
Il libro d'arte in Italia

(1935-1965)



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

*Atti delle giornate di studio
Pisa, Scuola Normale Superiore
28-29 giugno 2018*

Il libro d'arte in Italia

(1935-1965)

a cura di
Massimo Ferretti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Si ringrazia la famiglia Tognazzi per aver approvato con entusiasmo la scelta del fotogramma in copertina.
Si ringraziano anche tutte le istituzioni che hanno consentito la riproduzione dei materiali iconografici.
L'editore rimane a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti non individuate.

I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a processo di *peer review*.

© 2021 Scuola Normale Superiore Pisa
ISBN 978-88-7642-692-6

Indice

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Premessa. La forma del libro d'arte (materiali per una storia del pubblico) MASSIMO FERRETTI | 1 |
| Le Edizioni del Milione all'avvio del quinto decennio: tempi, modelli e identità visiva VIVIANA POZZOLI, PAOLO RUSCONI | 27 |
| «Devo fare l'editore e null'altro»: nel cantiere di «Arte moderna italiana» di Giovanni Scheiwiller GIORGIO BACCI | 41 |
| «Arte moderna italiana» di Scheiwiller. Quale arte, per quali italiani? ALESSANDRO DEL PUPPO | 51 |
| Editori a Roma tra iniziative ministeriali e gallerie d'arte: De Luca e altri VALERIA GENOVESE | 63 |
| La collana «I grandi artisti italiani» e l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche JACOPO STOPPA | 87 |
| «Questa faccenda delle edizioni». La storia di Electa Editrice tra 1944 e 1952 (circa) MARCO M. MASCOLO, PATRIZIA ZAMBRANO | 107 |
| L'Istituto Geografico De Agostini. Dalle prime collane d'arte alla <i>Mostra del Cerano</i> MASSIMO ROMERI | 135 |
| Tentativi di storia dell'arte per Giulio Einaudi, editore progressista FRANCESCO TORCHIANI | 149 |
| Olivetti e l'editoria d'arte CATERINA TOSCHI | 159 |
| Neri Pozza e i venetisti GIANMARCO RUSSO | 177 |
| Albert Skira e le nuove collane d'arte del dopoguerra GRÉGOIRE EXTERMANN | 193 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------|-----|
| «Un vero e proprio film»: Longhi, Briganti e <i>La Maniera italiana</i> (1961) | |
| ALEXANDER AUF DER HEYDE | 207 |
| Un modello internazionale: «L’Univers des formes» | |
| DANIELE RIVOLETTI | 219 |
| «Biblioteca d’Arte Rizzoli» e la storia dell’arte a basso costo | |
| PATRIZIO AIELLO | 231 |
| La «Serie Arte» Garzanti (e il gusto degli italiani) | |
| SANDRO MORACCHIOLI | 247 |
| I Fratelli Fabbri e l’avvento delle pubblicazioni d’arte in edicola | |
| FEDERICA NURCHIS | 259 |
| Il libro d’arte bancario | |
| MICHELA DI MACCO | 269 |
| Il catalogo di mostra (passato prossimo o remoto?) | |
| MASSIMO FERRETTI | 283 |
| Indice dei nomi, degli editori e delle collane | |
| | 307 |

Olivetti e l'editoria d'arte

1. Un'impresa editoriale postbellica

Nel 1943 Adriano Olivetti fonda una piccola casa editrice, intitolandola Nuove Edizioni di Ivrea, che resterà attiva per soli due anni, prima a Milano e poi a Ivrea.

Di questo progetto embrionale, con cui porrà le basi dell'impresa editoriale postbellica delle Edizioni di Comunità, Luciano Foà è il segretario generale e Bobi Bazlen è il consulente editoriale; a Leonardo Sinigalli è affidato il coordinamento di una collana centrata sull'architettura, il cui primo volume avrebbe dovuto essere dedicato al lavoro di Luigi Figini e di Gino Pollini. Nelle intenzioni di Adriano Olivetti c'è anche l'acquisto di una tipografia a Milano – che verrà invece poi istituita presso lo stabilimento di Ivrea sotto la guida di Carlo Carena –, come documentano i numerosi annunci pubblicati a partire dal settembre del 1942 sul «Corriere della Sera»: «Casa editrice scientifica ed artistica recente costituzione assocerebbe o rileverebbe moderna tipografia a Milano apportando serio lavoro anche commerciale»¹. Il progetto è quindi avviato l'anno successivo, ma solo tre titoli verranno pubblicati: *Il piano regolatore della Valle d'Aosta*, lo studio urbanistico della regione aostana redatto fra il 1936 e il 1937 su richiesta di Olivetti; *La vocazione umana* di Aldo Ferrabino e il manifesto di riforma costituzionale dello stato italiano redatto dallo stesso industriale intitolato *L'ordine politico delle Comunità*².

Già nell'aprile del 1942 Adriano Olivetti aveva illustrato in una lettera a Hermann Keyserling la propria visione a proposito dell'urgenza in Italia di una casa editrice, il cui programma offrisse alla «élite italienne une possibilité de culture totale dans un sens oecuménique. Il s'agit d'une entreprise complexe à laquelle coopèrent dans le même temps des hommes de culture et des hommes d'action dont l'intérêt pour les choses matérielles est intimement lié à des nécessités spirituelles»³. E proseguiva elencando al filosofo estone il programma editoriale, che, accanto a saggi di etnografia, letteratura, psico-

logia, sociologia e teologia, avrebbe anche incluso «une collection artistique en vue de présenter des essais critiques sur l'architecture contemporaine et une série d'ouvrages sur l'art (Woelflin, Max Dvorak, Worringer, Brandi, Argan, etc.)»⁴.

Nel marzo del 1946, di ritorno dall'esilio svizzero durante l'occupazione nazista, egli fonda quindi le Edizioni di Comunità; la data di nascita, secondo Renzo Zorzi (direttore dal 1955) nell'introduzione al catalogo generale della casa editrice del 1982, coincide con l'uscita del primo numero dell'omonimo periodico di politica e cultura, a cui segue nel novembre successivo il primo volume: la traduzione dell'opera di Erik Peterson *Il mistero degli ebrei e dei gentili nella chiesa*⁵. Nei primi cinque anni di attività i libri sono editi come volumi singoli – l'interesse verso le collane nascerà in seguito – e prevalentemente intorno a due aree tematiche: la saggistica politico-economico-sociale, su argomenti quali l'unità europea, il meridionalismo, l'organizzazione del lavoro, e quella filosofico-religiosa. Mario Labò, Riccardo Musatti, Ludovico Quaroni e Bruno Zevi offrono la loro consulenza per l'urbanistica e l'architettura, selezionando, tra gli altri, titoli di Richard Neutra e di Le Corbusier⁶.

