i protagonisti della mostra pratese, quelli «nati dopo l'anno 1920, che cioè si sono manifestati a partire dal 1940 in circostanze che limitarono la loro conoscenza e forse anche, in molti casi, la loro attività, e che si sono rivelati essenzialmente a partire dal 1945, ancora in circostanze eccezionali e non certo favorevoli all'esperienza che si poteva fare della loro arte». Ed è proprio a quest'ultimo raggruppamento che, nell'ambito della raccolta Olivetti, si volse più direttamente l'attenzione di Ragghianti, principalmente attraverso acquisti mirati effettuati, come vedremo, proprio alla *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*.

La prima importante operazione svolta dalla commissione risale al gennaio del 1955 e ha luogo nel contesto della riunione tenuta a Ivrea alla quale probabilmente prese parte anche Adriano Olivetti, ma non Raimondi⁵⁹. In quell'occasione, oltre a precisare e a concordare gli obiettivi e le modalità di acquisizione, i presenti procedettero a un «esame» di alcune opere già conservate in collezione Olivetti per stabilire quali fossero adeguate a figurare nelle stanze della nascente galleria. L'esito della perizia è fissato in una lettera riepilogativa di Pampaloni particolarmente dettagliata⁶⁰, la quale costituisce un documento prezioso dal momento che non solo testimonia i frutti della pregressa attività collezionistica dell'azienda, ma dimostra come i criteri suggeriti da Ragghianti e concertati dalla commissione, attraverso la corrispondenza e gli incontri, fossero già pronti per essere applicati alle opere. Così si apprende che furono giudicate meritevoli di essere pubblicamente esposte undici opere, non tutte oggi presenti in collezione Olivetti: quattro sculture e sette dipinti. Soprattutto per quanto attiene alle sculture è difficile stabilire con certezza la provenienza, ma la loro presenza a Ivrea può dipendere dalla dismissione degli arredi di alcuni *show room*. *Busto di Donna* di Lucio Fontana, scultura annoverata nell'elenco e lì datata al 1949, con ogni probabilità era infatti inizialmente ospitata all'interno del negozio milanese dell'azienda, inaugurato negli anni Venti per iniziativa di Camillo Olivetti, e la sua acquisizione per quella prima destinazione d'uso può essere connessa all'intermediazione di un "veterano" della Olivetti: Giovanni Pintori. Nel 2002, senza alcun preciso riferimento cronologico Zorzi, infatti, scrive:

«Lo *show-room* in Galleria a Milano, in una delle successive trasformazioni a cui intendeva Giovanni Pintori, esponeva una scultura, ancora figurativa, di Lucio Fontana»⁶¹. Tra le sculture scelte erano annoverate anche *Nuotatore* (s.d.) di Arturo Carmassi, *Figura di donna* (1931) di Pericle Fazzini, e *Testa d'uomo* (s.d.) di Emilio Greco, evidentemente acquisita prima della collaborazione diretta dell'artista con l'azienda per la quale, nel 1957 a Ivrea, realizzò il Monumento a Camillo Olivetti. I sette dipinti scelti erano: *Maternità* (1949) di Massimo Campigli, *Porto* (1952) di Piero Garino, *Sinfonia in rosso* (1936), di Roberto Melli, *Paese* (1946) di Marcello Nizzoli, *Strutture nella nebbia* (1952) di Giuseppe Santomaso, come vedremo acquistata alla Biennale del 1954 per diretto interessamento della commissione, *Natura morta* (1950) di Pio Semeghini e *Fiori* (s.d.) di Fiorenzo Tomea. Vennero invece scartate: *Lampare* (1952) di Egidio Bonfante, *Corrida* (s.d.) di Bruno Cassinari, *Natura morta* (1947) di Filippo De Pisis, difficilmente acquistata in occasione della mostra di De Pisis curata nel 1954 da Raimondi a Ivrea in quanto l'esposizione, come visto, era dedicata ai dipinti di figura e ai ritratti, *La cattedrale* (1953) di Franco Gentilini, *Stoccolma* (1949) di Umberto Lilloni, *Porto di notte* [sic, in luogo di *Porto Mediterraneo*] (1949) di Mario Mafai, ottenuta nel contesto del Premio Taranto di pittura, *Natura morta* (s.d.) di Mario Marcucci, acquistata nel 1951 al Premio Nazionale di pittura F.P. Michetti di Francavilla al Mare come *Ragazza al cembalo* (1950) di Petro Martina (IV edizione, 1950) e infine, *Paesaggio* (1942) di Ottone Rosai, *Donna con gatto* (1952) di Luigi Spazzapan e *Monumenti della città* (1952) di Nino Tirinnanzi, vincitore del premio Olivetti al Premio Golfo della Spezia del 1953. Le ragioni dalla decisione della commissione sono chiaramente esposte nella stessa lettera di Pampaloni e riguardano nel merito non tanto la qualità, quanto la rappresentatività delle opere escluse giacché: «[...] si è stabilito che pur trattandosi di opere di notevole livello, non siano talmente rappresentative degli autori da meritare l'inclusione nella Galleria. Sarà cura quindi della Commissione di procedere alle opportune sostituzioni». Dalla missiva si apprende inoltre che la Olivetti possedeva anche una tempera su cartoncino forato di De Pisis, datata 1920 sulla cui autenticità Ragghianti aveva espresso dei dubbi. Fu pertanto deliberato che l'opera sarebbe stata inviata a Raimondi per una perizia, il cui esito non è noto. Nel caso in cui fosse stata dichiarata autentica, la commissione avrebbe proceduto quindi «alla vendita o al cambio dell'opera», in quanto comunque giudicata non rappresentativa della poetica dell'autore e dunque inadatta all'esposizione in galleria. A margine della sua copia della lettera inviata da Pampaloni, Ragghianti annotò di suo pugno sei nomi di altrettanti artisti le cui opere, molto verosimilmente, avrebbero dovuto essere le prime da comperare per la galleria Olivetti: Morandi, Cavaglieri, Corsi, De Pisis, Viani e Viviani. Se per

i primi cinque artisti, come vedremo, le fonti testimoniano di ulteriori passaggi, trattative o acquisti, nulla invece è fin qui stato reperito in merito a Giuseppe Viviani del quale nel 2002 vennero messi in mostra due dipinti: *Parigi: Place de la Concorde* (s.d.) e *Soldati al teatro Redini* (1940). Di quest'ultima opera è tuttavia ipotizzabile l'acquisto nel periodo di attività della commissione giacché figura tra quelle fotografate nella serie conservata presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti.

All'inizio del 1955 quindi la commissione era pronta a intraprendere una vasta campagna di acquisti. Dal carteggio Ragghianti-Pampaloni conservato presso la Fondazione Ragghianti, si comprende che le acquisizioni di opere d'arte connesse al piano della commissione furono concentrate principalmente nel 1955 e si ridussero nel 1956 e nel 1957. Dopo quell'anno le attività non conobbero la ripresa sperata da Ragghianti⁶², sancendo così di fatto il fallimento del progetto per la realizzazione di una galleria pubblica.

Gli acquisti della commissione.

Renzo Zorzi nel suo scritto del 2002 in relazione alle acquisizioni d'arte della Olivetti non cita mai il ruolo di Ragghianti, né l'esistenza della commissione, ma indica tre diverse occasioni in cui l'azienda effettuò degli acquisti tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta: il Premio Michetti di Francavilla al Mare, il Premio Taranto di narrativa e pittura e la già citata *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio* di Prato, alla quale lo scrittore correttamente riferisce l'acquisizione di *I giardini di Pogo n. 2* (1955) di Piero Dorazio (fig. 1) e di «altri» dipinti sui quali però, non si sofferma⁶³. È nella corrispondenza dei membri della commissione, e in special modo in quella di Ragghianti, ideatore e organizzatore della collettiva pratese del 1955, che si scovano le tracce e le conferme degli importanti acquisti effettuati in quella occasione. Il carteggio del critico con l'Azienda di promozione turistica pratese e quello di Raimondi con Pampaloni⁶⁴ dimostrano infatti che nel settembre di quell'anno i tre si recarono insieme alla mostra e selezionarono diverse opere.

I dipinti scelti vennero indicati in un elenco spedito da Ragghianti al presidente dell'Azienda di promozione turistica Giuseppe Bigagli il 3 ottobre del 1955, e le richieste furono sottoposte direttamente agli autori dal segretario della mostra Mario Bellandi⁶⁵. Non è stato possibile, purtroppo, reperire la lista⁶⁶, ma confrontando le informazioni desunte dal carteggio di Ragghianti con quelle ricavate da alcune fotografie di opere pubblicate nei cataloghi delle mostre del 1955 e del 2002, nella Fototeca della Fondazione Ragghianti e nella serie

fotografica dell'Associazione Archivio Storico Olivetti, è stato possibile riferire con sicurezza a questa operazione l'acquisto di almeno cinque dipinti di cui quattro ancor oggi presenti nella collezione così come è stata esposta nel 2002. Oltre a *I giardini di Pogo n. 2* (1955) di Dorazio (fig. 1)⁶⁷, di cui è documentata la trattativa, è certo infatti l'acquisto anche di *Il primo sole* (1955) di Enzo Brunori (fig. 2), *Ritratto/Autoritratto* [?] (1955) di Giuseppe Zigaina (fig. 3)⁶⁸, *Uccello* (1955) di Emilio Scanavino (fig. 4)⁶⁹ e *Pittura n.1* (1954) di Riccardo Licata (fig. 5), quest'ultima non presente però tra le opere della mostra del 2002. Tuttavia, nella Fototeca Ragghianti, esiste una riproduzione del dipinto sul cui retro si legge: «Riccardo LICATA, Pittura n. 12-54 [sic] 1954 (Museo di Ivrea (Olivetti)) [sic]». *Pittura n. 1* è il titolo con cui l'opera viene presentata e pubblicata nel catalogo della mostra pratese del 1955, mentre nella Fototeca il dipinto è registrato come *Pittura n. 12-54*, ma il confronto fotografico non lascia dubbi sul fatto che si tratti dello stesso quadro⁷⁰. Quanto a una delle quattro *Strutture* esposte a Prato nel 1955 da Alvaro Monnini⁷¹ e a un'opera di Armando De Stefano⁷², esistono dei riscontri documentari sull'interesse della commissione e sul probabile acquisto da parte della Olivetti, ma entrambi gli artisti sono assenti dalla mostra del 2002 e dalla serie fotografica eporediese. Se si continua a scorre quest'ultima ci si accorge che il numero dei dipinti presi in considerazione dalla commissione, ma più verosimilmente realmente acquistati alla mostra pratese, è davvero rilevante. Stando al gruppo di fotografie infatti si può stabilire che dalla *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio* con ogni probabilità provengono almeno sedici dipinti, compresi quelli di cui, come visto, è documentata l'acquisizione, ascrivibili a ben tredici artisti e nello specifico: Guido Basso, Redento Bontadi, Enzo Brunori, Dino Caponi, Bruno Caruso, Piero Dorazio, Enzo Faraoni, Marcello Guasti, Mario Lattes, Riccardo Licata, Franco Milia, Emilio Scanavino e Francesco Tabusso. Da queste scelte per la collezione risulta ancora una volta palese l'attenzione di Ragghianti, condivisa dalla commissione, per un giusto equilibrio tra astrazione e figurazione e una precisa volontà di valorizzare l'opera di quelli che «si possono ben ritenere sin da oggi, con buone e anzi ottime ragioni, i protagonisti del prossimo trentennio di vita artistica italiana, coloro insomma che ad esso contribuiranno in modo eminente a dare una sua fisionomia e una sua caratteristica, nella diversità delle individualità connaturata con l'esperienza artistica», rilevandone insieme «originalità» e «esigenze proprie di sentimento e di forma» con un occhio rivolto alla loro «storia artistica, etica ed intellettuale»⁷³.

Nell'ambito del Premio Taranto di pittura, secondo quanto dichiarato da Zorzi, fu acquistato *Porto Mediterraneo* (o *Porto di notte*) di Mario Mafai (1945 o 1949). Non è chiaro però se l'opera fu esposta in una delle tre edizioni del premio di pittura

(1950, 1951 e 1952), che ebbe sempre come tema il mare, o nelle retrospettive a questo connesse. Nell'edizione del 1952 del premio, inoltre, a fianco di Apollonio, Valsecchi, Guzzi, Casorati, Savinio, sedeva in giuria Alfredo Mezio, un critico attivo sulle pagine de «Il Mondo» e particolarmente attento all'attività del Centro Culturale Olivetti di Ivrea presso il quale curerà anche una mostra di Antonietta Raphaël nel 1960⁷⁴. Grazie ad alcuni fotogrammi di uno spezzone de *La settimana Incom*⁷⁵, è stato possibile appurare che uno dei premi acquisto di quell'anno, quello messo in palio proprio dalla Olivetti, venne assegnato a uno degli artisti prediletti da Mezio: Riccardo Francalancia⁷⁶. L'opera vincitrice fu *Porto* e si tratta della stessa presente in collezione Olivetti ed esposta nel 2002 sotto il titolo *Darsena tirrena* e qui erroneamente datata al 1956, ma ascrivibile al 1952 come sembra potersi leggere anche accanto alla firma apposta sulla tela da Francalancia stesso.

Per quanto concerne il Premio nazionale di pittura F.P. Michetti di Francavilla al Mare, Zorzi specifica solo i nomi degli autori, ma non i titoli delle opere acquistate dalla Olivetti in diverse edizioni. Da lì provengono dunque alcuni dipinti, esposti anche nel 2002, di Pietro Martina (IV edizione, 1950; *Ragazza al cembalo*, 1950), Mario Marcucci (V edizione, 1951; *Natura morta*) e Alberto Saliotti (VII edizione, 1953; forse *Ragazza coi libri*, 1953). Zorzi mette in relazione alla XV edizione del Premio Michetti (1961) anche l'acquisizione di un'opera di Ciardo, ma a meno che non si riferisca a un dipinto diverso da *Salento sassoso* (1955), l'informazione deve considerarsi scorretta.