Tutte le pubblicazioni escono sotto il segno di un logotipo già ideato per le Nuove Edizioni di Ivrea: un'impresa moderna ispirata a un'effigie individuata da Leonardo Sinigalli tra gli apparati iconografici del Cinquecento canavesano e graficamente rielaborata da Giovanni Pintori. Il corpo di questa impresa è costituito da una cornice a volute a forma di ellisse, al cui interno è racchiusa l'immagine di una campana sormontata da un doppio cartiglio recante la scritta «Humana Civilitas». La visione dell'editoria di Olivetti rientra in una precisa aspirazione politica intorno all'intrinseca relazione tra cultura e comunità: nel suo manifesto *L'ordine politico delle Comunità* egli interpreta infatti «l'umana cultura» come il terzo pilastro del nuovo ordine politico repubblicano accanto all'ideale democratico e alle forze del lavoro⁷. L'attività editoriale è quindi

concepita in un'ottica comunitaria «quale servizio divulgativo» – secondo la testimonianza di Valerio Ochetto⁸ – al fine di «creare una “biblioteca diffusa”» in una società prostrata dalla memoria del conflitto e dalla chiusura autarchica fascista. L'obiettivo è quello di offrire un canale di divulgazione di studi e ricerche che stimolino un dibattito libero e il rinnovamento culturale di un paese a lungo isolato dalle correnti del pensiero più moderno. La campagna richiama il tema della comunità, di cui simbolicamente scandisce il tempo, e l'anima dell'impresa racchiude la finalità del progetto ideato per invitare la società a ritrovare nella lettura un principio di civiltà. La formula latina è tratta da un passo del *De Monarchia*, richiamato dal titolo di una collana di scritti politici per le Nuove Edizioni di Ivrea che avrebbe dovuto essere diretta da Umberto Campagnolo e da Alessandro Passerin d'Entrèves: la civiltà umana, commenta Dante, è «la fonte e il principio di ogni giusto ordinamento civile» («*fons atque principium rectarum politiarum*»)⁹, fondato – si legge in epigrafe al programma editoriale della collana «*Humana Civilitas*» – su «una sempre più adeguata consapevolezza della natura spirituale di ogni umano consorzio»¹⁰. Scribe in proposito Olivetti nel 1958:

Humana civilitas, civiltà umana, è scritto sul nastro che avvolge la campana. [...] Essa ha voce soltanto per un mondo libero, materialmente più fascinoso e spiritualmente più elevato, essa suona soltanto per la parte migliore di noi stessi, vibra ogni qualvolta è in gioco il diritto contro la violenza, il debole contro il potente, l'intelligenza contro la forza, il coraggio contro l'acquiescenza, la solidarietà contro l'egoismo, la saggezza e la sapienza contro la fretta e l'improvvisazione, la verità contro l'errore, l'amore contro l'indifferenza [...] verso una Comunità più libera spiritualmente e materialmente più alta, in un mondo più degno di essere vissuto¹¹.

2. Arte ed educazione

2.1. Educare con l'arte: Giulio Carlo Argan ed Herbert Read

Nel maggio del 1949 Giulio Carlo Argan pubblica su «Comunità» un articolo intitolato *Il museo come scuola*, in cui difende l'importanza di riconoscere socialmente la «capacità educativa dell'arte»,

attribuendo alla comunità «il compito di raccogliere e conservare le opere d'arte»¹². Un mese dopo, il 7 luglio, scrive una lettera a Giorgio Soavi, allora direttore delle Edizioni di Comunità, individuando nella casa editrice l'unico interlocutore in grado di «assumere, nel campo critico, una posizione netta sul problema arte-società: come esame obiettivo del problema e non come distorsione di esso a fini polemici e di politica spicciola». La medesima lettera avanza la proposta di pubblicare la traduzione italiana del libro di Herbert Read *Education through Art* edito nel 1943 dalla londinese Faber and Faber. La sua importanza, spiega Argan, «non è limitata alla critica d'arte, ma investe problemi di pedagogia generale e di socialità artistica», risultando «un contributo essenziale alla cultura italiana, che è affatto sensibile nei confronti di questi problemi». Argan si offre quindi di presentare e tradurre il volume, coadiuvato dalla moglie Anna Maria Mazzucchelli, esperta traduttrice dall'inglese a seguito anche del lavoro svolto durante gli anni Trenta nella redazione di «*Casabella*». «Le assicuro», conclude, «che dare a questo libro una larga divulgazione in Italia sarebbe davvero un'opera di civiltà»¹³.

Il 14 dicembre 1949 scrive a Soavi di non aver ancora iniziato la traduzione, ma suggerisce «di dare qualche anticipo sulla rivista, anche per fare propaganda al volume», informandolo che non appena troverà nel tradurre «un pezzo “isolabile”» glielo invierà¹⁴. Intanto nel marzo seguente la rivista «Comunità» pubblica il saggio *Arte e educazione* di Read tradotto da Franco Ferrarotti dal volume *Art and Society*¹⁵. Il 31 dicembre 1953 Argan propone a Renzo Zorzi di proseguire la promozione del libro, ormai prossimo alle stampe, per «pigliare due piccioni con una fava» pubblicando nella rivista la sua introduzione insieme a una selezione di illustrazioni¹⁶.

Il testo esce infatti in febbraio con il titolo *Herbert Read e la funzione educativa dell'arte*¹⁷. La scelta di Argan di lavorare a questa traduzione nasce dalla sua visione del libro come strumento per riformare, attraverso l'arte, i modelli educativi correnti. Il critico britannico propone infatti una ricognizione sulle metodologie didattiche vigenti, alle cui carenze fa risalire la responsabilità delle lacerazioni e della crisi in atto nella società contemporanea. La tesi principale risale a Platone e propone un modello pedagogico fondato sull'impulso estetico originario

proprio dell'uomo e riconoscibile già nelle «espressioni grafiche dei bambini»¹⁸. La critica è rivolta ai sistemi educativi vigenti, che tendono a sostituire «gradualmente il “pensiero astratto” o per concetti all’unità “organica” di pensiero ed immagine», senza comprendere il potenziale di socialità implicito nell’atto artistico infantile, che «deve essere considerato, ad un tempo, come attività estetica e sociale, come il primo impulso a *fare qualcosa insieme* cioè alla costituzione di gruppi secondo una determinata funzione “produttiva”»¹⁹. Egli conclude riassumendo «l’appello del Read per una riforma dei sistemi educativi che consideri l’arte come il fattore essenziale, l’esperienza-base di ogni progresso verso un alto grado di integrazione sociale»²⁰.

Nei cinque anni (1949-1954) di incubazione del lavoro, che secondo una lettera di Argan a Soavi dell’11 marzo 1952 avrebbe dovuto essere ultimato entro l'estate di quell'anno²¹, tre problematiche emergono dalle corrispondenze intorno al libro: la coerenza terminologica, l'apparato illustrativo e gli indici. In una prima lettera del 17 novembre 1952 Argan sottopone a Soavi la questione della traduzione dei termini di psicologia e di psichiatria contenuti nel testo e chiede la loro revisione da parte di uno specialista²²; Soavi contatterà infatti in gennaio Giovanni Bollea per rivederne alcune parti²³. Inoltre, il 29 giugno 1953 il critico italiano invita il direttore della casa editrice a prendere contatto con Rosario Assunto, impegnato in quei mesi nella traduzione di *Art and Society* di Read per La Nuova Italia, al fine di «mettersi d'accordo sulla terminologia essenziale» per un principio di uniformità²⁴. Dal novembre del 1952 al gennaio del 1954 emerge invece la questione delle riproduzioni, poiché «il Read è illustrato esclusivamente con disegni di ragazzini; ma poiché quasi ogni figura è commentata, non si può fare a meno di riprodurre gli stessi»²⁵. L'ipotesi di fotografare le tavole direttamente dal libro darebbe un risultato mediocre, né sarebbe sostenibile versare a Faber and Faber la cifra proposta di cento sterline per i cliché degli «scarabocchi dei geniali ragazzini», non equiparabili a delle «tavole di Giotto!»²⁶. La soluzione raggiunta è quindi quella di ricavare i cliché direttamente dal libro, facendoli eseguire al tratto dai foto-incisori, e dunque scegliendo di riprodurre solo immagini in nero. Il risultato è un volume introdotto da un'unica tavola a colori, con una decina di figure impaginate all'in-

terno del testo, intercalate, per ragioni di costi di stampa, da segnature di dieci o sedici carte lucide che ospitano l'intero apparato iconografico²⁷; a differenza dell'edizione originale in cui le immagini si trovano distribuite in modo diffuso tra le pagine. Le didascalie, sia al di sotto delle tavole che nel relativo elenco conclusivo, includono il titolo, una breve descrizione del profilo psicologico dell'autore, e l'ambiente in cui il disegno è stato realizzato (scuola, casa etc.), ma sono prive della datazione secondo una consuetudine editoriale che si ripresenterà nelle pubblicazioni successive. Il libro è pensato come uno strumento che invita il lettore a partire dalla tavola per poi giungere allo scritto esplicativo, dato che i riferimenti di pagina – ponte di connessione tra immagine e testo – sono inseriti nel corpo della didascalia e non viceversa. Infine Argan ripensa anche l'indice, giudicando quello analitico del Read «lacunoso e in definitiva superfluo», data la chiarezza con cui è possibile seguire la trattazione della materia attraverso la scansione dei capitoli e dei paragrafi; decide quindi di presentare solo l'indice dei nomi integrandolo con alcuni ulteriori dati²⁸. L'opera va in stampa nel luglio del 1954²⁹; a dicembre Argan scrive soddisfatto a Soavi definendolo «uno splendido volume», gli chiede di farne recapitare una copia a Herbert Read e a lui alcuni «voluminesca» per incoraggiare gli acquisti a Roma³⁰.