Infatti, un'altra importante occasione per l'accrescimento della collezione Olivetti fu la Biennale di Venezia, presso la quale l'azienda effettuava regolarmente acquisti di opere di artisti italiani. Dagli scambi epistolari si evince che sicuramente Raghianti e Raimondi furono consultati da Pampaloni per le edizioni del 1954 e del 1956. Non sono state individuate informazioni certe rispetto a quale fosse stata l'opera comperata alla Biennale del 1954, edizione reputata da entrambi i critici non particolarmente ricca quanto alla partecipazione italiana⁷⁷. Nei carteggi fin qui consultati infatti non si parla specificatamente di nessun artista, ma si discute della necessità di ottemperare all'impegno preso dall'azienda con l'ente e l'acquisto a Venezia nel 1954 è di fatto il primo effettuato dai tre tanto più che, nei piani di Pampaloni, la Biennale di quell'anno avrebbe dovuto essere la sede della «prima manifestazione della vita della nuova commissione»⁷⁸. La scelta dei suoi componenti, per quell'edizione, cadde quindi verosimilmente su *Strutture nella nebbia* (1952) di Giuseppe Santomaso, opera ancora presente in collezione⁷⁹ e, come visto, annoverata anche tra quelle giudicate degne di essere esposte in galleria nella lettera di Pampaloni del 21 gennaio 1955. Renzo Zorzi, nella sua introduzione al catalogo della mostra del 2002, dicendo «Ludovico

Zorzi volle per il suo ufficio il Santomaso della raccolta» pare attribuire l'acquisto del dipinto a Ludovico Zorzi, critico teatrale succeduto a Codignola nella direzione della biblioteca nel 1963. Ma probabilmente il nuovo direttore fece semplicemente sistemare *Strutture nella nebbia* nel suo ufficio e forse acquistò altre opere dell'artista. Tra le molte mostre organizzate durante la sua attività in Olivetti, infatti, si ricorda quella del 1980 dedicata proprio a Santomaso e curata personalmente da Zorzi, in occasione della quale possono essere stati comperati nuovi dipinti oggi non più in collezione. È questo il caso probabilmente di *Senza titolo* del 1978, opera di Santomaso fino alla fine degli anni Novanta conservata in collezione Olivetti, battuta all'asta nel 2012 da Christie's a Milano⁸⁰.

È invece certo che nel 1956 fu proprio alla Biennale che venne acquistato dalla Olivetti, su consiglio di Raimondi, *Salento sassoso* (1955) di Vincenzo Ciardo. Della vicenda si trova traccia nel carteggio Ragghianti-Pampaloni conservato alla Fondazione Ragghianti e le dinamiche con le quali venne formalizzato l'acquisto possono dirsi caratteristiche del modo di procedere della commissione di fronte a queste particolari occasioni in cui era necessario decidere velocemente e risolutamente. Nel novembre del 1956, Pampaloni mandava infatti un telegramma urgente a Ragghianti dove gli chiedeva di scegliere le opere da acquistare tra quelle degli artisti proposti all'azienda dall'ufficio vendite della Biennale tramite il direttore del dipartimento Ettore Gian Ferrari: Orazio Celegghin, Guido Chiti, Sergio Vacchi, Enrico Paolucci e Vincenzo Ciardo⁸¹. La medesima richiesta era stata rivolta da Pampaloni a Raimondi. Ragghianti rispose probabilmente segnalando un artista diverso da Ciardo o comunque manifestando una qualche indecisione (il documento che attesta la risposta non è stato reperito), ma da quello che gli scrive Pampaloni il 16 novembre si comprende che la sua missiva non arrivò in tempo. Nella stessa lettera il responsabile della biblioteca Olivetti gli comunicava infatti che Raimondi aveva indicato il pittore pugliese e che di conseguenza lui aveva proceduto all'acquisto di *Salento sassoso*. Lo aveva fatto nonostante l'assenza del parere di Ragghianti poiché, spiegava, aveva avuto modo di verificare che l'opera in questione era stata pubblicata anche su «seleArte» e ciò gli era bastato per sincerarsi della qualità del dipinto. Questo fatto ben restituisce il grado di considerazione in cui era tenuta la rivista nell'entourage di Olivetti, tanto alto che la si poteva «consultare» in sostituzione di un'opinione direttamente espressa dal critico giacché per Pampaloni: «tu [Ragghianti] non avresti certo segnalato ai tuoi lettori un'opera tanto indegna»⁸².

Oltre ai premi ricordati da Zorzi è necessaria, infine, una veloce menzione del Premio nazionale di pittura Golfo della Spezia per il quale Ragghianti fu membro e presidente di giuria con continuità dal 1949 al 1955 e che meriterebbe

ulteriori approfondimenti in relazione al suo ruolo all'interno della commissione eporediese⁸³. Nel giugno del 1954 Pampaloni, infatti, chiese a Ragghianti di esprimersi su eventuali acquisti da effettuare per la Olivetti al premio ligure, specificando che, vista probabilmente la recentissima istituzione della commissione, aveva già provveduto a declinare una «richiesta di un premio-acquisto», sempre relativo alla stessa manifestazione, che gli era stata formulata da qualcuno che però non cita⁸⁴. Nell'edizione del 1953 il riconoscimento messo in palio dall'azienda fu vinto da *Monumenti della città* (1952), quadro dipinto da un artista molto apprezzato da Ragghianti, Nino Tirinnanzi, il quale già l'anno precedente, sempre a La Spezia, si era aggiudicato il premio di cinquanta mila lire della Cassa di Risparmio della Spezia con *Panchina*⁸⁵. Il fatto che *Monumenti della città* fosse annoverato tra le opere giudicate non adeguate all'esposizione nella galleria Olivetti nel gennaio del 1955 fa supporre che nella collezione di Ivrea transitarono diversi altri dipinti del pittore toscano, forse acquistati come validi sostituti di quello vincitore del premio ligure nel 1953. L'opera sembra infatti non essere più presente da tempo nella collezione aziendale, ma nel catalogo della mostra del 2002 viene riprodotta un'altra tela di Tirinnanzi, dipinta nel 1954: *I ragazzi di Santo Spirito*, mentre nella serie dell'Associazione Archivio Storico Olivetti esistono il negativo e la fotografia di un quadro sempre attribuito al pittore toscano, il cui soggetto è descritto come «Uomo sdraiato su cassapanca», datato 1952⁸⁶. È quindi verosimile che Ragghianti abbia favorito l'acquisto degli altri due dipinti da porre in relazione alla collezione eporediese anche perché, negli anni Cinquanta, Tirinnanzi era al centro degli interessi del critico. Nel 1954 Pier Carlo Santini curò un'importante mostra personale del pittore toscano a Milano, mentre a partire dal 1951 Ragghianti gli concesse alcune *Vetrine* a La Strozzi dove prese parte anche a una collettiva di grafica nel 1956⁸⁷. Inoltre, il critico nel 1957 chiamò Tirinnanzi per illustrare un'altra sua impresa editoriale in parte collegata anche alla galassia Olivetti: il mensile «Criterio» edito da Neri Pozza, per il quale il pittore realizzerà alcuni ritratti dei principali autori della rivista e tra questi spiccano quelli di Giuseppe Raimondi (fig. 6) e di Adriano Olivetti, entrambi del 1957⁸⁸.

Diretta, e in questo caso esclusiva, responsabilità di Ragghianti è invece l'acquisto del *Torso virile* di Alberto Viani, la cui vicenda è puntualmente documentata nel carteggio con Pampaloni. Come visto, il nome dello scultore fu tra i primi spesi da Ragghianti in relazione alla raccolta Olivetti e tornerà periodicamente, sempre accompagnato da particolari attestazioni di stima del critico⁸⁹. Il 21 luglio del 1954 Ragghianti propose infatti Viani al posto di Henry Moore (da lui definito «scultore manierista pretenzioso e di secondo ordine») per la realizzazione di una scultura da posizionare di fronte al palazzo per la direzione commerciale della Olivetti a

Milano allora in costruzione⁹⁰, ma già nel dicembre del 1954 doveva essere stata precisata una specifica trattativa di acquisto per *Torso virile* che il critico teneva a chiudere il più rapidamente possibile. Il 27 dicembre 1954 scriveva infatti a Pampaloni: «Quanto a me, mi premeva di definire la questione relativa a Viani, anche perché, in vista della grande mostra che farà a Londra, ritenevo opportuno che l'opera in questione vi comparisse come di proprietà Olivetti»⁹¹.

L'opera era appunto il *Torso virile* e l'accordo per la sua vendita fu effettivamente precisato entro il marzo del 1955:

Alberto Viani [...] mi riscontra la lettera che gli avevo inviato a conferma dell'acquisto del suo "Torso virile".

Egli mi dice che ha dovuto prima informarsi della disponibilità dell'opera, che si trova a Londra esposta alla Tate Gallery. L'opera è disponibile, ed egli la cede alla Galleria Olivetti per il prezzo di lire ottocentomila.

Chiarisco che per opera si intende la sua traduzione in marmo o in bronzo, compresa nel prezzo. Lei mi dica che cosa preferisce. Quanto a me, lascerei fare all'artista, ritenendo però che il marmo (non bianco) sia meglio adatto a comunicare le qualità della scultura (aggiungo che, come sempre, Viani eseguisce il marmo da sé, e lo raffina fino all'ultimo tocco).

Viani domanderebbe anche il consenso di poter esporre il gesso [del *Torso virile*] nella Biennale d'Arte di San Paulo⁹², dove è invitato con dieci opere (e dove probabilmente avrà uno dei premi maggiori). Credo che questo gli possa essere accordato, a meno che la Olivetti non preferisca fargli esporre l'opera definitiva⁹³.

La scelta della Olivetti cadde sulla traduzione in marmo, probabilmente effettuata presso lo Studio di Scultura Nicoli di Carrara, e il *Torso virile* di Viani entrò a far parte della collezione entro il 1955; all'inizio degli anni Sessanta, come anticipato, la scultura venne collocata davanti al Palazzo Uffici dello stabilimento Olivetti di Ivrea.

Un'altra preziosa scultura di Viani fu invece il dono che Ragghianti offrì alla Olivetti per dimostrare la propria riconoscenza e il suo interesse, prima di tutto civile, per il progetto della galleria, la quale a suo vedere avrebbe potuto presto diventare «una delle pochissime [gallerie] italiane ad assolvere il compito di documentare l'arte italiana». Il 9 luglio 1955 infatti, il critico scriveva due differenti lettere, una ad Adriano Olivetti e l'altra a Pampaloni⁹⁴, nelle quali annunciava con entusiasmo l'imminente arrivo a Ivrea del gesso «a grandezza naturale» di *Nudo femminile* di Viani proveniente dalla sua collezione personale e ceduto in accordo con l'artista che a sua volta gliene aveva fatto dono «molti anni» prima. Nella sua missiva a Olivetti il critico spiegava che aveva deciso di tenere per sé la copia in bronzo e di donare il gesso originale «rifinito, limato e patinato dalle stesse mani dell'artista» di *Nudo femminile* poiché era una delle «opere primitive» dello scultore, la quale a suo giudizio restava «fra le sue più significative e importanti»

e dunque meritava di stare in un museo, con l'augurio che il suo gesto avrebbe guadagnato altre cessioni gratuite alla costituenda galleria. In una lettera inviata da Ragghianti a Pampaloni l'8 marzo 1956 il critico annunciava che il gesso di Viani sarebbe stato spedito a Ivrea la settimana successiva ed è quindi verosimilmente allora che l'opera, non presente però tra quelle esposte nel 2002 e nemmeno tra quelle fotografate nella serie dell'Associazione Archivio Storico Olivetti, entrò nella raccolta⁹⁵.

Gli acquisti presso la mostra pratese del 1955 e quello di *Torso virile* di Viani sono dunque le operazioni positivamente concluse, finora meglio documentate, che hanno coinvolto più da vicino Ragghianti dal momento che, entrambi, partirono da una sua diretta iniziativa. Per quanto concerne le altre acquisizioni riferibili alla commissione e di cui si è ritrovata traccia tra i documenti consultati, si può concludere che il critico lucchese in molte occasioni svolgesse un ruolo di orientamento e coordinamento, con il suo autorevole parere che risultava dirimente per le scelte. Spettava infatti principalmente a Raimondi il compito di operare sul campo e dunque di reperire e selezionare le opere da far valutare, tenere i rapporti con artisti, galleristi e collezionisti e trattare con loro prezzi e opportunità di vendita; mentre in genere Pampaloni, oltre a veicolare i pareri dei colleghi all'azienda e occuparsi dell'amministrazione degli acquisti per quest'ultima, sottoponeva a Ragghianti e Raimondi le molte proposte di critici, galleristi, collezionisti, artisti o amatori che pervenivano alla sede di Ivrea o direttamente ad Adriano Olivetti⁹⁶.

Come noto, dopo il maggio del 1955, la Olivetti acquistò da Raimondi tre importanti opere di Morandi che lo scrittore bolognese aveva precedentemente ottenuto dall'artista stesso per la propria collezione privata: *Paesaggio con l'albero di rusticano* (1934), *Natura morta con le conchiglie* (1940) e *Natura morta con il vaso* (1942)⁹⁷. Ragghianti contribuì a orchestrare e contemporaneamente avallò con convinzione questa vendita⁹⁸, come in generale tutte le proposte di Raimondi, dimostrando una reale fiducia nel suo operato. In particolare, per quanto è stato possibile ricostruire, oltre alle opere già citate, Ragghianti e Raimondi, in accordo con il programma da loro stessi elaborato, arricchirono la collezione Olivetti anche con *Vasi cinesi* (1920) di Mario Cavaglieri, acquisto trattato direttamente con l'artista dallo scrittore bolognese tra la fine del 1954 e i primi mesi del 1955. Dai carteggi di Raimondi e Ragghianti con Pampaloni si evince che parallelamente era in trattativa anche l'acquisto di un secondo quadro di Cavaglieri. Il 13 marzo 1955, infatti, Pampaloni ricevette ancora una volta il giudizio positivo di Ragghianti sull'opera in questione, di cui nelle lettere però non si specificano mai né il titolo né il soggetto: «Per il secondo Cavaglieri, ripeto che, dato il prezzo veramente

esiguo, io sarei propenso ad acquistarlo, secondo la proposta di Raimondi: si tratta sempre di un'opera di valore rilevante, ed è da considerare che il suo prezzo sarà presto molto superiore, comunque»⁹⁹. Il primo quadro risulta invece già acquistato dalla Olivetti entro il 16 febbraio, data in cui *Vasi cinesi* era ancora sottoposto a un piccolo «restauro» supervisionato direttamente da Raimondi. Nella lettera in cui quest'ultimo dava notizia a Pampaloni della progressione del lavoro, lo scrittore inoltre avvisava che Ragghianti gli aveva suggerito di impegnare in una non meglio specificata collezione bolognese un «quadro di fiori» di Morandi, datato da Raimondi al 1951 e «provvisto di una delle famose cornici fatte eseguire da Morandi stesso»¹⁰⁰. Tuttavia, né la trattativa per i *Fiori* di Morandi, né quella per il secondo Cavaglieri andarono probabilmente mai in porto. Ragghianti e Raimondi curarono inoltre le negoziazioni per la cessione di altre opere, tra le quali, solo per fare alcuni esempi, dipinti di Melli, Rosai, Maccari, De Pisis, Morandi, Corsi, Galvano¹⁰¹, le cui fasi e i cui esiti però non sono sempre sufficientemente documentati e, certamente, contribuirono in maniera sostanziale a creare per l'azienda una vasta e qualificata rete di contatti che coinvolgeva i principali critici, galleristi, collezionisti e artisti della scena italiana, gettando così le basi per ampie e fruttuose collaborazioni.

Cavaglieri, Corsi e Melli in particolare sono artisti legati all'attività espositiva svolta da Raimondi e Ragghianti in date prossime alle relative proposte d'acquisto formulate alla Olivetti. Per i primi due, infatti, Raimondi curò due personali a La Strozziina. Cavaglieri espose nel 1953¹⁰² e tra le opere principali presentate in quell'occasione c'era anche *Vasi cinesi*. Nel maggio 1955 invece, fu la volta di Corsi. La progettazione della mostra però risaliva all'ottobre dell'anno precedente e dunque cadeva in sostanziale concomitanza con le probabilmente fallimentari trattative di acquisto per lui aperte con la Olivetti da Ragghianti e Raimondi nel dicembre del 1954¹⁰³. Melli invece fu protagonista di un'esposizione a La Strozziina curata dallo stesso Ragghianti e inaugurata nel maggio del 1950, ma l'offerta di vendita di un'opera del pittore, formulata direttamente dal critico, risale al 1956. Da una lettera di Pampaloni conservata alla Fondazione Ragghianti e datata 5 giugno 1956 si apprende infatti che il primo maggio di quell'anno Ragghianti aveva proposto a Codignola, allora già direttore della biblioteca aziendale, l'acquisto di un non meglio specificato dipinto di Melli ed è significativo che dal 5 al 20 maggio dello stesso anno il Centro Culturale Olivetti di Ivrea, e in giugno la Galleria della Bussola di Torino, ospitassero la mostra *Dipinti e sculture di Roberto Melli* curata da Pier Carlo Santini, nel cui catalogo fu ristampato il testo redatto da Ragghianti nel 1950 in occasione della personale fiorentina di Melli. L'opera però non fu probabilmente mai acquistata dalla Olivetti per una momentanea mancanza dei

fondi necessari, e l'azienda si disse impossibilitata anche a intercedere con Vittorio Viale per una possibile acquisizione da effettuare a Torino forse per i Musei civici della città. In risposta a una specifica richiesta, non documentata, di Ragghianti, il 5 giugno 1956, infatti, Pampaloni scriveva: «Purtroppo il Prof. Viale per la mostra di Torino ha deciso di non impegnarsi e per ora neppure la biblioteca Olivetti può fare un acquisto del genere»¹⁰⁴.

Scorrendo l'elenco degli autori rappresentati nella serie fotografica eporediese, infine, emergono altri nomi che immediatamente rimandano agli interessi e alle attività espositive di Ragghianti ed è forte la tentazione, pur ancora nella quasi totale assenza di riscontri documentari, di attribuire alla sua intercessione alcuni ulteriori acquisti. È questo il caso, ad esempio, del « gruppo di persone », ovvero *Soldati al teatro Redini* (1940), di Giuseppe Viviani, il cui nome, come anticipato, era tra quelli annotati a penna da Ragghianti a margine della lettera di Pampaloni del 21 gennaio 1955. Viviani fu protagonista di numerose mostre personali e collettive ospitate a La Strozzi e in altre sedi, ma sempre direttamente o indirettamente connesse a Ragghianti, a partire dal 1950 e per tutti gli anni Sessanta. Il critico lucchese, infatti, fu particolarmente attento alla valorizzazione soprattutto della vasta opera grafica dell'artista pisano ed è del 1950 la grande monografica a lui dedicata: *L'opera grafica di Giuseppe Viviani*, inaugurata a La Strozzi il 2 maggio. Lo stesso anno, l'appoggio di Ragghianti, membro del Comitato organizzatore della XXV Biennale, valse a Viviani la vittoria del primo premio per l'incisione a Venezia e il critico firmò anche l'introduzione di un'edizione di pregio della grafica dell'artista pubblicata, sempre nel 1950, da Nistri-Lischi. Otto anni dopo una mostra omonima a quella fiorentina, ma curata da Pier Carlo Santini, fu significativamente ospitata presso il Centro Culturale di Ivrea¹⁰⁵ ed è facile pensare che, sebbene non figurò tra gli organizzatori, Ragghianti abbia avuto un ruolo quanto meno di regia per l'evento eporediese in quanto questo suo interesse per Viviani rientrava agevolmente anche nel filone di sviluppo della galleria Olivetti legato, appunto, alla grafica.

Lo stesso discorso vale per altre opere presenti nel gruppo di fotografie, come ad esempio, « ritratto » di Raffaele Castello, artista campano, come Viviani non citato nei carteggi presi in esame in qualità di soggetto di acquisizioni, ma legato a doppio filo a Ivrea e al critico lucchese. Nel 1956 infatti, il Centro Culturale della Olivetti ospitò la prima mostra monografica dedicata al pittore dove vennero esposte alcune opere da lui realizzate tra il 1928 e il 1931. Nel 1960 a La Strozzi, Ragghianti organizzò e presentò in catalogo un'ulteriore mostra di Castello in cui era rappresentata tutta la produzione dell'artista, dal 1927 al 1960, e nel maggio dell'anno successivo, si tenne un'altra sua personale, di nuovo presso il Centro

Culturale Olivetti di Ivrea, trasferita a giugno presso la Galleria Narciso di Torino e recensita da Pier Carlo Santini sulle pagine di «Comunità»¹⁰⁶. Per la somiglianza di queste ipotetiche operazioni a favore di Viviani e di Castello con i meccanismi messi in moto nel caso di Melli, vien quasi da pensare che Ragghianti, almeno a partire dal 1956, avesse elaborato una precisa strategia di promozione delle acquisizioni della Olivetti, in stretto rapporto con l'attività espositiva de La Strozgina e del Centro Culturale. Una strategia nella quale significativamente assumevano un ruolo sempre più centrale Pier Carlo Santini e Luciano Codignola. Si intravede infatti una logica specifica, seppur non documentata da fonti scritte, che prevede l'organizzazione, prima, di mostre monografiche da ospitare, secondo l'opportunità, a Firenze o a Ivrea, poi la proposizione dell'acquisto alla Olivetti di una o più opere dell'artista esposto, e infine la successiva realizzazione di un'ulteriore mostra, sempre a Firenze o a Ivrea, dedicata all'autore dell'opera eventualmente acquisita. La stessa dinamica pare infatti essere stata messa in atto anche nel caso di Ottone Rosai, artista centrale nella critica di Ragghianti e apprezzato anche da Raimondi¹⁰⁷, al quale La Strozgina dedicò diverse mostre, tra le quali due di diretta pertinenza del critico lucchese: l'importante *Omaggio a Rosai* nel 1953 e, l'anno successivo, *Firenze e Rosai*¹⁰⁸. Tra le fotografie della serie ce ne sono due che rappresentano altrettanti paesaggi di Rosai databili al 1950 e non è escludibile che le due opere, seguendo gli stessi meccanismi di Melli, Viviani e Castello, possano essere state proposte alla Olivetti (e in questo caso acquistate) in date prossime alla tristemente nota personale eporediese del pittore toscano: *La figura umana nell'opera di Ottone Rosai*, inaugurata a pochi giorni dalla sua improvvisa morte nel maggio del 1957 presso il Centro Culturale e curata proprio da Pier Carlo Santini¹⁰⁹.

Infine, c'è da rilevare che la maggior parte degli autori citati nel gruppo di fotografie conservate a Ivrea ben rientra nella folta schiera degli artisti contemporanei allora sostenuti da Ragghianti ed è lecito pensare che quest'ultimo si adoperò per coinvolgerli nel progetto della galleria Olivetti anche per il significato che la loro opera assumeva nella sua prospettiva critica, la quale voleva veder riflessa nell'iniziativa eporediese. Ragghianti infatti, nella sua attività di quegli anni, fu sempre particolarmente attento a rilevare attraverso le opere degli artisti italiani viventi la complessità dello scenario artistico nazionale, i suoi differenti rapporti con quello europeo e le problematiche continuità con la cultura, italiana e internazionale, *entre-deux-guerres* che spesso la critica coeva tendeva genericamente, ormai, a esaltare o marginalizzare secondo ragioni più di natura politico-ideologica, o a volte di mercato, che non storico-critica. Artisti come Cavaglieri e Castello o il più giovane Bontadi¹¹⁰ nelle loro opere intessevano infatti

sofisticati, problematici e colti dialoghi con artisti fondamentali del Novecento internazionale e gli ultimi due, ad esempio, con Paul Klee, dopo la biennale del 1948, tornato a interessare la critica italiana. Rosai, Morandi e i giovani toscani Caponi, Tirinnanzi e Faraoni¹¹¹ invece, sottolineavano naturali continuità con lo scenario italiano tra le due guerre il cui linguaggio pittorico avevano contribuito a costruire, affermare e successivamente a evolvere e, per Ragghianti, nella direzione più significativa e caratterizzante anche a livello internazionale. Dorazio, Scanavino, Brunori, Zigaina e altri autori già citati e presenti alla *Mostra di 60 maestri*, delle cui opere, come visto, Ragghianti letteralmente inondò la collezione Olivetti, infine, rappresentavano alcune tra le migliori interpretazioni dell'attualità artistica italiana, allora ideologicamente e stilisticamente divisa tra astrattisti e realisti, ma certo meritevole, a mo' di investimento, di un'apertura di motivato credito, di un'opportunità, quando l'occhio del critico vi scorgeva seri presupposti per la concretizzazione di nuove e significative proposte creative. È dunque proprio questa caratteristica di lettura storiografica e critica *in fieri*, influenzata dalle profonde connessioni tra recente passato e presente artistico, che per Ragghianti sussistono sullo stesso livello di attualità, il segno più marcatamente impresso dal critico alla raccolta Olivetti così come da lui strutturata attraverso gli acquisti che la commissione riuscì a effettuare. Da una parte questa visione determina un certo squilibrio della collezione, più che di natura qualitativa, di futura fortuna di mercato data la mancata affermazione o il successivo disinteresse critico per artisti come appunto, e solo a titolo di esempio, Bontadi, Caponi, Faraoni, Castello. D'altro canto, però, la prospettiva di Ragghianti sicuramente rende la parte della raccolta Olivetti di pertinenza della commissione uno specchio fedele dello scenario culturale e anche politico e sociale nella quale si costituì e nella quale, con le opere scelte, vennero fatti convergere alcuni dei problemi critici e storiografici allora, e in certi casi ancor oggi, di più stretta attualità.

Il 1957, come più volte ricordato, segna il principio del progressivo e rapido declino dell'idea della galleria d'arte contemporanea Olivetti, ma anche di un rinnovato sforzo culturale dell'azienda che preferì concentrare le sue risorse sull'attività espositiva presso il Centro Culturale. Un'attività che aveva preceduto e poi affiancato l'esperienza della commissione e che ora gli sopravviveva, continuando a rappresentare un'importante occasione sia per nuovi acquisti che per la valorizzazione di autori già presenti in collezione. Le scelte dei principali artisti da esporre, anche dopo l'esperienza della commissione, si conformarono senza troppe difficoltà alla linea critica impostata da Ragghianti, Raimondi e Pampaloni, e le mostre temporanee di arte contemporanea ereditarono di fatto le finalità stabilite dal progetto per la galleria arrivando a rappresentare eventi

fondamentali nel panorama artistico nazionale e anche nelle carriere di molti artisti dell'epoca.

In una bozza di relazione dove viene sintetizzata l'attività culturale della Olivetti destinata al direttore dei servizi sociali dell'azienda Paolo Volponi il 25 gennaio 1958 non si fa più menzione della galleria, ma alla voce «Centro Culturale» si legge:

Un interesse speciale destano sempre le mostre d'arte figurativa che sono orientate verso il duplice obiettivo di presentare l'arte moderna italiana, a far data dal postimpressionismo, attraverso esposizioni storico-critiche riassuntive (come è stato fatto per Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Ottone Rosai, Roberto Melli, Osvaldo Licini); e di offrire contributi validi anche sul piano scientifico per la storia dell'arte regionale, come fu il caso del pittore casalese Pier Francesco Guala (1693-1797), dei Manieristi piemontesi e lombardi del Seicento, e come sta per essere fatto per Martino Spanzotti (1455 circa – 1528 circa), il cui più importante ciclo di affreschi decora la sede del Gruppo Sportivo Aziendale. Per ognuna di queste mostre viene pubblicato un catalogo monografico, la cui presentazione critica viene via via affidata a uno specialista della materia. [...] ¹¹².

È del febbraio 1958 infatti, la grande mostra retrospettiva eporediese di uno dei «maestri dell'Arte moderna» chiamati in causa nel 1954 da Ragghianti e citato nella relazione del 1958: Osvaldo Licini ¹¹³. Organizzata da Luigi Carluccio sotto il coordinamento di Luciano Codignola, coadiuvato da Pier Carlo Santini, e curata da Giuseppe Marchiori, la mostra fu inaugurata pochi mesi prima dell'importante riconoscimento internazionale della Biennale di Venezia ottenuto dall'artista marchigiano grazie alla personale lì allestita da Carlo Scarpa insieme a quelle di altre tre personalità cruciali nell'arte italiana del Novecento e tutte allora rappresentate, come visto, in collezione Olivetti: Alberto Viani, Massimo Campigli e Lucio Fontana ¹¹⁴. La consapevolezza dell'importanza della mostra eporediese di Licini al fine del conferimento del premio alla Biennale maturò subito nell'ambiente aziendale. A Biennale ancora in corso, il 20 giugno 1958, Codignola scrisse infatti con entusiasmo a Pampaloni: «[alla] Biennale [...] la nostra mostra di Licini è stata considerata avere molta parte nel premio dato a Licini stesso» e non a caso, negli stessi giorni, l'allora direttore della biblioteca aziendale ottenne la piena approvazione di Ragghianti per la mostra eporediese ¹¹⁵. Pertanto, è chiaro che la collaborazione con la Olivetti del critico lucchese sopravvisse al naufragio del progetto della commissione e della galleria e, con il subentro di Pier Carlo Santini, assunse nuove forme, magari meno dirette, ma comunque improntate alla valorizzazione dell'attività espositiva dell'azienda i cui esiti sono ancora tutti da indagare.