2.2. *Lezioni di educazione artistica: Gina Pischel*

La visione del libro come un possibile strumento per promuovere la funzione educativa dell'arte ritorna in un secondo progetto dell'industria canavesana legato al Centro Formazione Meccanici, istituito per volere di Adriano Olivetti a Ivrea nel 1937 nel quadro di una precisa politica aziendale rivolta alla formazione dei propri dipendenti e dei loro figli³¹. Sul primo numero del bollettino bimestrale della Scuola Olivetti «Punto e linea» del 1956 si annuncia l'istituzione presso il Centro di un corso di educazione artistica tenuto dalla storica dell'arte Gina Pischel, il cui obiettivo è quello di formare individui che si accostino «ai capolavori senza preconcetti e con sincera curiosità» al fine di renderli «rispettosi del patrimonio artistico da conservare e sensibili ai problemi della forma anche nella moderna produzione industriale»³².

Nel 1958 Gina Pischel pubblica una relazione sulla rivista «Tecnica ed organizzazione» (fig. 1)³³



Problemi e validità dell'esperienza di un insegnamento artistico per giovani operai

di Gina Pischel Fraschini

Il testo che qui pubblichiamo è la traduzione in italiano di «Education through Art», scritto nel 1954-1955 per la rivista «L'Espresso» di Tonino Tassanini. «Insegnanti della Scuola Meccanica».

Ragioni d'essere di una scuola d'insegnamento

Alla fine del secondo anno di «insegnamento artistico» a Genova il Vantaggio Formazione Meccanica ha deciso di trasformare, anziché chiudere, che era la sua fine, questo anno, la scuola e il numero di insegnamenti per dirigere che sono venuti dal consenso di numerosi come estremamente buoni e, in certi anni, anche come eccellenti.

Soltanto si è dovuti ricorrere a fonte di prestiti e difilarsi... L'insegnante di questo insegnamento pose ovviamente che, nella apprezzabilità, difilarsi, come si diceva, è adattissimo anche a lui, ma non a lui e perdonò solennemente la scuola. In questo — e forse qualunque — dato gli ultimi ottavo anni prima di essere stato un insegnamento una delle cause si fu sempre il prezzo di formazione dei giovani che seguivano il bimestrale orario della scuola nella fabbrica, dove l'andamento, sia esso operario o contadino, in cui venivano questi giovani fra i 13 e gli 18 anni, è, in genere, oltre alle manifestazioni militari, dove le scuole per-

scuole di mestierò un criterio di attribuibilità incerto, più vicente non prendendo in considerazione le difficoltà o la cultura artistica; dove insomma si sono a finire, nel più ampio senso di cultura capolare del lavoro, altri e quantunque buoni e non degli a mestieri, ma non a lui.

Che cosa è questo insegnamento? L'arte? L'arte, naturalmente, lo sarà anche a solennemente professare. Ma non è questo il criterio di questo insegnamento. Non riconosce di doverlo sia diverso, che può rappresentare tutt'altra cosa un'educazione nel suo senso, non una pratica strutturata, ma un'esperienza di vita, per accrescere alle ombre in cui si svolgono le scuole, a situazioni culturali possibili — anche una e solitamente solitaria — dei giovani destinati a diventare degli operai, anche se spesso profondamente segnati da incisività rivoluzionistiche e geografiche?

1. Gina Pischel, *Problemi e validità dell'esperienza di un insegnamento artistico per giovani operai*, «Tecnica ed organizzazione. Rivista bimestrale di economia e tecnica dell'industria meccanica», IX, 37, gennaio-febbraio 1958, p. 30

in cui, sulla base dell'esperienza maturata nei tre anni precedenti, affina gli obiettivi dell'iniziativa in previsione anche di una pubblicazione che ne raccolgerà i risultati. La premessa è l'assenza nei suoi allievi di una cultura storica radicata, che li rende incapaci di collocare l'opera prospetticamente nel tempo se non nella dimensione di un generico 'passato'. L'arte è cioè intesa come uno strumento per rievocare una 'profondità' storiografica, «mostrando come una civiltà sia stata non solo una catena di eventi, [...] ma anche un modo di vivere e di vedere la vita»³⁴. La Pischel coglie nell'analisi della cultura artistica non solo europea, ma anche indiana, cinese e giapponese, un possibile canale attraverso cui contrastare i nazionalismi culturali e le tendenze autarchiche affermatisi sotto i totalitarismi. Infine, in un'epoca di transizione dalla «manifestazione scritta e "letteraria" del pensiero alla espressione visiva, alla emozione visuale, al "significato ottico"» (grazie alla fotografia, al cinema e alla televisione) giudica indispensabile un'educazione artistica per dei giovani tecnici di fabbrica: per loro «l'opera-

zione dell'attentamento e criticamente guardare è importante nel loro specifico orientamento professionale, diventa facilmente accessibile il concetto dell'opera d'arte come immagine — ossia come forma che si rivela e s'interpreta essenzialmente guardandola»³⁵.

Gina Pischel illustra quindi le basi di una metodologia pedagogica fondata sulla centralità dell'opera d'arte: un «appello visivo» restituito attraverso l'esame diretto dei lavori artistici in occasione delle visite fuori classe e grazie alla proiezione durante ciascun corso di circa seicento riproduzioni (rigorosamente a colori nel caso dei dipinti)³⁶, che si tradurrà poi nel ricco apparato iconografico dei tre libri che raccolgono le sue lezioni, pubblicati dalla Olivetti e rispettivamente intitolati *Dalla preistoria alla monumentalità classica* (1958), *Dal naturalismo gotico al neoclassicismo* (1959) e *Dal romanticismo all'arte astratta* (1961). Avvolti in originali sovraccoperte dalla trama a strisce — i cui colori vivaci passano dall'arancione al giallo, dal verde all'azzurro petrolio, anticipando il clima di sperimentazione Op —, i volumi traducono in un progetto editoriale, organizzato come una raccolta di dispense, questa visione didattica dell'arte intesa come «“educazione al vedere”, ossia come addestramento alla comprensione delle forme d'arte»³⁷.

Di fronte a un pubblico di lettori di origine operaia e contadina, provenienti da ambienti estranei alle manifestazioni dell'arte e i cui studi si sono interrotti alla scuola media inferiore o alla cosiddetta scuola di avviamento³⁸, Gina Pischel illustra la necessità di ovviare al rischio di un insegnamento della storia dell'arte in senso tradizionale, evitando sia «di porsi sul piano della consueta "volgarizzazione" dell'arte»³⁹, di una «educazione artistica popolare» intesa come «sciatta e verbosa divulgazione, appoggiata alla presentazione di alcune opere d'arte e alla menzione di alcuni più noti artisti»⁴⁰, sia di scadere «in una retorica esaltatrice» dell'opera⁴¹.