- 1 Fondazione Centro Studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti (da ora FR), Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (da ora ACLR), *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 4*.
- 2 Presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea (da ora AASO) esistono diversi documenti che possono essere ricondotti alla collezione d'arte, tuttavia non c'è un fondo a questa specificatamente dedicato e le informazioni vanno ricercate principalmente tra i carteggi dei diversi direttori della biblioteca aziendale alla quale era collegata l'attività del Centro Culturale Olivetti: AASO, Fondo Società Olivetti (da ora FSO), *Servizi Culturali Olivetti* (da ora SCO), *Biblioteche e Centro Culturale Olivetti Corrispondenza e documentazione 1952-1959; 1982-1983* (da ora *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corresp. e Doc.*), dal 1952 al 1959 e in AASO, Fondo Personalità della Storia Olivetti (da ora FPSO), *Carlo Ludovico Ragghianti*. Presso l'archivio sono ancora conservati due inventari di opere d'arte riferibili alla collezione: AASO, FSO, *Inventario Opere d'Arte e ivi*, *Inventario Opere d'Arte con le dislocazioni nei vari uffici*. Entrambi gli inventari furono concepiti come strumenti per uso interno dell'azienda, non sono datati e non presentano una norma catalogografica prevalente. Due fondamentali fonti di informazione sull'argomento sono conservate presso la Fondazione Ragghianti di Lucca. Si tratta del carteggio tra Ragghianti e Pampaloni, sul quale principalmente si incentra questo saggio: FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), e una busta della serie *Editori* in cui sono conservate alcune lettere scambiate da Ragghianti con diversi responsabili della Olivetti (FR, ACLR, *Editori*, b. 9). A causa della pandemia non è stato possibile effettuare una ricognizione completa dei fondi che certamente promettono nuove e più rilevanti riscoperte. Colgo dunque qui l'occasione per ringraziare sentitamente i direttori e gli archivisti dell'Associazione Archivio Storico Olivetti e della Fondazione Ragghianti i quali, in questo periodo di forti limitazioni e difficoltà, si sono prodigati con ogni mezzo e con grande professionalità per supportare la presente ricerca.
- 3 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 9 luglio 1955.
- 4 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti, 3 maggio 1954.
- 5 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 10 maggio 1954.
- 6 La definizione è quella che usa Ragghianti nel 1954 per presentare, prima a Morandi (8 maggio 1954) e poi a Raimondi (25 giugno 1954), il progetto di Ivrea. Per il testo delle lettere si rimanda ad *Appendice III, Riferimenti a Morandi nella corrispondenza fra Carlo Ludovico Ragghianti e Giuseppe Raimondi tra il 1945 e il 1966*, a cura di M. Pasquali, in *Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967*, a cura di M. Pasquali, S. Bulgarelli, Pistoia, 2010, cit. pp.192-193, nota 3 e Archivio Giuseppe Raimondi (da ora AGR), *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*, Ragghianti a Raimondi, 25 giugno 1954. Il Fondo Giuseppe Raimondi è ora in deposito presso la Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Ringrazio Elisa Bassetto per avermi gentilmente messo a disposizione le sue ricerche relative allo scrittore.
- 7 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 14 giugno 1954; FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti, 19 giugno 1954.
- 8 Per un ricordo biografico di Pampaloni all'interno del contesto della Olivetti cfr. R. Zorzi, *Geno Pampaloni, la critica come servizio*, in *id., Gli anni dell'amicizia. Immagini e*

- figure del secondo Novecento*, Vicenza, 1991, pp. 197-229. Di particolare interesse in relazione ai temi qui trattati, è anche la raccolta di alcuni scritti di Pampaloni dedicati ad Adriano Olivetti: G. Pampaloni, *Poesia, politica e fiori. Scritti su Adriano Olivetti*, Roma-Ivrea, 2016.
- 9 Per un profilo biografico di Codignola si veda l'introduzione di Luigi Squarzina al volume L. Codignola, *Teatro*, a cura di M.L. Grilli, Venezia, 1992.
 - 10 V. Ochetto, *Adriano Olivetti. La biografia*, Roma-Ivrea, 2013 al quale si rimanda anche per un approfondimento delle strategie d'impresa di Adriano Olivetti.
 - 11 Per il carteggio (1951-1960) tra Raghianti e Adriano Olivetti si rimanda a FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Adriano Olivetti. Per «seleArte» si vedano: M. Negrini, *Il progetto di «seleArte» nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Raghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss*, in «Annali di Critica d'Arte», 4, 2008, pp. 355-399 ed *ead.*, *Percorsi della conoscenza artistica: «seleArte» di Carlo Ludovico Raghianti: (1952-1966) una finestra sul mondo. Raghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Lucca, 2010.
 - 12 E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, in «Storia della Critica d'Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», Milano, 2019, pp. 351-381.
 - 13 Per l'attività svolta da Renzo Zorzi in Olivetti e per un quadro generale sulle politiche culturali dell'azienda si veda: P. Bricco, *Olivetti, prima e dopo Adriano: industria cultura estetica*, Napoli, 2005.
 - 14 Per un sintetico profilo biografico di *Riccardo Musatti*, soprattutto relativo alla sua attività in Olivetti si rimanda al necrologio pubblicato sul notiziario dell'azienda: Riccardo Musatti, in «Notizie Olivetti», 84, 1965, s.p. e ad A. Saibene, *Un meridionalista in Olivetti*, in «Doppiozero», 10 luglio 2020 (<<https://www.doppiozero.com/materiali/un-meridionalista-in-olivetti>>, ultimo accesso 9 marzo 2021). Per il carteggio (1949-1965) di Raghianti con Musatti: FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Riccardo Musatti.
 - 15 R. Zorzi, *Nota introduttiva*, in *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, catalogo della mostra (Ivrea, Officina H, 23 novembre – 15 dicembre 2002), a cura di R. Zorzi, Genève-Milano, 2002, pp. 11-24, rif. p. 21. Lo stesso testo è stato recentemente ripubblicato in *id.*, *Gli artisti di Olivetti. Il dovere della Bellezza*, Roma-Ivrea, 2018, s.p.
 - 16 Su «Il Mondo» Raimondi curò due famose rubriche: *Dare e Avere* (1951-1955) e *La valigia delle Indie* (1955-1960); E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit. In generale, sulle colonne de «Il Mondo», l'attività culturale ed espositiva della Olivetti trovò uno spazio di valorizzazione privilegiato. Per gli indici del periodico cfr. <https://www.centropannunzio.it/indice-mondo.asp>, ultimo accesso 9 marzo 2021. Per l'approfondimento della critica d'arte esercitata sul periodico cfr. L. Nuovo, *La pagina d'arte de «Il Mondo» di Mario Pannunzio (1949-1966)*, Mariano del Friuli, 2010.
 - 17 A. Bellotto, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana = The critofilm in a framework of industrial films and the Olivetti culture*, in *Carlo Ludovico Raghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Carlo Ludovico Raghianti, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000), a cura di M. Scotini, Lucca, 2000, pp. 166-178 e *I critofilm di Carlo Ludovico Raghianti*, a cura di Fondazione Adriano Olivetti, Associazione Archivio storico Olivetti, Ivrea, 2001. All'interno dell'Archivio Storico Olivetti sono presenti diversi documenti che fanno riferimento alla proiezione di *critofilm* a partire dalla metà degli anni Cinquanta.

- 18 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 13 maggio 1954. Consolazione scrisse anche una monografia su Gemito (G. Consolazione, *Vincenzo Gemito*, Firenze, 1951) che Ragghianti segnala nella sua lettera significativamente definendola un «volume privato». La lettera con cui probabilmente Pampaloni interpellò Ragghianti non è stata reperita.
- 19 E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit. Dal carteggio tra Pampaloni e Raimondi si comprende come Pampaloni, al principio degli anni Cinquanta, fosse particolarmente attento agli articoli che Raimondi pubblicava su «Il Mondo» e in generale, anche negli anni successivi, seguisse volentieri la sua attività critica e letteraria: AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*.
- 20 G. Raimondi, *Ritratto di uno scrittore*, in «Comunità», 16, 1952, pp. 54-59. Diversi saggi di Raimondi di argomento storico-artistico e critico legati ai suoi principali interessi di ricerca saranno poi ospitati sulla rivista per tutti gli anni Cinquanta. Cfr. E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit. Per gli indici di «Comunità» fino al 1960 si rimanda a <http://www.eurostudium.eu/documenti/olivetti/indici_rivista.php>, ultimo accesso 9 marzo 2021. La vicenda della conferenza del 1952 è documentata in AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*. Tracce epistolari del rapporto diretto tra Raimondi e Pampaloni sono presenti in AASO, FPSO, *Giuseppe Raimondi* e AASO, FSO, SCO, *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corresp. e Doc.*, dal 1952 al 1959.
- 21 AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*, minuta di Raimondi a Pampaloni, 22 aprile 1952. Sulla collezione Rollino e i rapporti tra lui, Ragghianti, Raimondi e Morandi cfr. *Appendice II. Carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Giorgio Morandi 1943-1964*, a cura di M. Pasquali, in *Tre voci*, cit., pp. 137-176, rif. p. 111 e p. 112, nota 6. Per la mostra di De Pisis curata da Raimondi a Ivrea e Torino (Torino, Galleria della Gazzetta del Popolo, 8-22 aprile 1954) cfr. *Figure e ritratti nell'opera di Filippo De Pisis*, catalogo della mostra (Ivrea, Biblioteca Olivetti, 28 febbraio – 15 marzo 1954), a cura di G. Raimondi, Ivrea, 1954; S.V., *Ivrea: Figure e ritratti di De Pisis*, in «Emporium», 4, 1954, pp. 181-182.
- 22 AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*, Ragghianti a Raimondi, 4 maggio 1945; FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno). Sul rapporto tra Ragghianti e Raimondi cfr. E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit. Per le mostre a La Strozzi cfr. «*Mostre permanenti*». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca, 2018. Per un profilo biografico completo e dettagliato di Ragghianti si veda: E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico: profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa, 2018. Approfittò qui per ringraziare l'autore del volume per il suo prezioso sostegno e consiglio.
- 23 La riscoperta del sodalizio tra Ragghianti, Raimondi e Pampaloni è relativamente recente e le ricerche in merito sono confluite principalmente in tre pubblicazioni: *Tre voci*, cit.; E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit. e P. Bolpagni, *Adriano Olivetti e le arti visive. Il rapporto con Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Identità Olivetti. Spazi e linguaggi*, atti del convegno (Ferrara, Venezia, Bologna, 14-19 dicembre 2019), a cura di D. Fornari, D. Turrini, St. Gallen, 2021, in corso di stampa. Ringrazio l'autore per avermene concessa la lettura in anteprima.
- 24 Le lettere trascritte e numerate progressivamente dall'autrice sono le seguenti: *Lettera 1*, FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; *Lettera 2*, Raimondi a Ragghianti, 26 luglio 1954, in *Appendice III*, cit., pp. 193-194; *Lettera 3*, FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto

- Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; *Lettera 4*, FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957. Per la loro importanza, le tre lettere inedite sono state trascritte quasi integralmente, soltanto la *Lettera 4* del 1957 è stata emendata di alcune piccole parti che presentano un contenuto di carattere più personale e meno rilevante ai fini della presente ricerca.
- 25 Alla fine di febbraio 2021 è stato siglato un accordo tra Comune di Ivrea, Associazione Archivio Storico Olivetti, TIM e Olivetti per incentivare la valorizzazione e la fruizione della raccolta attraverso la prossima realizzazione di numerosi progetti di ricerca, eventi e mostre di approfondimento a questa dedicati. La notizia è stata diffusa tramite una nota stampa datata 22 febbraio 2021 consultabile su diversi siti on-line.
- 26 G. Pampaloni, *Architettura e urbanistica alla Olivetti*, in *id.*, *Poesia, politica e fiori. Scritti su Adriano Olivetti*, cit., s.p.
- 27 Zorzi, *Nota introduttiva*, cit.
- 28 G. Pampaloni, *Un'idea di vita*, in *id.*, *Poesia, politica e fiori*, cit., s.p. e *id.*, *Architettura e urbanistica alla Olivetti*, cit., s.p.
- 29 Zorzi sottolinea più volte il fatto che l'interesse "privato" di Adriano Olivetti per la pittura fosse realmente marginale e dipendesse quasi esclusivamente dalla prima moglie Paola Levi che, come noto, tra anni Venti e Trenta, era in stretti rapporti con l'ambiente artistico torinese e con Carlo Levi. Zorzi ricorda inoltre che all'interno delle «stanze di frequentazione» della casa di Ivrea dell'imprenditore, esistevano solo due ritratti: uno di Francesco Menzio che raffigurava una sua figlia e l'altro, di cui non specifica il soggetto, di Felice Casorati. Zorzi, *Nota introduttiva*, cit., pp. 15-16 e *id.*, *Olivetti: una storia indimenticabile*, in *id.*, *Gli artisti di Olivetti*, cit., s.p.
- 30 Pampaloni, *Architettura e urbanistica alla Olivetti*, cit., s.p.
- 31 Zorzi, *Nota introduttiva*, cit. p. 22.
- 32 *Ivi*, pp. 22-23.
- 33 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), Pampaloni a Ragghianti, 7 marzo 1956. Non è stato possibile appurare se il quadro di Severini venne poi effettivamente acquistato.
- 34 Zorzi, *Nota introduttiva*, cit. p. 23. Le opere di Tosi sono probabilmente *Campagna estiva* (1952) e *Paesaggio: Rovetta* (1943), il Carrà è *Spiaggia a Bocca di Magra*, (1952), il Klee è *Spettro di Guerriero* (1930), acquistato presso Berggruen per l'arredo del negozio Olivetti di Parigi rinnovato da Gae Aulenti nel 1966, i due Mafai sono *Natura morta con fiori* (non datato) e *Porto mediterraneo*, (1945 o 1949), i Morlotti sono *Girasoli appassiti* e *Fiori*, entrambi del 1956, la scultura di Greco è *Testa di uomo* (s.d.) mentre il Melli è *Sinfonia in rosso* (1936).
- 35 *Ivi*, pp. 19-22.
- 36 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 3*.
- 37 «*Mostre permanenti*», cit.; per i progetti espositivi e museali di Ragghianti cfr. anche G. Gastaldon, *Carlo Ludovico Ragghianti e il Museo Internazionale d'Arte Contemporanea di Firenze: storia di una visione per la città*, Lucca, 2019 e *Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte in Italia tra le due guerre. Nuove ricerche intorno e a partire dalla mostra del 1967 Arte moderna*

in Italia 1915-1935, atti del convegno (Fondazione Ragghianti di Lucca, Università di Pisa, 14-15 dicembre 2017) a cura di P. Bolpagni, M. Patti, Lucca, 2020.

- 38 Per le segnalazioni di Ragghianti in favore di Righi si veda: FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 9 luglio 1955; *ivi*, Pampaloni a Ragghianti, 12 luglio 1955; *ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 8 marzo 1956; *ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957 (qui si fa riferimento anche a Santini); *ivi*, Pampaloni a Ragghianti, 21 gennaio 1957. La prima segnalazione di Righi a Pampaloni cade in concomitanza con l'annuncio della donazione alla costituenda galleria Olivetti da parte di Ragghianti del gesso di *Nudo femminile* di Viani, del quale parleremo a breve, e viene così motivata dal critico: «[...] ho sentito dire a Milano che per la galleria in corso la Società (ma, in pratica, credo lei [Pampaloni]) progetta di assumere un buon elemento, tecnicamente preparato, e adatto ad assicurare non solo lo sviluppo della galleria, ma anche iniziative di cultura artistica rispondenti alle esigenze sia della Società che di Comunità»; FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 9 luglio 1955.
- 39 AASO, FSO, SCO, *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corrisp. e Doc.*, dal 1952 al 1959 – Anno 1958, Codignola a Pampaloni, 20 giugno 1958. Per la mostra di Rosai cfr. *infra* nel testo. Questo rapporto meriterebbe di essere approfondito anche attraverso lo studio delle carte di Pier Carlo Santini conservate nel Fondo Santini dell'Archivio Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca. Su Santini cfr. *Pier Carlo Santini. Bibliografia generale degli scritti*, numero monografico fuori serie di «Luk», a cura di V. Fagone, L. Bernardi, Lucca, 2004.
- 40 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954 e *ivi*, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955.
- 41 La lettera di Olivetti è citata in Bolpagni, *Adriano Olivetti e le arti visive*, cit., in c.d.s.
- 42 Per la data di apertura della galleria cfr. FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954; *ivi*, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955 e FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954 cfr. Appendice documentaria, *Lettera 3*; *ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 4*.
- 43 AGR, *Carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti*, Ragghianti a Raimondi, 25 giugno 1954 e FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1*.
- 44 *Ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 3*.
- 45 Dato che nel 1954 il salone allora destinato ad accogliere la galleria era ancora in progettazione Pampaloni comunica che «[...] per questa difficoltà di collocazione, io rimanderei ad un secondo tempo l'acquisto di vetri, ceramiche, ecc., mentre fisserei già sin d'ora l'attenzione su opere di pittura, scultura ed arti grafiche»; FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954.
- 46 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954 e 5 gennaio 1957; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1* e *Lettera 4*. Nei carteggi fin qui consultati non sono state trovate specifiche notizie in merito ad acquisizioni di opere grafiche durante l'attività della commissione.
- 47 *Ibidem*.
- 48 *Ibidem* e Raimondi a Ragghianti, 26 luglio 1954 e 24 aprile del 1955, in *Appendice III*, cit.
- 49 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954.

- 50 *Ivi*, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955.
- 51 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 4*.
- 52 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955; da cui provengono tutte le citazioni riportate di seguito. Sull'argomento cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1*.
- 53 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti, 3 maggio 1954 e *ivi*, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954.
- 54 La cifra è stata appuntata a penna da Ragghianti a margine della lettera di Pampaloni del gennaio 1955: «1955/4 milioni»; FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955.
- 55 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 4*. Quattro milioni di lire del 1957 corrispondono a circa cinquantasette mila euro di oggi; per una stima dei prezzi di mercato allora correnti si vedano le lettere di Ragghianti e di Raimondi trascritte in appendice.
- 56 *Ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1*.
- 57 C.L. Ragghianti, [*Prefazione*], in *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, catalogo della mostra (Prato, Salone di Apollo, 4 settembre – 10 ottobre 1955), a cura di M. Bellandi, G. Siciliano, Prato-Firenze, 1955, pp. 13-43, cit. p. 14. Da questo scritto, salvo altra indicazione, provengono tutte le citazioni riportate in seguito. A proposito della mostra si veda anche M. Morelli, *Scheda 55. Mostra di Sessanta Maestri del prossimo trentennio*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 207-208. Per un quadro sulla riflessione di Ragghianti sull'arte del Novecento cfr. E. Pellegrini, *Contro l'avanguardia. Il presente eterno del contemporaneo*, in «*Critica d'Arte*», 57-58, 2014 (2016), pp. 133-148.
- 58 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1*.
- 59 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti, 4 gennaio 1955; *ivi*, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955. I tre componenti della commissione, con ogni probabilità si erano comunque già incontrati a Venezia nell'estate del 1954: «per mettere a punto il programma 1954 e per provvedere all'acquisto alla Biennale»; *ivi*, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954.
- 60 *Ivi*, Pampaloni a Ragghianti e Raimondi, 21 gennaio 1955, nella stessa lettera Pampaloni si impegna a «redigere e inviare regolarmente i verbali» delle riunioni della commissione, che non sono però stati ancora reperiti e che, se effettivamente esistenti, sarebbero un documento fondamentale per verificare i piani annuali di acquisizione della commissione.
- 61 Zorzi, *Nota introduttiva*, cit., p. 18. È noto che nel negozio di Milano tra 1939 e 1940 era esposta una *Donna* di Fontana; cfr. P. Davico, *Rappresentare le innovazioni culturali di Adriano Olivetti. La grafica per la conoscenza e il progetto. Representing the cultural innovations of Adriano Olivetti. Graphics for knowledge and design*, in *Linguaggi grafici. Illustrazione*, a cura di E. Cicalò, I. Trizio, Alghero, 2020, pp. 1186-1215. Nella collezione di Roberto Olivetti era presente un *Busto di Donna* scolpito da Fontana nel 1949. La scultura nel 1963 fu ceduta dall'imprenditore per un'asta di beneficenza e recentemente è stata battuta all'asta a Vienna: Vienna, Palais Dorotheum, 10 giugno 2015 (Lotto n. 723; <<https://www.dorotheum.com/> [https://www.dorotheum.com/ https://www.dorotheum.com/it/I/2771617/it/I/2771617/](https://www.dorotheum.com/it/I/2771617/it/I/2771617/)>, ultimo accesso 9 marzo 2021).

- 62 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 4*.
- 63 Zorzi, *Nota introduttiva*, cit., p. 23.
- 64 AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*, Raimondi a Pampaloni, 30 agosto 1955.
- 65 Nella lettera, Bigagli scrive di aver ricevuto l'elenco delle «opere acquistate [sic] per conto della Galleria d'Arte Moderna Olivetti di Ivrea», ringrazia Ragghianti e gli comunica di aver provveduto a scrivere, per lo stesso motivo, ad Adriano Olivetti. Aggiunge infine che il 5 ottobre era stata già sottoposta la richiesta a Dorazio e a Monnini e che avrebbe fatto arrivare a Pampaloni le copie dei quotidiani fiorentini su cui sarebbe stato pubblicato il comunicato stampa relativo alla mostra redatto dallo stesso Ragghianti; FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Bigagli, Bigagli a Ragghianti, 6 ottobre 1955. La risposta positiva di Dorazio e Monnini verrà comunicata da Bellandi a Ragghianti con una lettera dell'8 ottobre: FR, ACLR, *Mostre e progetti espositivi*, b.1, fasc. 5, Bellandi a Ragghianti, 8 ottobre 1955.
- 66 La lista potrebbe essere conservata nel fondo Azienda di promozione turistica - APT di Prato dell'Archivio di Stato di Prato. Data l'emergenza sanitaria non è stato ancora possibile però verificare l'esistenza e l'eventuale contenuto del documento.
- 67 L'acquisto è testimoniato dalla lettera di Bellandi a Ragghianti dell'8 ottobre dove è indicato anche il prezzo suggerito da Dorazio stesso: «90.000 lire»; FR, ACLR, *Mostre e progetti espositivi*, b.1, fasc. 5; Bellandi a Ragghianti, 8 ottobre 1955; cfr. *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, cit., p. 64 e cat. 39; *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, cit., pp. 168-169.
- 68 L'opera nel catalogo del 1955 è accreditata come *Ritratto*, mentre invece nel catalogo dell'esposizione del 2002 figura come *Autoritratto*. Il confronto delle fotografie pubblicate in entrambi i cataloghi, tuttavia, dimostra che si tratta dello stesso dipinto: *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, cit., p. 104, cat. 120 e *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, cit., pp. 162-163.
- 69 *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, cit., p. 104, p. 96, cat. 103 e *55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti*, cit., pp. 156-157; rispetto a come riprodotta nel catalogo del 1955, qui l'opera risulta capovolta.
- 70 FR, ACLR, *Fototeca, Arte contemporanea*, b. 151, fasc. Licata Riccardo, Licata, Riccardo, *Pittura n. 12-54*; *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, cit., p. 75, cat. 61.
- 71 Anche in questo caso il prezzo dell'opera, «100.000 lire», e la disponibilità dell'artista alla vendita sono testimoniati dalla lettera di Bellandi: FR, ACLR, *Mostre e progetti espositivi*, b.1, fasc. 5, Bellandi a Ragghianti, 8 ottobre 1955; cfr. *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, cit., p. 81, catt. 73-74.
- 72 Nella lettera dell'8 ottobre 1955 Bellandi scrive: «Nell'effettuare un controllo mi sono accorto che il dipinto "Anna" di Armando De Stefano risulta di "proprietà" [...]. Comunque veda un po' Lei ora di provvedere eventualmente alla sostituzione di detta opera con un'altra magari dello stesso autore»; FR, ACLR, *Mostre e progetti espositivi*, b. 1, fasc. 5, Bellandi a Ragghianti, 8 ottobre 1955. Per le opere di De Stefano presenti alla mostra del 1955 (*Anna*, 1955, olio; *Giovane col fucile*, 1955, olio; *Studio di nudo*, 1955, disegno; *Altalena*, 1955, disegno colorato): *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, cit., p. 63, catt. 37-38.
- 73 Ragghianti, [*Prefazione*], cit. pp. 15-16.
- 74 Per il Premio Taranto cfr. M. Guastella, *Per l'avvio ad una storia dell'arte nel Salento del secondo Novecento (anni '60-'70)*, in «Kronos», 7, 2004, pp. 81-104. Per la mostra del 1960: A. Mezio,

- Antonietta Raphaël e la pittura romana del 1930, in *Raphaël*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, luglio, 1960), a cura di A. Mezio, Ivrea, 1960.
- 75 *Un premio letterario ed un premio di pittura*, *La Settimana Incom* / 00704, 11 gennaio 1952, <[https://www.arsvalue.com/it/lotti/37271/giuseppe-santomaso-1907-1990-senza-titolo-datato-e-firmato-1978-santomaso?nav=True](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/115000020658/2/un-premio-letterario-ed-premio-pittura.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:%22premio%20taRANTO%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}>, ultimo accesso 9 marzo 2021).</p>
<p>76 Per il parere di Mezio su Francalancia cfr. Nuovo, <i>La pagina d'arte de «Il Mondo»</i>, cit.</p>
<p>77 Per le remore di Ragghianti si veda FR, ACLR, <i>Carteggio generale</i>, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, <i>Lettera 2</i>. Quanto a Raimondi cfr. E. Bassetto, <i>Giuseppe Raimondi critico d'arte</i>, cit., p. 370, nota 62. Pampaloni parla della Biennale del 1954 in due lettere: FR, ACLR, <i>Editori</i>, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti, 3 maggio 1954 e <i>ivi</i>, Pampaloni a Ragghianti con in copia Raimondi, 27 luglio 1954.</p>
<p>78 <i>Ivi</i>, Pampaloni a Ragghianti, 3 maggio 1954.</p>
<p>79 L'opera fu esposta alla Biennale del 1954 (<i>XXVII Esposizione Biennale Internazionale d'arte: catalogo</i>, Venezia, 1954, p. 163) e anche in occasione della mostra del 2002; <i>55 artisti del Novecento dalla raccolta Olivetti</i>, cit., pp. 120-121.</p>
<p>80 Christie's Milano, Asta n. 1500 - <i>Arte Moderna e Contemporanea Prima Sessione</i> - Lotti 1-62 martedì 29 maggio 2012 ore 19:00, Lotto 29: Giuseppe Santomaso, <i>Senza Titolo</i>, 1978, olio e collage di tela su tela applicata su tavola (<, ultimo accesso 9 marzo 2021). Per la mostra del 1980 cfr. *Giuseppe Santomaso*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 20 febbraio – 5 marzo 1980), a cura di L. Zorzi, Servizi Culturali Olivetti, Ivrea, 1980.
- 81 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), telegramma di Pampaloni a Ragghianti, s.d. [novembre 1956]. Per l'Ufficio acquisti della Biennale cfr. C. Ricci, *Breve storia dell'Ufficio Vendite della Biennale di Venezia 1895-1972. Origini, funzionamento e declino*, in *Mercato, operatori, strumenti e luoghi nell'Italia del Novecento*, numero monografico di «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali», 1, 2017, pp. 1-20.
- 82 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), Pampaloni a Ragghianti, 16 novembre 1956.
- 83 Le vicende relative alla presenza di Ragghianti nella giuria del premio sono state puntualmente ricostruite da Lara Conte: L. Conte, *Tra mostra e museo. Ragghianti nelle giurie dei premi: il caso del Premio Nazionale di Pittura 'Golfo della Spezia'*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 77-90 e FR, ACLR, *Giurie e Commissioni, Premi d'arte ed architettura e premi letterari*, b. 1, fasc. 1.
- 84 FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Pampaloni a Ragghianti, 19 giugno 1954.
- 85 *IV Premio di Pittura Golfo della Spezia*, in «*Domus*», 273, 1952, p. 88; *Premio del Golfo 1949-1965 sedici anni di pittura e di critica in Italia. Il Le mostre spezzine 1953-1965*, catalogo della mostra (La Spezia, Palazzina delle Arti, 14 luglio – 17 settembre 2000), a cura di M. Ratti, Cinisello Balsamo, 2000; *Catalogo generale delle opere di Nino Tirinnanzi*, a cura di G. Faccenda, Milano, 2015.

- 86 La data 1952 è riportata in riferimento al negativo. La fotografia fa parte della serie fotografica i cui elementi sono elencati in appendice, alla quale si fa rimando. Nella Fototeca della Fondazione Ragghianti è presente la riproduzione di un dipinto di Tirinnanzi che potrebbe essere lo stesso documentato in collezione Olivetti: *Vecchio sdraiato su una panchina*; FR, ACLR, Fototeca, *Arte contemporanea*, b. 289, fasc. Nino Tirinnanzi, Tirinnanzi, Nino, *vecchio sdraiato su una panchina*.
- 87 *Nino Tirinnanzi*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Montenapoleone, 11-22 dicembre 1954), a cura di P.C. Santini, Milano, 1954. Per le *Vetrine* e la mostra a La Strozzi cfr. P. Bolpagni, *Dalle Vetrine de La Strozzi al rapporto con le gallerie d'arte: Carlo Ludovico Ragghianti critico, esegista e promotore dell'arte del XX secolo*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 43-56 e S. Massa, *Scheda 58. Grafica di sei pittori fiorentini*, ivi, p. 210.
- 88 FR, ACLR, *Criterio*, b. 1, fasc. 3. Per la rivista «*Criterio*» si veda il saggio di Andrea Becherucci, che ringrazio per il fruttuoso confronto, in questa stessa pubblicazione. Il ritratto di Raimondi fu pubblicato a corredo dell'articolo di Raimondi *Osservazioni sui Promessi Sposi*; G. Raimondi, *Osservazioni sui Promessi Sposi*, in «*Criterio*», 5, 1957, pp. 364-370, rif. p. 364. La riproduzione fotografica di tutti i ritratti eseguiti per «*Criterio*» è visualizzabile nel catalogo on-line della Fototeca della Fondazione Ragghianti: FR, ACLR, Fototeca, *Arte contemporanea*, b. 289, fasc. Nino Tirinnanzi.
- 89 Le lettere di Ragghianti a Pampaloni in cui si menziona esplicitamente Viani in relazione all'acquisto e, come vedremo al dono, di due sue opere sono quattro (21 luglio 1954 cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1*, 27 dicembre 1954, 13 marzo 1955, 9 luglio 1955 e 8 marzo 1956); FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno). Presso la Fondazione Ragghianti è conservato anche un ricco carteggio tra Ragghianti e Viani (FR, ACLR, *Corrispondenza Generale*, fasc. Alberto Viani), a proposito si veda anche A. Viani e V. Meneghelli, *Lettere da lontano. Vita progetti pensieri nell'amicizia tra uno scultore famoso e un suo collezionista*, Venezia, 1996. Come noto, tra 1957 e 1958 Viani collaborò direttamente con Carlo Scarpa per la decorazione del Negozio Olivetti di Piazza San Marco a Venezia dove ancor oggi è esposto il suo bronzo *Nudo al Sole* (1958); O. Lanzarini, *Spazio Nudo: Carlo Scarpa interpreta Alberto Viani*, in *Negozio Olivetti. Piazza San Marco Venezia*, a cura di F. Dal Co, L. Borromeo Dina, Vicenza, 2011, pp. 29-31, ed E. Tinacci, *Mia memore et devota gratitudine. Carlo Scarpa e Olivetti, 1956-1978*, Roma-Ivrea, 2018.
- 90 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954; cfr. Appendice documentaria, *Lettera 1*. Il palazzo, sempre progettato da Bernasconi, Fiocchi e Nizzoli, fu inaugurato con un discorso di Adriano Olivetti il 6 aprile 1955; AASO, FSO, *SCO*, 30/06/1955, *Ing. Adriano Olivetti – Discorsi, Inaugurazione Palazzo Olivetti di Via Clerici, Milano*.
- 91 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 24 dicembre 1954. La mostra londinese a cui si riferisce qui Ragghianti è *Contemporary Italian Art: Paintings, Drawings, Sculpture*, catalogo della mostra, Londra 1955, a cura di The Arts Council of Great Britain, London, 1955. L'esposizione fu organizzata in collaborazione con il Ministero della Pubblica Istruzione. L'anno successivo, Viani prenderà parte anche a un'altra collettiva a Londra: *Contemporary Venetian Artists: an Exhibition of Paintings, Sculpture, Drawings and Mosaics*, catalogo della mostra (Londra, Institute of Contemporary Arts, 30 maggio – 30 giugno 1956), a cura di Institute of Contemporary Art, London, 1956.
- 92 *Artistas italianos de hoje: na terceira Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo-Brasil, junho-outubro de 1955: exposição organizada pela Bienal de Veneza a cargo do Ministério da*

Relações Exteriores e do Ministério da Educação, catalogo della mostra (São Paulo, Museo de Arte Moderna, giugno – ottobre 1955), a cura di Bienal do Museo de Arte Moderna de São Paulo-Brasil, São Paulo, 1955.