Da qui nasce un metodo di insegnamento fondato su una maggiore concretezza, che si trasferisce «dal piano, che sarebbe stato passivo, dell'astratto "sapere" e del meccanico "apprendere", al piano, eminentemente attivo, dell'effettivo "vedere" come operatività visuale ed ottica e dell'"imparare a vedere"»⁴². I tre volumi sono infatti corredati da un ricco apparato iconografico di riproduzioni in bianco e nero, inserite al di sopra o al di sotto del

testo, al vivo e a tutta pagina; queste indagano l'opera attraverso l'obiettivo fotografico offrendo al lettore un ingente repertorio di particolari, così da invitarlo a indugiare con lo sguardo sull'immagine. Gina Pischel propone inoltre diversi raffronti formali tra opere lontane storicamente: nel primo volume, pone a confronto, ad esempio, la natura morta *Pesci* di Georges Braque con la Coppa dei Tori di Taranto, e i motivi geometrici della pavimentazione del Palazzo dei Flavi a Roma con i pezzi di arazzeria moderna di Arp, Matisse e Vassarely⁴³. L'audacia comparatista si conferma anche nel secondo volume, in cui raffronta il particolare del volto del *Crocefisso* della cappella degli Agostiniani di Ratisbona con la xilografia di una testa di Karl Schmidt-Rottluff, e la tensione ascensionale della colonna spiraliforme del baldacchino berniniano per il ciborio di San Pietro in Vaticano con quella della *Colonna senza fine* di Constantin Brancusi, la cui fotografia è pubblicata al vivo nella parte superiore e inferiore della pagina così da accentuarne il verticalismo⁴⁴.

L'obiettivo è quello di educare l'occhio dell'operaio a cogliere le «sostanziali divergenze tra creazione meccanica e creazione artistica e tra forme naturali, forme industriali e forme d'arte». Si parte quindi dall'opera per poi risalire *à rebours* alle informazioni sull'artista, ai suoi dati biografici, allo stile e all'inquadramento storico⁴⁵.

Per giovani che vivono nel quotidiano contatto con le forme meccaniche della tecnica, da un lato studiandone la razionalità e la funzionalità, dall'altro lato procedendo addirittura alla manuale e meccanica creazione, con il proprio lavoro, di tali forme, è particolarmente adeguato e suggestivo l'esplicare l'altro e diverso nascere e l'altro e diverso comportarsi del mondo della forma d'arte, tutto teso ad una funzione espressiva⁴⁶.

L'arco cronologico indagato giunge fino alle ricerche artistiche più recenti, rispettando l'attenzione della Olivetti verso l'attualità già emersa nella pubblicazione del 1954 *Dibattito sull'arte contemporanea*, una traduzione di Franco Salvatorelli dell'omonimo volume francese, edito sei anni prima da Éditions de la Baconnière, in cui sono riuniti gli interventi delle Rencontres Internationales de Genève del settembre dello stesso anno sull'annosa questione del posto dell'avanguardia nella

cultura artistica⁴⁷. Il terzo volume di Gina Pischel è infatti introdotto da una riflessione sulle ragioni che l'hanno portata a dedicare l'intero programma dell'ultimo corso alla contemporaneità, che spesso fa «la parte della Cenerentola» trattata sbrigativamente e per generici accenni⁴⁸.

Questa «sgradita intrusa», i cui «aspetti di aperta ribellione, di anticonformistica novità, di estetica eresia» inducono le classi colte a «non parlarne, o parlarne poco e con aria di sufficienza» o a esaltarne in modo snobistico l'oltranzistica veste, rappresenta invece, chiarisce la storica, un campo di grande interesse per le classi popolari. Da qui nasce la sfida di realizzare un libro in grado di illustrare l'ideoma artistico contemporaneo attraverso un'attenta disamina delle forme artistiche, così da renderle accessibili a «dei giovani, ignari di sottigliezze intellettuali, avvezzi alla semplice e consistente logica di chi maneggia tangibili forme meccaniche, abituati a fare affidamento sulla certezza della loro evidenza e realtà, ed a regolarsi secondo non dubitabili leggi e metodi di giudizio»⁴⁹.

3. *Le collane olivettiane*

3.1 *La «Collezione d'Arte Aldina» delle Edizioni di Comunità*

Dopo la morte improvvisa di Adriano Olivetti, avvenuta nel 1960, Renzo Zorzi pubblica un ricordo dell'industriale rammentando la cura che aveva per ogni aspetto dell'attività editoriale e il rigore con cui impostava paramenti «il piano di una fabbrica, o un manifesto pubblicitario, o le linee di un prodotto, o l'impaginazione di un libro»⁵⁰. Questa attenzione emerge anche dalle corrispondenze con Egidio Bonfante, grafico delle Edizioni di Comunità⁵¹, che scrive per esempio a Giorgio Soavi il 28 gennaio 1952 di aver ricevuto precise direttive da Adriano Olivetti in merito alla tipologia di carta da utilizzare per le sovraccoperte dei volumi, dovendo sostituire la carta Fabriano-Ingres, il cui formato oblungo «non consente una logica utilizzazione della carta stessa», con un cartoncino mano-macchina. I colori approvati, segnati con una crocetta sul campionario allegato alla lettera, sono l'«azzurro chiaro, il giallino chiaro, il bianco, il grigio chiaro»⁵². La prima collana dedicata all'arte delle Edizioni di Comunità è infatti pubblicata lo

stesso anno con una copertina realizzata in cartoncino giallo chiaro. Si tratta della «Collezione d'Arte Aldina», composta di soli quattro volumi usciti dal 1952 al 1954.

I volumi rispettano la veste tipografica della collana di monografie di artisti, intitolata «Bibliothèque Aldine des Arts», pubblicata dall'editore Fernand Hazan a partire dal 1948: il primo, *Les dessins de Degas*, era apparso in formato tascabile – introdotto da Jean Leymarie – con una copertina in cartoncino giallo pallido, avvolta da una sovraccoperta di carta velina, che presentava una riproduzione a colori di un'opera dell'artista, con la sua firma impiagnata in corrispondenza del titolo il cui colore richiamava un dettaglio cromatico della riproduzione. Questi elementi grafici ritornano anche nelle pubblicazioni olivettiane firmate da Bernard Dorival, Antonina Vallentin, Pierre Courthion e Maximilian Ilyin, e rispettivamente dedicate a Cézanne, Leonardo, Klee e Utrillo, secondo una linea editoriale interessata alle ricerche artistiche più recenti⁵³. Il formato e l'impaginazione sono i medesimi delle edizioni francesi, ricordate nel simbolo del delfino intorno all'ancora presente nel *colophon* delle edizioni aldine, qui curiosamente collocato non sul retro del frontespizio ma della prima pagina che precede l'occhiello. Le tavole sono invece in numero ridotto, venti di media, e sono pubblicate sul medesimo cartoncino della copertina per dare maggior supporto all'inchiostro della stampa offset, rispetto alla carta più sottile delle pagine testuali, con un buon risultato di definizione cromatica; nella nota conclusiva del primo volume su Cézanne, il venticinquesimo della collezione, è spiegata la scelta di organizzare le riproduzioni non in ordine cronologico ma secondo i diversi colori per ragioni tecniche, da cui dipende anche la collocazione delle didascalie nelle «Note alle illustrazioni» invece che al disotto delle singole immagini. Anche nel volume successivo su Leonardo, ma non negli altri due, è inoltre pubblicato un breve commento alle tavole e manca la biografia dell'artista, che precede invece le tavole del Klee e dell'Utrillo.

La brevità di questa esperienza editoriale è probabilmente da attribuire a un'incertezza di fondo circa la qualità del progetto, realizzato in collaborazione con Fernand Hazan, che emerge spesso dalle corrispondenze di Franco Fortini, traduttore dal francese di testi della cui qualità non è pienamente

convinto: il 4 marzo 1951 Fortini invia a Giorgio Soavi la traduzione del *Cézanne* commentandolo come «discreto, seppur scritto malissimo dal Dorival. [...] Le cose che dice mi paion giuste e chiare. Ma ho dovuto modificare il testo, molto sciatto, in vari luoghi»⁵⁴. In una seconda lettera alla segreteria di Comunità Fortini allega la traduzione del *Leonardo* e chiede di riferire a Soavi un possibile refuso: «alla notice 6 e alla 7 c'è un riferimento a un'Annunciazione leonardesca mentre ho l'impressione, soprattutto per la notice 7, che si debba trattare dell'Adorazione dei Magi degli Uffizi. Ma non ho osato entrare nel merito, può essere una svista della Vallentin (tutto il pezzo è scritto, mi pare, molto affrettatamente)»⁵⁵.