- 93 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 13 marzo 1955. Nella stessa lettera Ragghianti aggiorna Pampaloni su contatti avuti con Maccari per alcuni acquisti e si dice in attesa di «notizie precise del Rosai vecchio». Aggiunge inoltre di aver sentito parlare di un grande *Paesaggio* di Morandi antecedente al 1939 in vendita (forse lo stesso di cui parlerà poi Raimondi a Pampaloni in una lettera del 24 maggio del medesimo anno e proveniente dalla collezione Feroldi di Milano: *Appendice III*, cit.) e accenna a una trattativa relativa sempre a Morandi seguita però direttamente da Pampaloni e Raimondi.
- 94 Nella lettera che Ragghianti scrive a Pampaloni il 9 luglio 1955 presenta così il dono di *Nudo femminile*: «Intanto spero che il dono (che non posso chiamare modesto, dato l'autore della scultura!) che faccio alla costituenda galleria come segno dell'interesse grandissimo che le porto e della certezza che ho del suo sviluppo avvenire, riesca gradito anche a lei, da cui è partita l'iniziativa della galleria stessa»; FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 9 luglio 1955. Nella lettera di risposta Pampaloni lo ringrazia e aggiunge: «Sono lieto di riconfermarLe che gran parte del successo che la Galleria potrà avere è dovuto alla Sua attività»; *ivi*, Pampaloni a Ragghianti, 13 luglio 1955. Per la comunicazione del dono a Olivetti: FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, minuta di Ragghianti a Olivetti, 9 luglio 1955. Da questa ultima missiva, salvo altre indicazioni, provengono la precedente citazione e tutte quelle riportate di seguito.
- 95 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 8 marzo 1956.
- 96 Si sono già visti i casi delle Biennali del 1954 e del 1956, del quadro di Severini proposto da Magagnato e altri. Si segnalano anche, e solo a titolo di esempio, i pareri richiesti da Pampaloni a Ragghianti nel 1954 per le opere di Donato Carlino (FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 27 dicembre 1954) e nel 1958, quando Pampaloni si rivolge al critico per un «giudizio obiettivo» sull'opera del giovane pittore Luiso Sturla in vista di una mostra da organizzare presso il Centro Culturale di Ivrea per la quale si adopererà anche Raimondi: AASO, FSO, SCO, *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corrip. e Doc.*, dal 1952 al 1959 – Anno 1958, minuta di Pampaloni a Ragghianti, 8 gennaio 1958; allo stesso fascicolo si rimanda per gli sviluppi della mostra di Sturla.
- 97 Come noto Raimondi era tra i massimi esperti di De Pisis e di Morandi. Con quest'ultimo condivideva anche una lunga e profonda amicizia seppure negli anni Cinquanta, come emerge anche nel carteggio tra Ragghianti e Pampaloni conservato presso la Fondazione Ragghianti, i rapporti tra i due subirono un progressivo logoramento, fino ad una sostanziale rottura motivata dalla contrarietà di Morandi per la vendita dei tre suoi quadri posseduti da Raimondi alla Olivetti. Per la vicenda si veda: *Appendice III*, cit. e E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit.
- 98 La parte più rilevante del carteggio di Raimondi con Ragghianti riguardante questa trattativa iniziata nel maggio del 1955 è già stata pubblicata e discussa in Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit., e pubblicata anche *infra* in *Appendice III*, cit. A questi documenti si aggiungano le lettere conservate presso la Fondazione Ragghianti, e in particolare la lettera di Ragghianti a Pampaloni del 13 maggio 1955 in cui il critico raccomanda l'acquisto

- delle opere di Morandi possedute da Raimondi e ne descrive la collezione. Ragghianti scrive a Pampaloni: «Raimondi possiede anche un certo numero di quadri di Morandi, che Lei ha veduto. Tra essi alcuni dovranno essere venduti. Noi cerchiamo dei Morandi. Ho pensato che, se Lei consente, potremmo pigliare due piccioni con una fava, e cioè acquistare Morandi da Raimondi. Le mando tre fotografie di dipinti morandiani: uno straordinario quadretto di "Conchiglie" del 1938 [sic in luogo di 1940], tra i più belli del tema e del momento; un'architettica "Natura morta" del 1938 [sic in luogo di 1946]; e infine un rarissimo "Orto" del 1942 o 43 [sic in luogo di 1936]. Sono, senza alcun dubbio, opere di alta qualità, di provenienza che si può dire senz'altro illustre, acquistate direttamente da Morandi e scelte nel suo studio. [...]», FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 13 maggio 1955.
- 99 *Ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 13 marzo 1955; a proposito si veda anche *ivi*, minuta di Ragghianti a Pampaloni, 27 dicembre 1954.
- 100 AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*, minuta di Raimondi a Pampaloni 16 febbraio 1955; cfr. *ivi*, minuta di Raimondi a Pampaloni, 23 febbraio 1955.
- 101 Nel caso di Albino Galvano la proposta di acquisto di un'opera, poi mai probabilmente effettuato, arrivò a Pampaloni direttamente da Ragghianti nell'aprile del 1957: «Invece vorrei domandarti se, d'accordo coll'amico Raimondi, sei anche tu del parere di acquistare un quadro di Albino Galvano, in questo momento ne ha esposti un bel numero qui a La Strozina, l'artista e critico sarebbe ben lieto, ed io pure»; FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 20 aprile 1957. Per la mostra di Galvano a La Strozina su invito di Ragghianti cfr. *Albino Galvano a "La Strozina"*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozina, 6-16 aprile 1957), a cura di A. Galvano, Torino, 1957.
- 102 G. Zaganelli, *Scheda 39. Pitture di Mario Cavaglieri*, in «*Mostre permanenti*», cit. p. 196.
- 103 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 27 dicembre 1954. Non sono state reperite ulteriori fonti che attestino l'esito della vendita di Corsi, cfr. E. Bassetto, *Giuseppe Raimondi critico d'arte*, cit., p. 369 e note 59 e 60. Per la mostra di Corsi a La Strozina: E. Pellegrini, *Scheda 53. Carlo Corsi*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 206-207.
- 104 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), Pampaloni a Ragghianti, 5 giugno 1956. Per la mostra di Melli a La Strozina: G. Zaganelli, *Scheda 15. L'opera di Roberto Melli*, in «*Mostre permanenti*», cit. pp. 177-178 per l'esposizione del 1956: *Dipinti e sculture di Roberto Melli*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 5-20 maggio 1956; Torino, Galleria della Bussola, giugno 1956), a cura di P.C. Santini, Ivrea, 1956 all'interno del quale è ristampato il testo redatto da Ragghianti per la mostra del 1950 a La Strozina: *L'opera di Roberto Melli (dal 1909 al 1948)*, catalogo della mostra (Firenze, La Strozina, marzo 1950), a cura di C.L. Ragghianti, Firenze, 1950. Per il trasferimento della mostra da Ivrea a Torino si veda: Mar. Ber. [Marziano Bernardi], *Pitture e sculture di Melli*, in «*La Nuova Stampa*», 128, 2 giugno 1956, p. 4.
- 105 La mostra de La Strozina del 1950 fu riproposta alla Kunsthhaus di Zurigo nel 1953, cfr. E. Bassetto, *Scheda 17. L'opera grafica di Giuseppe Viviani*, in «*Mostre Permanenti*», cit., pp. 179-180, allo stesso volume si fa rimando per l'approfondimento delle altre mostre di Viviani ospitate a La Strozina o in altre sedi, ma sempre connesse all'attività di Ragghianti e anche dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Pisa tra 1950 e 1966. Per la pubblicazione curata da Ragghianti cfr. G. Viviani, *6 prose, 7 litografie, 2 acqueforti*, Pisa,

1950. Per le mostra a Ivrea di Viviani: *L'opera grafica di Viviani*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Canavesano, gennaio-febbraio 1958), a cura di P.C. Santini, Ivrea, 1958. Nel 1960, Giacinto Nudi curerà una vasta retrospettiva di pittura e grafica di Viviani ospitata presso il Museo nazionale di San Matteo a Pisa; E. Bassetto, *Scheda 79. Mostra di Giuseppe Viviani. Incisioni-Disegni-Pitture*, in «*Mostre Permanenti*», cit., p. 226.
- 106 P.C. Santini, *Raffaele Castello a Ivrea*, in «Comunità», 90, 1961, pp. 74-77. Per la mostra del 1956 a Ivrea e quella del 1960 a La Strozziina cfr. G. Zaganelli, *Scheda 78. Mostra dell'opera di Castello: 1927-1960*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 225-226 e *Mostra dell'opera di Castello: 1927-1960*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi-La Strozziina, 28 maggio – 12 giugno 1960), Firenze, 1960. Per la mostra itinerante tra Ivrea e Torino del 1961 cfr. An. Dra. [Andrea Dragone], *Castello il «pittore di Capri»*, in «*Stampa Sera*», 133, 5-6 giugno 1961, p. 10 e Mar. Bar. [Marziano Bernardi], *Una Nuova Galleria d'Arte*, in «*La Stampa*», 146, 21 giugno 1961, p. 4.
- 107 Nel 1952 Raimondi dedicherà un approfondimento a Rosai su «seleArte»: G. Raimondi, *Ottone Rosai*, in «seleArte», 1, 1952, p. 43 e nel 1957 darà conto della mostra eporediese e della morte di Rosai sulle colonne de «Il Mondo»: G. Raimondi, *Ottone Rosai*, in «Il Mondo», 25, 18 giugno 1957, p. 13. Tra le lettere di Raimondi conservate nell'archivio bolognese esistono parziali notizie riguardanti un coinvolgimento indiretto di Raimondi nell'ambito della mostra di Rosai del 1957: AGR, *Carteggio con Ottone Rosai*, Rosai a Raimondi, 15 aprile 1957, AGR, *Carteggio con Geno Pampaloni*, Pampaloni a Raimondi, 12 aprile 1957 e *ivi*, minuta di Raimondi a Pampaloni, 18 aprile 1957.
- 108 E. Bassetto, *Scheda 41. Omaggio a Rosai*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 197-198; *ead.*, *Scheda 50. Firenze di Rosai*, in «*Mostre permanenti*», cit., pp. 204-205.
- 109 O. Rosai, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, maggio 1957), a cura di P.C. Santini, Centro Culturale Olivetti, Ivrea, 1957; P.C. Santini, *Espressione e vitalità di Rosai*, in «Comunità», 51, 1957, pp. 58-63. Cfr. nota 39.
- 110 Pochi mesi dopo l'esposizione pratese del 1955 e in implicita ragione anche di quest'ultima, al principio del 1956 la galleria Il Milione di Milano ospiterà una mostra di Redento Bontadi e di Giovanni Giulini introducendo così la scelta di presentare le opere dei due giovani artisti: «Nel corso di questo anno, ora iniziato, il Milione ha in programma di presentare con mostre di piccoli gruppi, opere di artisti scelti tra i giovanissimi che, nelle varie esposizioni a premio delle provincie italiane, si sono distinti o che comunque ci sembrano dotati di particolare temperamento, sì da potersi ritenere validi per sondare con le loro opere l'orientamento della nuovissima generazione»; *Tempere dei pittori Redento Bontadi, Giovanni Giuliani*, in «Il Milione. Bollettino della Galleria del Milione», 15, 1956, s.p.
- 111 Enzo Faraoni espose una serie di incisioni nell'ambito della prima annata (1948-1949) delle famose *Vetrine* de La Strozziina e insieme, tra gli altri, a Caponi e Tirinnanzi fu tra gli autori le cui opere furono esposte nella mostra *Grafica di sei pittori fiorentini* inaugurata a La Strozziina nel febbraio del 1956; Massa, *Scheda 58. Grafica di sei pittori fiorentini*, cit.
- 112 AASO, FSO, SCO, *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corrisp. e Doc.*, dal 1952 al 1959 – Anno 1958, [Relazione per P. Volponi del 25 gennaio 1958]. La relazione fu probabilmente redatta sotto la supervisione di Pampaloni, allora direttore delle relazioni culturali, e del direttore della biblioteca Luciano Codignola. Prima del 1959 non sono stati reperiti riferimenti a una mostra di Carlo Carrà ospitata a Ivrea, né esistono cataloghi a questa collegabili editi negli anni Cinquanta. Presso l'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea è comunque conservata una fotografia datata 1959 che allude a una «Mostra del pittore Carlo Carrà»

che si sarebbe svolta presso il Centro Culturale. Nella serie fotografica conservata sempre a Ivrea c'è anche la riproduzione del dipinto di Carrà *Spiaggia a Bocca di Magra* del 1952; cfr. Appendice documentaria, *Elenco*.

- 113 Una precedente visita di Osvaldo Licini alla Olivetti di Ivrea è documentata da due fotografie datate 1955, conservate nell'Associazione Archivio Storico Olivetti: AASO, Fondo Collezioni Olivetti (da ora FCO), *Centro Culturale Olivetti. Il pittore Osvaldo Licini* e AASO, Fondo Associazione Archivio Storico Olivetti (da ora FAASO), *Il pittore Osvaldo Licini al Centro Culturale Olivetti, Ivrea. (Sala C - muro di fronte a teco A e sopra blindati 7 e 8) FOREX*.
- 114 Documenti relativi alla mostra eporediese di Licini sono conservati in AASO, FSO, SCO, *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corrisp. e Doc.*, dal 1952 al 1959 – Anno 1958 e *ivi*, *Corrispondenza Luciano Codignola, tra responsabile Biblioteca Olivetti e Luigi Dania, referente di Osvaldo Licini per la mostra su Osvaldo Licini tenutasi a Ivrea nel febbraio 1958 (3 dicembre 1957-8 aprile 1958)*. Sul tema cfr. G. Gori, *Ricordo di Osvaldo Licini*, in *id.*, *Osvaldo Licini*, Pistoia, 2017, pp. 5-33. Per la mostra del 1955: *Licini*, catalogo della mostra (Ivrea, Centro Culturale Olivetti, febbraio 1958), a cura di G. Marchiori, Ivrea, 1958. L'esposizione fu recensita anche da Santini: P.C. Santini, *Una mostra di Licini a Ivrea*, in «Notizie Olivetti», 55, marzo 1958, s.p. e *id.*, *Considerazioni sulla pittura di Licini*, in «Comunità», 60, 1958, pp. 72-81. In occasione della mostra fu forse effettuato l'acquisto di *Paesaggio verde cupo* (1926), dipinto che, secondo quanto annotato sul retro di una fotografia che lo ritrae conservata nella Fototeca Ragghianti, era proprietà di un collezionista privato di Ivrea (insieme alla provenienza è riportata a penna anche la dicitura «Biennale Venezia 1958»); FR, ACLR, Fototeca, *Arte contemporanea*, b. 152, fasc. Osvaldo Licini, Licini, Osvaldo, *Paesaggio verde cupo*. Non è stato possibile appurare se effettivamente il quadro passò per la collezione Olivetti: tuttavia è significativo che nel 1960 Marchiori, nel volume sugli artisti d'avanguardia in Italia tra il 1915 e il 1950 da lui curato per le Edizioni di Comunità, localizza il dipinto presso la Collezione Licini a Monte Vidon Corrado; G. Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano, 1960, p. 189. Nello stesso volume invece il *Torso virile* di Viani è correttamente riferito alla collezione Olivetti di Ivrea: «Soc. Olivetti, Ivrea» (*ivi*, p. 251). Nella mostra del 2002 non fu esposta alcuna opera di Licini.
- 115 AASO, FSO, SCO, *Biblio. e Centro Cult. Olivetti – Corrisp. e Doc.*, dal 1952 al 1959 – Anno 1958, Codignola a Pampaloni, 20 giugno 1958, per l'approvazione di Ragghianti cfr. FR, ACLR, *Editori*, b. 9, fasc. 5, Codignola a Ragghianti, 20 giugno 1958.

Appendice documentaria

Lettera 1

21 luglio [1]954
Vallombrosa-Saltino
Villa Grazzini

Ch.mo dott. Geno Pampaloni
Ufficio Presidenza
Società Olivetti
Ivrea

Caro Pampaloni,
mi spiace che non ci siamo potuti accordare per un primo incontro fra lei, Raimondi e me.

Penso però che forse non sia stato male, nel senso che possiamo intenderci sulle questioni principali o di massima prima di vederci: ciò che potrebbe avvenire nel corso del mese di agosto.

Io le espongo come mi son fatto un'idea della cosa, dalla sua proposta generale; prego lei di schiarirmi quanto creda opportuno; e così preparati potremo più organicamente e facilmente predisporre il lavoro.

Punto primo. Se si tratta di istituire ad Ivrea una galleria d'arte italiana contemporanea – idea eccellente, data la mancanza di raccolte pubbliche di questo genere nel nostro Paese – ritengo che si debba fornirla sia di pitture, che di sculture e di opere d'arte grafica, non escludendo nemmeno le cosiddette “arti minori” (vetri, ceramiche, ecc) ove queste abbiano particolare qualità estetica.

Punto secondo. Sempre in vista della galleria, è preferibile avere alcune parti di programma ben precise. Per esempio, ci si limita ad acquistare opere d'arte attuali, cioè prodotte negli ultimi anni o strettamente contemporanee, oppure si ammette l'acquisto (anche con limiti, per es. una o due opere maestre all'anno) di opere d'arte prodotte nel Novecento? Per esempio si trovano ancora dei Modigliani (all'estero) non carissimi, dei Carrà primitivi, dei Morandi, dei Rosai, ecc. Si deve o non deve tener conto anche di questo? Da considerare che in questi casi si tratta di spendere da un massimo di 4-5 milioni (Modigliani, Rosso o simili) fino a un minimo di 6-500mila lire. È però evidente che il valore, sia artistico

che patrimoniale, di una galleria che contenga anche pezzi di questo genere è ovviamente superiore.

Punto terzo. Gli acquisti si fanno solamente in mostre o gallerie pubbliche, od anche negli studi, cioè dagli artisti direttamente? Nel primo caso vi è un esito pubblicitario che non vi è nel secondo. D'altronde si deve annotare che non sempre la produzione migliore è in mostre, e che in esse si debbono pagare ingrate percentuali di tramite. Forse la soluzione migliore è quella intermedia, cioè che ammetta ambedue i modi di acquisto.

Punto quarto. Com'è costituito il bilancio annuale? È bene conoscere, almeno di massima, la cifra complessiva disponibile, ed orientare il programma di acquisti annuali anche in seguito a ciò. Resterà sempre un margine di "occasioni", e sarebbe bene stanziare una cifra un po' elastica anche per questo.

Su questi punti essenziali richiamo la sua attenzione e la prego di illuminarmi.

Per meglio spiegarmi con lei, aggiungo qualche considerazione.

Una galleria d'arte contemporanea non può essere significativa se non possiede qualche campione, bene scelto, anzi scelto il meglio possibile, di opere di artisti determinati ed anche di determinati periodi.

Per esempio, sarà sempre possibile avere uno, due, tre eccellenti Rosai attuali, od anche dal '45, ma ho veduto di recente due Paesaggi del 1922, offerti per circa mezzo milione l'uno (e non è molto), che son capolavori, ed estremamente significativi anche per il momento di storia artistica. Morandi: non facile avere cose di oggi, difficile ormai anche avere stampe, ma c'è ancora in circolazione qualche quadro anteriore al 1940, che potrebbe essere acquistato con vantaggio. Carrà: io escluderei del tutto la stanca produzione attuale, mentre è chiaro che un esemplare del 1924 o del 1932 sarebbe desiderabile. Tosi: ottimo anche adesso (è di quelli che approfondiscono invecchiando), ma anche alcune cose primitive sono da considerare, e l'artista ne possiede ancora. Semeghini: eguali considerazioni. Qualche opera futurista bene scelta? Qualche Licini astratto ante litteram? Non faccio, come vede, che qualche esempio sporadico: ma credo che lei intenderà il fine di queste considerazioni.

Se l'impresa durerà qualche anno – ed io credo che, trattandosi di cosa olivettiana, non sarà certo iniziativa labile – si potrà per esempio programmare per ogni anno un acquisto base "storico", spendendo una cifra anche considerevole (relativamente), e un contorno di opere attuali significative e bene scelte. A questo proposito consideri che la scultura costa sempre molto, anche a causa del lavoro e del materiale, mentre la grafica (disegni, incisioni ecc) relativamente assai poco, mentre a volte è la manifestazione più originale e viva.

Resto in attesa di una sua gradita risposta. Mi indichi anche, di massima, il suo programma per il mese di agosto. Io poi min [sic] intenderò con l'amico Raimondi, e combineremo una prima riunione, mettendo a punto la prima serie di acquisti. Frattanto mi abbia con cordiali saluti
Carlo L. Ragghianti

p.s. si faccia mostrare dal dott. Weiss le fotografie che gli ho inviato in visione, dell'ultima opera di Viani. So che Olivetti pensava si [sic] mettere una bella statua davanti al palazzo milanese; e so che era stato suggeristo [sic] il nome del Moore (scultore manierista pretenzioso e di secondo ordine). Vorrei suggerire di affidare un'opera monumentale al Viani, che è il maggiore scultore della sua generazione.

FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954.

Lettera 2

[Lettera di Giuseppe Ramondi, Bologna
a Carlo Ludovico Ragghianti, Firenze
26.7.1954]

Caro Ragghianti,

ho avuto il suo biglietto con unita la copia della lettera che lei ha scritto all'amico Pampaloni circa la istituzione della galleria d'arte contemporanea per la città di Ivrea.

Il contenuto della sua lettera a Pampaloni mi trova, di massima, sinceramente consenziente. È necessario chiarire bene tutti i punti da lei proposti, dopo una precisa discussione. Per esempio, io sarei del parere, per quanto riguarda alcuni tra i maggiori artisti nostri, e tuttora operanti, che sia conveniente cercare di assicurarsi opere loro non solo di questi ultimi anni, ma anche (e in taluni casi, soprattutto) dei loro inizi e comunque dei loro vari periodi. Questo vale per Morandi, come per Carrà, De Pisis, Rosai. E pensando proprio a questi autori, e considerando che la ricerca delle loro opere più "vecchie" si fa sempre più difficile di anno in anno, penso che la istituenda galleria debba proprio incominciare col trovare ancora qualche Morandi tra il 1920 e il 1930; domani sarà quasi impossibile, dato l'accanimento posto nel cercarli a qualunque prezzo da parte di mercanti, di gallerie e di collezionisti, specie stranieri. So di qualche pezzo di Morandi partito a un milione, un milione e mezzo e da due milioni. Sarebbe quindi nell'interesse dell'iniziativa olivettiana una sollecita definizione del piano finanziario in collegamento al piano generale tecnico artistico. [...] Buona vacanza e buon lavoro, caro Ragghianti, e si abbia una cordiale stretta di mano dal

Suo aff.mo

Giuseppe Raimondi

Appendice III. Riferimenti a Morandi nella corrispondenza fra Carlo Ludovico Ragghianti e Giuseppe Raimondi tra il 1945 e il 1966, a cura di M. Pasquali, in Tre voci. Carlo L. Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi. Scritti e documenti 1943-1967, a cura di M. Pasquali, S. Bulgarelli, Pistoia, 2010, pp. 193-194.

Vallombrosa, 21 luglio 1954

ch.mo dr Geno Pampaloni
Hotel Pragser Wildsee
Lago di Braies – Dolomiti

Caro Pampaloni,

vedo ora più chiaro. Raimondi mi ha dal canto suo scritto facendomi le sue osservazioni, che immagino avrà trasmesso anche a Lei.

1. D'accordo sul fissare l'attenzione, almeno per i primi anni, su opere di pittura, scultura ed arti grafiche.

2. D'accordo dunque anche sui limiti cronologici ("Novecento").

3. D'accordo sulla modalità degli acquisti. Fatto un piano anche approssimato circa gli autori da rappresentare, e la preferenza da dare a periodi od opere più significative, sarà facile scompartire gli acquisti ed anche scaglionarli; sola eccezione possibile le "occasioni", ove si presentino con particolare vantaggio.

4. Prendo atto del bilancio assegnato.

5. Prendo atto della opportunità che entro il 1958 la galleria abbia già una sua fisionomia chiara; è possibile e quindi si potrà fare.

6. Per la prima riunione, poiché debbo vedere l'ing. Olivetti (che resterà a Viareggio fin circa il 20 agosto) proporrei, se possibile per lei occupato per il premio, un giorno fra il 16 e il 21 a Viareggio; diversamente (me lo faccia sapere subito, e così a Raimondi) potremmo incontrarci a Firenze il 22 agosto.

Apprendo dell'impegno con la Biennale. Naturalmente si dovrà adempierlo, ma è bene sapere la misura, soprattutto perché (dovendo limitare la scelta agli italiani) quest'anno non c'è, a dire il vero, molta scelta.

Frattanto mi abbia con cordiali saluti

Carlo L. Ragghianti

FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 21 luglio 1954.

Lettera 4

5 gennaio 1957
Prof. Geno Pampaloni
Ufficio Presidenza
Società Olivetti
Ivrea
Espresso

Caro Pampaloni,
[...]

Ripeto, non so se il progetto di Galleria resta quale tu ce lo esponesti due anni fa. Se resta tale, ricordando com'è ora costituita la raccolta, e prevedendo un'apertura della Galleria nel 1958 o 1959, credo si dovrebbe provvedere sistematicamente alla realizzazione di un programma valido a dare alla Galleria un prestigio e una consistenza adeguati. Lavorando su tre linee:

- a) acquisto di una, due, tre al massimo opere importanti, di grandi autori (in modo che la Galleria parte con 10-15 opere fondamentali, storicamente già acquisite), da fare ogni anno;
- b) acquisti di opere delle generazioni più giovani, cercando di avere una rappresentanza numerica e qualitativa sufficiente, se non esauriente;
- c) formazione di un Gabinetto di disegni e stampe, che sarebbe l'unico esistente in Italia, e provvidenziale.

Poiché tu avevi assegnato intorno a 4 milioni annui per gli acquisti, penso che si potrebbe dedicare 1 milione e mezzo alla sezione a), un milione e mezzo alla sezione b), un milione alla sezione c). Con qualche occasione, con qualche dono, con qualche deposito, si potrebbe rapidamente portare la Galleria a un livello europeo. In un secondo tempo si potrebbe pensare a un sistema per completare la Galleria con opere d'arte straniera.

Se il progetto resiste – ed io mi permetto di consigliare di sì, perché in dieci anni potreste fare una galleria famosa e condizionale per la cultura italiana – voi avrete bisogno di preporre alla Galleria un Consiglio (che per ora può essere il nostro, e si potrà poi vedere se sia opportuno allargarlo), ma soprattutto un segretario generale o un direttore stabile, che assicuri il catalogo, l'aggiornamento, l'ordinamento, le mostre, la continuità negli acquisti ecc. ecc.

[...]

Se dunque il progetto della Galleria va avanti, fammi sapere qualche cosa. Non sarebbe male, in caso positivo, che ci incontrassimo a Firenze col Raimondi, e stabilissimo un piano di acquisti, in relazione con le disponibilità finanziarie. Se, ma è una mia supposizione, abbiamo da spendere le annualità 1956 e 1957, allora credo si potrebbe dare alla Galleria una spinta importante. Proporrei una volta fatto il piano, di facilitare il compito affidando a ognuno di noi un certo numero di acquisti, per modo da consentirci anche di avvalerci di occasioni (come il Rosai del 1924 che ci è scappato), entro un certo limite.

Frattanto abbimi ancora con i più cordiali saluti
Carlo L. Ragghianti

FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Agenore Pampaloni (detto Geno), minuta di Ragghianti a Pampaloni, 5 gennaio 1957.

Elenco degli autori e delle descrizioni delle opere.