3.2. I «Quaderni d'arte» del Centro Culturale Olivetti

Il 25 maggio 1954 il Centro Culturale Olivetti inaugura un programma espositivo con una mostra di Pier Francesco Guala, a cura di Giovanni Testori, il cui catalogo è pubblicato dal Reparto Tipografico Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. di Ivrea. L'obiettivo dell'iniziativa, partita da Ivrea per poi spostarsi in giugno al Palazzo Carignano di Torino e al Castello Sforzesco di Milano, è quello, in primo luogo, – spiega Luciano Codignola, direttore della Biblioteca Olivetti – di valorizzare il patrimonio artistico del territorio e quindi di «iniziare, a Ivrea, un movimento d'interesse per l'arte antica piemontese, che fu sempre ricca di opere di artisti»⁵⁶, come ribadisce anche Testori nel suo testo, lamentando una disattenzione della letteratura critica verso l'opera del Guala; l'anno successivo ordinerà infatti la *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento*, promossa dal Museo Civico di Torino e dal Centro Culturale Olivetti⁵⁷. Questa prima iniziativa intende porre le basi di un centro culturale aziendale in grado di dimostrare che «presso i grandi complessi industriali, in sede di cultura popolare, è possibile un'attività che dia frutti validi per sé, e validi anche per chi a questi complessi non appartenga»⁵⁸. Sono coinvolte personalità di primo piano, quali Roberto Longhi, che accetta di presiedere la commissione esecutiva insieme a Noemi Gabrielli, soprintendente alle Gallerie del Piemonte, Vittorio Viale, direttore del Museo Civico di Torino, Costantino Baroni, direttore delle Raccolte d'Arte del Comune di Milano, Anna Maria Brizio, titolare della cattedra

di Storia dell'arte all'Università di Torino, Roberto Carità, autore della prima monografia dedicata a Guala e Giovanni Testori, redattore del catalogo.

La prima di copertina presenta al vivo, per tre quarti dello spazio, un particolare in bianco e nero del dipinto *Armida accarezza Rinaldo dormiente*, e, per la restante parte, il titolo del volume. Nel frontespizio compaiono in alto l'ente promotore della mostra, il Centro Culturale Olivetti, e, nella parte inferiore sotto il titolo, l'indicazione delle tappe espositive successive. L'introduzione di Testori è seguita dagli elenchi dei membri del Comitato d'onore e delle venticinque opere in mostra, con i riferimenti del caso: titolo in corsivo, tecnica, dimensioni, luogo di esposizione, breve descrizione, bibliografia e principali mostre. La sezione conclusiva, intitolata *Regesti*, presenta una biografia dell'artista e una bibliografia di cinquantasette voci in ordine cronologico. Completano il volume dodici tavole che documentano fotograficamente le opere non nella loro completezza ma nei particolari, restituiti sia in bianco e nero che a colori e impaginati con, in alto a destra sopra l'immagine, il numero romano della tavola e il titolo, in basso a sinistra, il numero di catalogo, e, in basso a destra, la città e il luogo di esposizione; un'attenzione classificatoria (pur in assenza di datazioni) rivolta all'apparato iconografico che attesta la qualità di catalogo d'arte del libro.

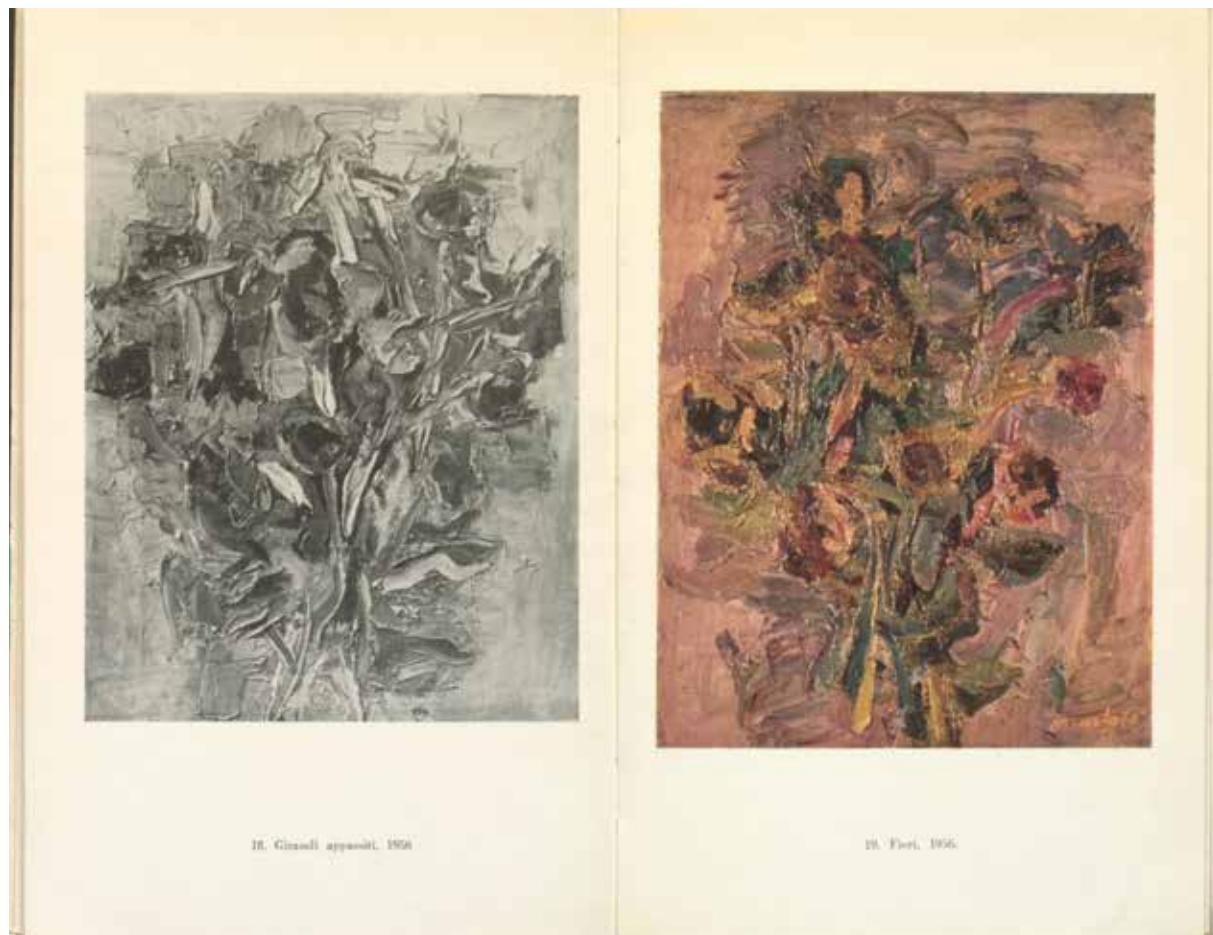
Un'analogia impostazione tipografica ritorna nella collana «Quaderni d'arte» del Centro Culturale Olivetti, dedicata ai cataloghi delle mostre ospitate periodicamente secondo una vocazione comunitaria – ribadisce Testori nell'introduzione al primo volume –, interpretando l'arte come uno strumento volto a «edificare di volta in volta un ordine civile ed umanistico su un sottofondo che è invece naturale, materialistico, e, per ciò che riguarda l'uomo, plebeo»⁵⁹. Dal 20 al 31 marzo 1957 il Centro aveva inaugurato la *Mostra delle edizioni 'All'insegna del pesce d'oro'*, che segna l'inizio di una collaborazione con il curatore della collana, Vanni Scheiwiller; i «Quaderni» sono da lui distribuiti come edizioni All'insegna del pesce d'oro e stampati presso le Officine Grafiche 'Esperia' di Milano in mille copie numerate ciascuno.