Premessa: Nell'elenco sono indicati i nomi degli autori e, dove presente, la descrizione o la specificazione della categoria di oggetto alla quale si riferiscono («dipinto» o «scultura») così come desunte dall'inventario on-line dell'Associazione Archivio Storico Olivetti di Ivrea. Le informazioni sono relative a una serie di fotografie inventariate sotto le diciture *Dipinto. Coll: V-C-A-4-5* e *Scultura e dipinto. Coll: V-C-A-4-5*, scattate probabilmente negli anni Sessanta a opere d'arte allora presenti all'interno dello stabilimento Olivetti di Ivrea e dunque verosimilmente di proprietà dell'azienda stessa. Non tutte le opere di cui è attestato l'acquisto negli anni Cinquanta sono presenti nel gruppo di fotografie. L'elenco è tuttavia utile per gettare uno sguardo d'insieme sulla collezione così come si presentava in date di poco successive al fallimento del progetto della galleria d'arte guidato dalla commissione composta da Giuseppe Raimondi, Geno Pampaloni e Carlo Ludovico Ragghianti. L'autrice ha provveduto a integrare alcune informazioni e ad associare le diciture a opere ancora conservate nella collezione Olivetti così come esposta nel 2002 a Ivrea, o presenti nella *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio* (Prato, 1955), dove è documentato che la commissione acquistò diversi dipinti, e nella lettera di Geno Pampaloni del 21 gennaio 1955 conservata presso l'Archivio Carlo Ludovico Ragghianti di Lucca, dove sono elencate alcune delle opere che in quella data appartenevano alla collezione Olivetti. Le integrazioni dell'autrice sono segnalate tra parentesi quadre.

[De Witt, Anthony], campagna con animali, dipinto [Anthony De Witt, *Sera nella Pampa*, 1955?] [opera esposta nel 2002].

Bartolini [Luigi], panorama, dipinto [stessa cartella di Viviani] [*La casa lungo il fiume*, s.d.?] [opera esposta nel 2002].

Basso [Guido], astratto, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Paesaggio con la palma nera*, 1954, *Luci nel Bois de Boulogne*, 1954, *Case a Pieve di Teco*, 1954, *Alberi*, 1955 o *Vicoli di Genova*, 1955].

Birolli [Renato], astratto, dipinto [stessa cartella di Caruso] [potrebbe trattarsi di *Fiori*, 1953] [opera esposta nel 2002].

Bonfanti [sic, Bonfante, Egidio], porto con battelli, dipinto [1952] [opera presente nell'elenco di Pampaloni del 21 gennaio 1955].

Bontadi [Redento], astratto, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Composizione in Rosso*, 1955, *Composizione n. 1*, 1955, *Composizione n. 2*, 1955, *Composizione n. 3*, 1955, *Composizione n. 4*, 1955].

Breddo [Gastone], vaso su tavolo in interno, dipinto.

Brunori [Enzo], composizione astratta, dipinto [acquisto della commissione alla *Mostra di 60 maestri*, 1955: *Il primo sole*, 1955 e presente nella mostra del 2002].

Capponi [sic, Caponi, Dino], scorcio di paese, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955: *Case di Siracusa*, 1955].

Caproni [sic, Caponi, Dino], vaso con fiori, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955: *Fiori*, 1955].

Carrà [Carlo], spiaggia, dipinto [stessa cartella di Cassinari] [*Spiaggia a Bocca di Magra*, 1952?] [opera esposta nel 2002].

Caruso [Bruno], natura morta, dipinto [stessa cartella di Birolli] [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Uomo sopra le tavole*, 1953, *Pescatori di polpi*, 1955, *Ritratto di ragazza*, 1955, *La soffitta dell'ospedale*, 1955, *Magazzini della fiera*, 1955].

Casorati [Felice], figure umane, dipinto [*Figura su fondo celeste*, s.d.?] [opera esposta nel 2002].

Cassinari [Bruno], toro, dipinto [stessa cartella di Carrà] [*Corrida*, s.d.] [opera presente nell'elenco di Pampaloni del 21 gennaio 1955 e alla mostra del 2002].

Castello [Raffaele], ritratto, dipinto [stessa cartella di Zancaro].

Cavaglieri [Mario], mobile antico con vasi, dipinto [acquisto della commissione dall'artista: *Vasi cinesi*, 1920 e presente nella mostra del 2002].

Ciarrocchi [Arnoldo], 2 paesaggi, dipinto [*Paesaggio n. 1* e *Paesaggio n. 2*, entrambi del 1962] [opera esposta nel 2002].

Crippa [Roberto], astratto, dipinto [*Spirali*, 1953] [opera esposta nel 2002].

Dorazio [Piero], astratto, dipinto [acquisto della commissione alla *Mostra di 60 maestri*, 1955: *I giardini di Pogo n. 2*, 1954 e presente alla mostra del 2002].

Faraoni [Enzo], panorama, dipinto [stessa cartella di Garino] [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Marroni sul tavolo*, 1953, *Marroni d'India*, 1953, *Oggetti sul tavolo*, 1953, *Natura morta*, 1954, *Ritratto di R.*, 1955].

Faraoni [Enzo], tavola imbandita, dipinto [stessa cartella di Purificato] [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Marroni sul tavolo*, 1953, *Marroni d'India*, 1953, *Oggetti sul tavolo*, 1953, *Natura morta*, 1954, *Ritratto di R.*, 1955].

Garino [Piero], panorama, dipinto [stessa cartella di Faraoni] [opera presente nell'elenco di Pampaloni del 21 gennaio 1955].

Gentilini [Franco], gelataia, dipinto [*La cattedrale*, 1953] [opera presente nell'elenco di Pampaloni del 21 gennaio 1955 e alla mostra del 2002].

Guasti, [Marcello], carretto con casse, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955, si tratta probabilmente de *Il barrocino della spazzatura*, 1955].

Lattes [Mario], astratto, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Natura morta*, 1954, *Natura morta*, 1954, *Natura morta*, 1955, *Paesaggio d'autunno*, 1955, *Natura morta*, 1955].

Licata [Riccardo], dipinto [acquisto della commissione alla *Mostra di 60 maestri*, 1955: *Pittura n. 1*, 1954].

Milia [Franco], donna nuda, dipinto [stessa cartella di Crippa] [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Nudo sdraiato*, 1955, *Nudo in piedi*, 1955, *Bambini*, 1955].

Monachesi [Sante], scorcio di città, dipinto.

Morandi [Giorgio], albero fiorito e casa, dipinto [acquisto della commissione dalla collezione Raimondi: *Paesaggio*, 1934 e presente alla mostra del 2002].

Morandi [Giorgio], natura morta, dipinto [acquisto della commissione dalla collezione Raimondi: si tratta di una delle due nature morte, opera presente alla mostra del 2002].

Morlotti [Ennio], albero?, dipinto [stessa cartella di Tosi] [*Fiori o Girasoli appassiti*, entrambi del 1956] [opera esposta nel 2002].

Nizzoli [Marcello], 2 panorami, dipinto [un solo paesaggio, *Paese*, 1946, è presente nell'elenco di Pampaloni del 21 gennaio 1955 e alla mostra del 2002].

Prampolini [Enrico], strada con scale e balconi, dipinto [*Vicolo del mare a Positano*, s.d.] [opera esposta nel 2002].

Purificato [Domenico], panorama campestre, dipinto [stessa cartella di Faraoni – tavola imbandita].

Rosai, Ottone, casa con campagna, dipinto [*Ulivi*, 1950?] [opera esposta nel 2002].

Rosai, Ottone, strada con casa, dipinto [*Paesaggio*, 1950?] [opera esposta nel 2002].

Saroppo ??? [sic, Scroppo, Filippo], astratto, dipinto.

Scanavino [Emilio], dipinto [acquisto della commissione alla *Mostra di 60 maestri*, 1955: *L'uccello*, 1955 e presente alla mostra del 2002].

Tabusso [Francesco], campagna con alberi, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Collina dell'inverso*, 1955, *Collina con le strade*, 1955, *Paesaggio del Monferrato*, 1955, *Ricordo della domenica*, 1955, *Campi di segala*, 1955].

Tabusso [Francesco], panorama di campagna, dipinto [presente alla *Mostra di 60 maestri*, 1955 con *Collina dell'inverso*, 1955, *Collina con le strade*, 1955, *Paesaggio del Monferrato*, 1955, *Ricordo della domenica*, 1955, *Campi di segala*, 1955].

Tirinnanzi [Nino], uomo sdraiato su cassapanca, dipinto.

Tosi [Arturo], panorama, dipinto [stessa cartella di Morlotti] [*Campagna estiva*, 1952 o *Paesaggio: Rovetta*, 1943] [opera esposta nel 2002].

Trombadori [Francesco], giardino con vista mare, dipinto [*La fonte Aretusa a Siracusa*, s.d.] [opera esposta nel 2002].

Verdiani [Luciano], facciata di edificio con orologio, dipinto.

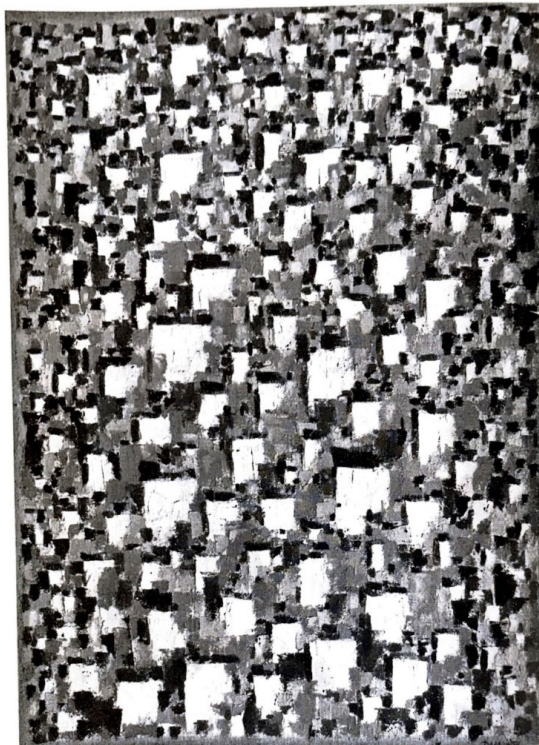
Viani [Alberto], scultura davanti a P.U. [Palazzo Uffici], scultura [stessa cartella di «xx» ovvero Roberto Melli] [acquisto della commissione dall'artista: *Torso virile*, 1954-1955 e presente alla mostra del 2002].

Viviani [Giuseppe], gruppo di persone, dipinto [stessa cartella di Bartolini] [*Soldati al teatro Redini*, 1940] [opera esposta nel 2002].

xx [Melli, Roberto], donna con cane, dipinto [stessa cartella di Viani] [*Sinfonia in rosso*, 1936] [presente nell'elenco di Pampaloni del 21 gennaio 1955 e alla mostra del 2002].

Zancanaro [Antonio], ritratto, dipinto [stessa cartella di Castello].

AASO, FCO, *Dipinto*. Coll: V-C-A-4-5 e *Scultura e dipinto*. Coll: V-C-A-4-5.



39 - PIERO DORAZIO: *I giardini di Pogo*, 1955

Fig. 1: Piero Dorazio, *I giardini di Pogo n. 2*, 1955, olio su tela, 126 x 96 cm.
Foto: *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, catalogo della mostra
(Prato, Salone di Apollo, 4 settembre – 10 ottobre 1955),
a cura di M. Bellandi, G. Siciliano, Prato-Firenze, 1955, cat. 39.



21 - ENZO BRUNORI: *Il primo sole*, 1955

Fig. 2: Enzo Brunori, *Il primo sole*, 1955, olio su tela, 90 x 60 cm.

Foto: *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, catalogo della mostra (Prato, Salone di Apollo, 4 settembre – 10 ottobre 1955), a cura di M. Bellandi, G. Siciliano, Prato-Firenze, 1955, cat. 21.



120 - GIUSEPPE ZIGAINA: *Ritratto*, 1955

Fig. 3: Giuseppe Zigaina, *Ritratto*, 1955, olio su tela, 60 x 90 cm.

Foto: *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, catalogo della mostra (Prato, Salone di Apollo, 4 settembre – 10 ottobre 1955), a cura di M. Bellandi, G. Siciliano, Prato-Firenze, 1955, cat. 120.



103 - EMILIO SCANAVINO: *Uccello*

Fig. 4: Emilio Scanavino, *Uccello*, s.d. [1955], olio su tela, 100 x 70 cm.
Foto: *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, catalogo della mostra (Prato, Salone di Apollo, 4 settembre – 10 ottobre 1955), a cura di M. Bellandi, G. Siciliano, Prato-Firenze, 1955, cat. 103.



61 - RICCARDO LICATA: *Pittura n. 1*, 1954

Fig. 5: Riccardo Licata, *Pittura n. 1*, 1954, tempera su tela, 135 x 100 cm.
Foto: *Mostra di 60 maestri del prossimo trentennio*, catalogo della mostra (Prato, Salone di Apollo, 4 settembre – 10 ottobre 1955), a cura di M. Bellandi, G. Siciliano, Prato-Firenze, 1955, cat. 61.

OSSERVAZIONI SUI PROMESSI SPOSI

di GIUSEPPE RAIMONDI



Dopo aver detto delle prime opere del Manzoni: cioè le tragedie, il Croce in suo scritto famoso (in « Poesia e non poesia ») intraprende a giudicare il lento, naturale e grandioso trapasso dal mondo di quelle opere, ancora intrise dalla passione umana, fortemente e semplicemente umana, calata dentro lo stampo bruciante di uno stile che ha i titoli per essere chiamato « romantico », all'esperienza nuova di una visione, anzi di una rappresentazione della vita dell'uomo, col suo corteo immenso di episodi umani osservati attraverso l'infinita gamma dei sentimenti, della gioia del dolore, come egli intendeva qualificarli in una forma letteraria, quale è la prosa di romanzo, la più vicina, viene fatto di pensare, alla mente dell'uomo del nostro tempo: cioè del tempo del Manzoni, che è già il nostro. Nel concepimento del romanzo: cioè nella trascrizione dei moventi primi del romanzo, nel trasferimento di questi moventi, e quasi movimenti insensibili dell'animo e della mente, alla stesura del lavoro di narrazione scritta, le « molteplici incrinature », dice il Croce, proprie e connaturate ad una tale elaborazione e modellazione, vengono in luce, e permangono, simili alle crepe di un'argilla di campo.

Continua il Croce: « Anche nel fondo dei "Promessi Sposi", chi avesse il cattivo gusto di trattarli come realtà e non come favola, e vi polemizzasse contro — che sarebbe presso a poco come se si prendesse a polemizzare contro un dio greco, splendente nel suo marmo vario — ritroverebbe queste contraddizioni, perché anche in essi tutto è voluto e mosso dall'Onnipotente e nondimeno gli individui sono concepiti come *causae sui* ». Su di una tale premessa è fondata l'opinione, l'interpretazione e la proposta del romanzo di Manzoni come di un'opera, tra le più potenti immaginate in ogni letteratura, tutta impostata su motivazioni e azioni

364

Figura 6: Nino Tirinnanzi, *Ritratto di Giuseppe Raimondi*, 1957, inchiostro su carta.
Foto: G. Raimondi, *Osservazione sui Promessi Sposi*, in «*Criterio*», 5, 1957, p. 364.