Il primo volume esce in occasione della personale di Ennio Morlotti del gennaio del 1957, prefatto da Giovanni Testori. Il formato richiama quello tasca-

bile delle Aldine ed è il medesimo del primo catalogo, con una sovraccoperta che reca la riproduzione a colori di un vaso di fiori dell'artista, non stampata al vivo ma comunque protagonista per tre quarti dello spazio; anche il titolo, con la firma in bordeaux di Morlotti in accordo cromatico con la natura morta, richiama la veste editoriale della prima collana. Il frontespizio indica in basso il nome del prefatore, e i riferimenti al luogo espositivo e la data in numeri romani; sul retro, il *colophon* specifica per la prima volta in inglese il copyright.

Un appunto bio-bibliografico, in cui sono elencate le principali mostre e pubblicazioni sull'artista, precede venti tavole che documentano le tele fotografate con un'illuminazione dall'alto, così sottolineando i solchi della materia pittorica, e dunque evidenziando l'importanza espressiva della gestualità nella ricerca dell'artista (fig. 2). Le riproduzioni sono impaginate nella metà superiore della pagina, lasciando un ampio spazio bianco tra l'immagine e la didascalia, collocata in fondo alla metà inferiore, che riporta il numero di catalogo, il titolo e, per la prima volta, l'anno della tela; l'apparato iconografico rispetta quindi una gradualità nella lettura dell'immagine, o comunque un doppio livello di analisi della riproduzione, visivo e cognitivo, in ciò interpretando l'eccessiva prossimità del linguaggio come elemento di possibile disturbo per l'indagine formale dell'opera.

I «Quaderni» successivi rispettano le caratteristiche tipografiche di questo primo volume; il secondo è dedicato a Orneore Metelli, la cui prima personale in Italia, dopo una lunga parentesi di più di dieci anni, è ospitata dal Centro Culturale Olivetti nel marzo del 1957 (fig. 3)⁶⁰. La mostra di Ottone Rosai del maggio successivo è invece l'occasione per pubblicare il terzo quaderno, al cui prefatore, Pier Carlo Santini, è da attribuire la presenza di nuovi elementi paratestuali, conservati nei volumi successivi, che sottolineano la progressiva affermazione del ruolo del curatore nel progetto editoriale del catalogo, nonché l'importanza di questo strumento per veicolare la fortuna non solo dell'artista ma anche delle sue opere in una logica di mercato: un'Avvertenza di Santini giustifica infatti la declinazione tematica della mostra intorno alla figura umana, e dunque le sue scelte curatoriali; mentre una sezione dedicata ai ringraziamenti introduce il ruolo chiave dei collezionisti e quindi la visione del catalogo come un



2. Giovanni Testori, *Morlotti*, «Quaderni d'arte del Centro Culturale Olivetti», Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957

possibile mezzo attraverso cui onorarne il prestito e valorizzarne la collezione. Cresce anche il numero delle riproduzioni (più di sessanta), non solo nella sezione delle tavole, ma anche all'interno del testo di Santini, così suggerendo la rilevanza delle fonti visive a corredo documentario della riflessione critica⁶¹.

Giuseppe Marchiori introduce nel 1958 il quarto «Quaderno» dedicato a Licini, intervallato da quattro riproduzioni a colori a piena pagina, dove le didascalie sono impaginate sul retro della tavola nella metà inferiore; è evidente un miglioramento nelle tecniche di stampa, che impongono, ai fini della buona definizione del colore, una netta separazione tra immagine e indicazione didascalica⁶². Luigi Carluccio introduce il volume dedicato alla mostra di Felice Casorati del giugno seguente e inserisce due nuovi elementi riproposti nei «Quaderni» successivi e nelle collane edite dalla Olivetti negli anni Sessanta: un ritratto fotografico dell'artista dopo la nota biografica, che ripensa l'uso editoriale della fotogra-

fia non solo come strumento di indagine dell'opera ma anche come documentazione del suo contesto di produzione; e l'indice del volume, che propone l'architettura del catalogo definendone le sezioni⁶³.

Il sesto «Quaderno», il cui formato più grande ne differenzia il progetto dai precedenti, è dedicato a Giovanni Martino Spanzotti, unica figura della collana non appartenente alle ricerche artistiche più moderne, di cui si documenta il ciclo affrescato nel tramezzo della chiesa di San Bernardino di Ivrea, riaperta al pubblico nel settembre del 1958 a seguito di un restauro voluto da Adriano Olivetti per riqualificare il complesso acquistato dal padre nel 1910. La sezione delle tavole del catalogo, introdotto da Roberto Longhi, ha un'impaginazione ideata da Egidio Bonfante, in cui le scene dei diversi registri del ciclo, fotografate da Angelo Rossi e rappresentanti ciascuna un episodio della vita e della Passione di Cristo, sono riprodotte in modo alternato a colori per l'intera scena e in bianco e nero per i

suoi particolari, suggerendo un possibile doppio registro di documentazione fotografica dell'opera: a colori per ammirarne la composizione formale, in nero per indagarne i dettagli (fig. 4)⁶⁴.

I «Quaderni» successivi ripristinano invece la veste tipografica dei primi volumi, e sono dedicati nei due anni successivi alle seguenti figure: Luigi Spazzapan (marzo 1960), per le cure non più di Scheiwiller ma di Luigi Carluccio (così chiudendo la parabola di affermazione del ruolo del curatore non solo nel progetto espositivo ma anche in quello editoriale del catalogo)⁶⁵; Antonietta Raphaël (luglio 1960), con un «Quaderno» che amplia la lettura documentaria del lavoro dell'artista attraverso la pubblicazione di un'antologia di scritti sulle sue ricerche e di un apparato fotografico delle opere perdute a seguito dei bombardamenti londinesi della Galleria Redfern e dello studio di Jakob Epstein⁶⁶; Riccardo Francalancia (marzo 1961) e Raffaello Castello (aprile 1961)⁶⁷.

3.3. «Studi e documenti di Storia dell'arte» delle Edizioni di Comunità

Gli undici volumi della collana «Studi e documenti di Storia dell'arte» sono pubblicati dalle Edizioni di Comunità a partire dal 1960 e sono documentati dalle corrispondenze dei diversi curatori con Pier Carlo Santini, responsabile della serie e redattore della rubrica di «Comunità» intitolata *Libri d'arte e d'architettura*. I volumi, impaginati da Egidio Bonfante, si caratterizzano per il formato simil quadrato, le cui dimensioni (di circa 24 × 27 cm) sono il frutto di un dibattuto accordo tra Adriano Olivetti e il grafico, che ne ricorda l'origine:

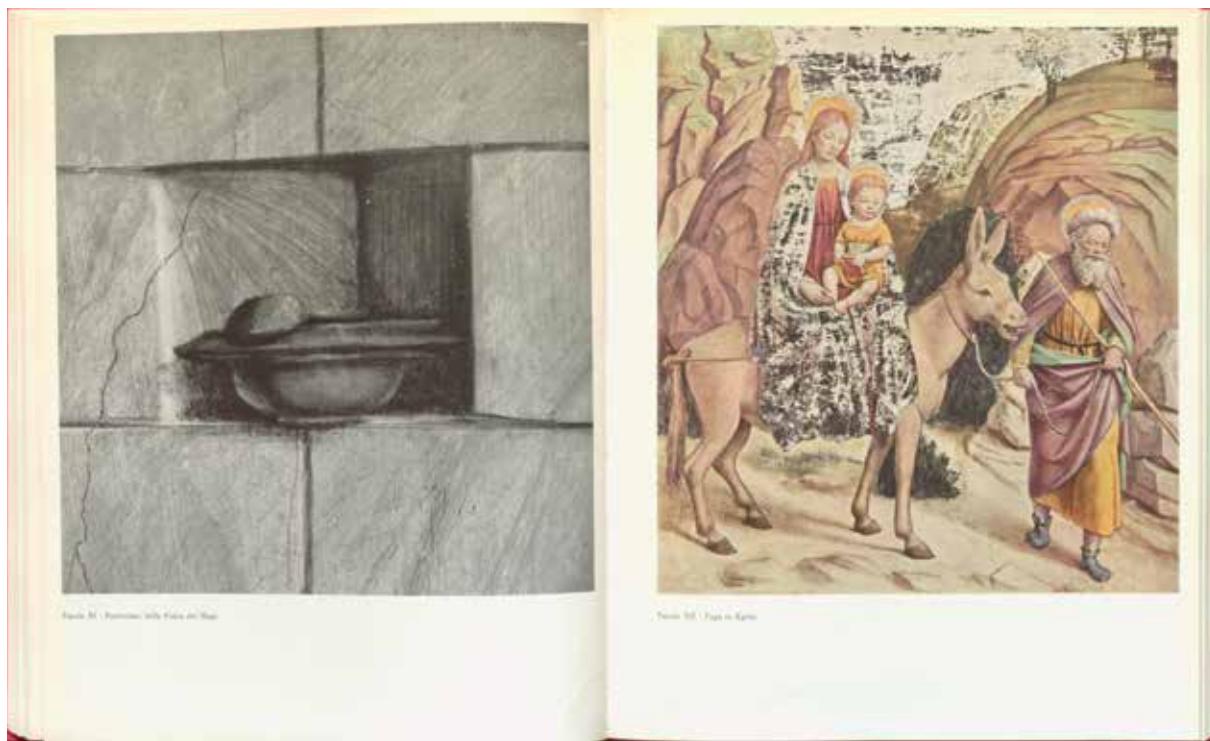
Per la collana delle Edizioni di Comunità Studi e documenti di Storia dell'arte, che si andava allora impostando, si ordinaron al legatore due menabò che differivano tra loro di un centimetro in altezza; l'uno secondo i desideri di Adriano, l'altro seguendo le mie indicazioni. Adriano Olivetti li esaminò attentamente: *Bonfante, mi venga incontro... così cedemmo un mezzo centimetro per uno*⁶⁸.

Il primo, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, è pubblicato nel novembre del 1960 a cura di Giuseppe Marchiori (fig. 5). Egli vi riunisce non tanto gli «orientamenti collettivi della cultura artistica» della prima metà del Novecento, quanto le sue «personalità creative»⁶⁹, suddividendo il



3. Libero Bigiaretti, *Orneore Metelli*, «Quaderni d'arte del Centro Culturale Olivetti», Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957

libro, come emerge dall'architettura dell'indice, in singole sezioni dedicate ai diversi artisti – con le eccezioni dei gruppi del futurismo, di Corrente e del Fronte nuovo delle arti –, così rispettando la scelta monografica delle collane di volumi d'arte edite dalla Olivetti, riproposta anche nelle pubblicazioni successive di questa serie. Ciascuna parte è articolata in sei sottosezioni, che presentano il testo critico di Marchiori, le schede tecniche delle opere, una sintetica antologia delle fonti, l'elenco delle opere principali, la bibliografia essenziale e i riferimenti delle date e dei luoghi di nascita e di morte dell'artista; la diminuzione scalare delle dimensioni del corpo dei caratteri dal testo critico ai riferimenti biografici è proporzionale ai diversi livelli di approfondimento della ricerca dell'artista. Le schede delle opere sono inoltre affiancate a grandi riproduzioni fotografiche a colori, stampate su carta lu-



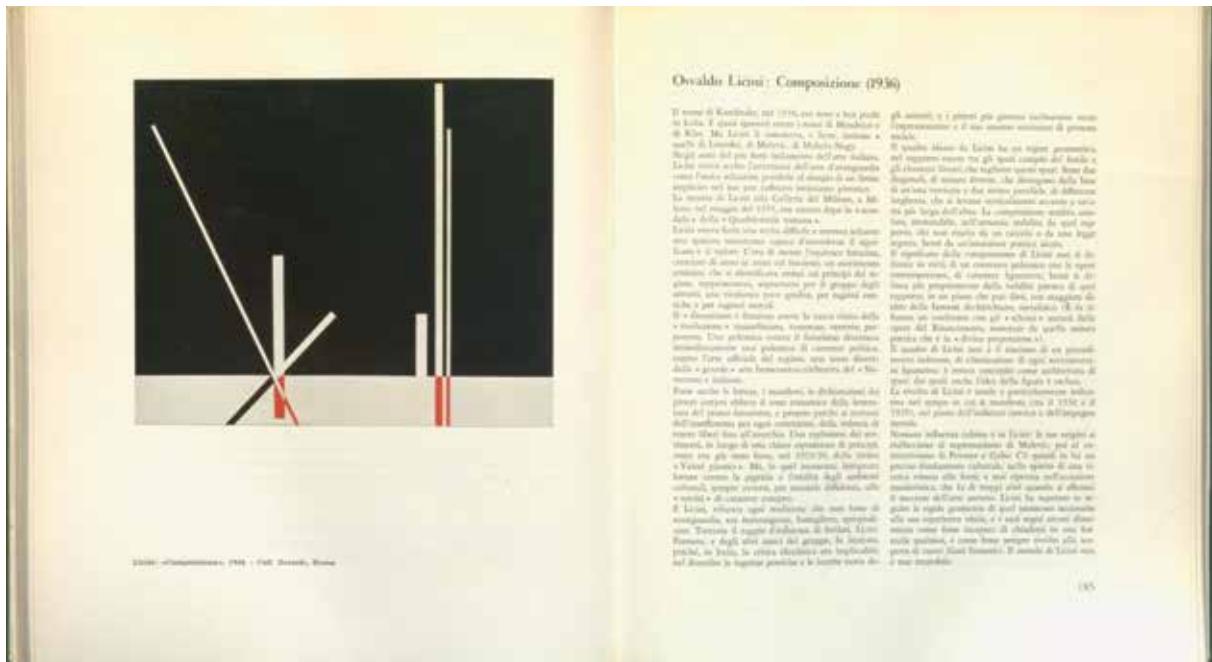
4. Giovanni Testori, G. Martino Spanzotti: *gli affreschi di Ivrea*, «Quaderni d'arte del Centro Culturale Olivetti», Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958

cida e incollate a tutta pagina a fronte del testo, con una didascalia sottostante che indica autore, titolo, data e riferimenti della collezione. Una bibliografia generale organizzata in ordine cronologico precede la sezione delle tavole, composta da pagine lucide riccamente documentate da riproduzioni stampate in bianco e nero (da una a tre fotografie per foglio).

Dalle corrispondenze preparatorie emerge la clausola contrattuale secondo cui la Olivetti s'impegna a inviare il resoconto delle vendite del libro a Giuseppe Marchiori, che si confronta periodicamente con Santini a proposito sia della sua distribuzione presso le biblioteche e presso gli studi degli artisti⁷⁰, che della sua ricezione da parte della critica. Il 15 febbraio 1961 gli chiede infatti se abbia inviato il volume a Umbro Apollonio che vorrebbe recensirlo su «Quadrum» e conclude «Nessun'altra notizia dai critici che ho interpellato. I romani hanno la bella abitudine di non rispondere»⁷¹. Così come il 30 ottobre successivo gli propone di rivedere insieme la lista dei critici americani a cui spedirlo, inviandone una copia anche al giovane tarantino Franco Sossi, premiato nel 1960 per i suoi articoli sulla Biennale di Venezia; lamenta il silenzio di Carlo Ludovico Ragghianti su «seleArte», e

aggiunge «non gli ho scritto né voglio scrivergli a questo proposito. Tu ne sai niente?»; gli chiede infine di sollecitare Raffaele Carrieri⁷².

Il secondo volume della collana, pubblicato nel giugno del 1962 e dedicato a *Mondrian e l'arte del XX secolo*⁷³, introduce nel *colophon* per la prima volta il nome del grafico, Egidio Bonfante, che ritornerà anche nei volumi successivi per il progetto dell'impaginazione e della sovraccoperta. In particolare questo volume si distingue per il carattere sperimentale della sovraccoperta: in *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)* una riproduzione de *Il cavaliere occidentale* di Carrà (1917) è collocata su uno sfondo bordeaux, che ne richiama i toni cromatici, stampata al vivo lateralmente su tre quarti, con il titolo e i riferimenti all'autore e alla casa editrice nella fascia inferiore, mentre la sovraccoperta del *Mondrian* propone centralmente in negativo il motivo geometrico della tela dell'artista *Composizione con linee* (1917), oggi custodita presso il Kröller-Müller Museum. L'immagine separa il sottotitolo – collocato nella fascia inferiore insieme alla casa editrice – dall'autore e dal titolo, le cui lettere, ciascuna in un colore primario secondo la ricerca riduzionista del pittore olandese, sono



5. Giuseppe Marchiori, *Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, «Studi e documenti di Storia dell'arte», Milano, Edizioni di Comunità, 1960

impaginate le une sovrapposte alle altre, citando un dettaglio presente nel dipinto dove la firma dell'artista è restituita con le sole iniziali l'una sopra l'altra.

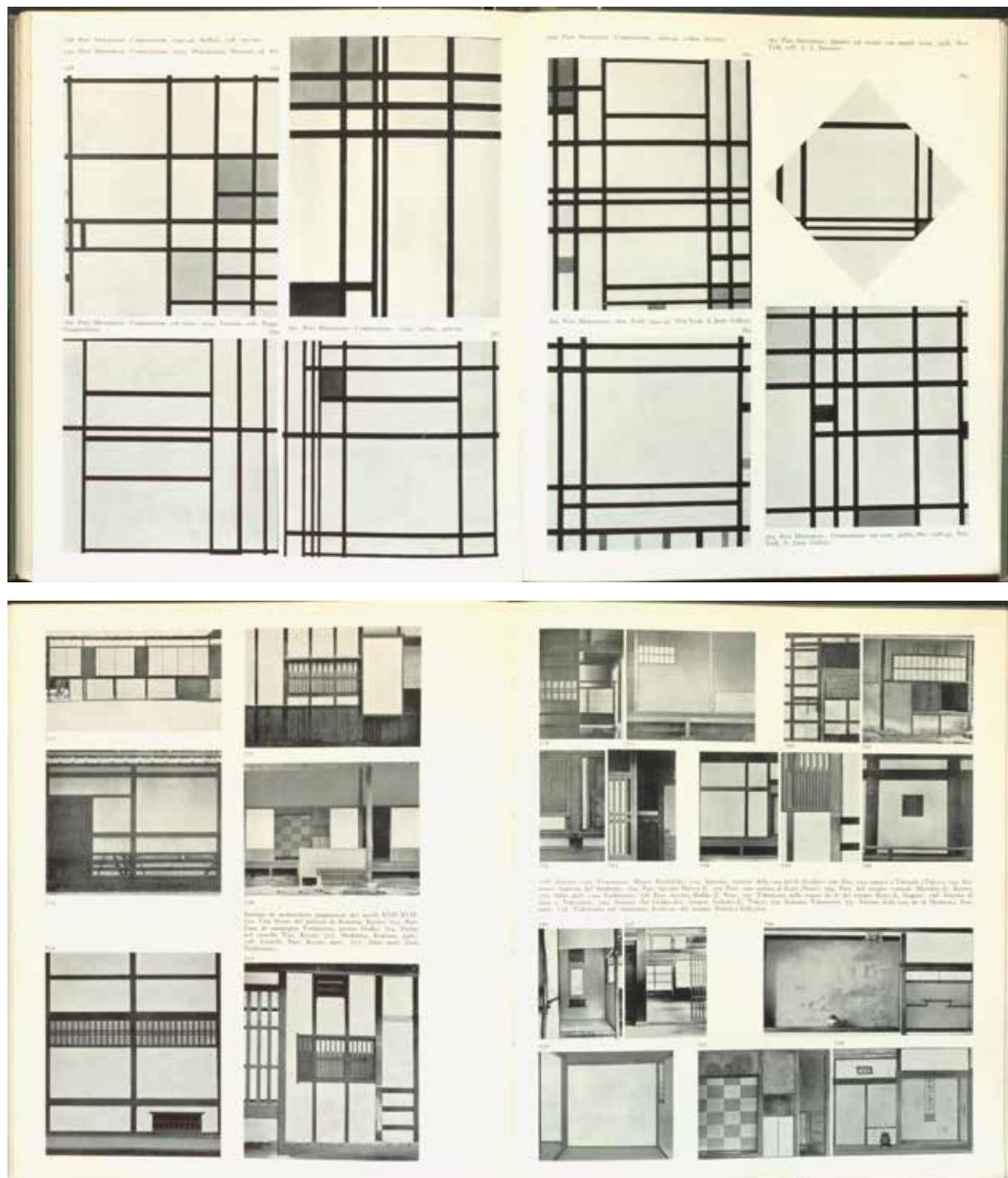
Il volume, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, testimonia inoltre un'evoluzione nella concezione del libro d'arte da catalogo a studio storiografico, in particolare per l'attenzione rivolta al dialogo tra testo e apparato iconografico: oltre alla presenza delle tavole a colori, stampate su carta lucida e incollate a fronte dello scritto, Bonfante introduce, nello spazio bianco a destra del corpo testuale, i numeri in grassetto delle immagini indagate, raccolte a conclusione di ogni capitolo in gruppi di circa dieci fotografie a foglio, per un totale di più di ottocento riproduzioni, e impaginate secondo analogie formalistiche – come ad esempio nel repertorio di architetture giapponesi comparate alle griglie neoplastiche –, creando così dei repertori iconografici dalla natura encyclopedica (figg. 6-7).

Il nuovo rigore scientifico della collana, acquisito a seguito della collaborazione con Ragghianti, ritorna nei volumi successivi pubblicati sotto la sua direzione per le cure dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, come si legge nell'occhiello del terzo volume del novembre del 1962, intitolato *Desiderio da Settignano* (fig. 8)⁷⁴. L'autrice del libro, Ida Cardellini, è docente presso l'Università di Pisa,

Osvaldo Licini: Composizione (1936)

dove si è laureata nel 1954 con una tesi dedicata all'artista sotto la guida dello stesso Ragghianti. È lui a introdurre il volume e a suggerire l'ampliamento del numero delle tavole, come documentato da una lettera del 26 aprile 1962 dell'autrice a Pier Carlo Santini⁷⁵. Le riproduzioni, stampate in bianco e nero su carta lucida, non sono impaginate seguendo un ordine cronologico ma secondo analogie formali tra le opere⁷⁶, e documentano il carattere plastico della produzione di Desiderio presentando per ogni lavoro scatti del fronte, del retro e del profilo; grazie al sinergico confronto tra testo e catalogo delle opere il libro si fa agile strumento di studio in virtù dei rimandi al testo critico presenti nelle schede delle riproduzioni e dei reciproci riferimenti alle immagini al lato del corpo testuale. La sezione fotografica, che documenta le opere attribuite e perdute dell'artista, conferma questo nuovo carattere scientifico della collana, i cui successivi otto volumi, pubblicati fino al 1981, sono infatti firmati da figure accademiche.

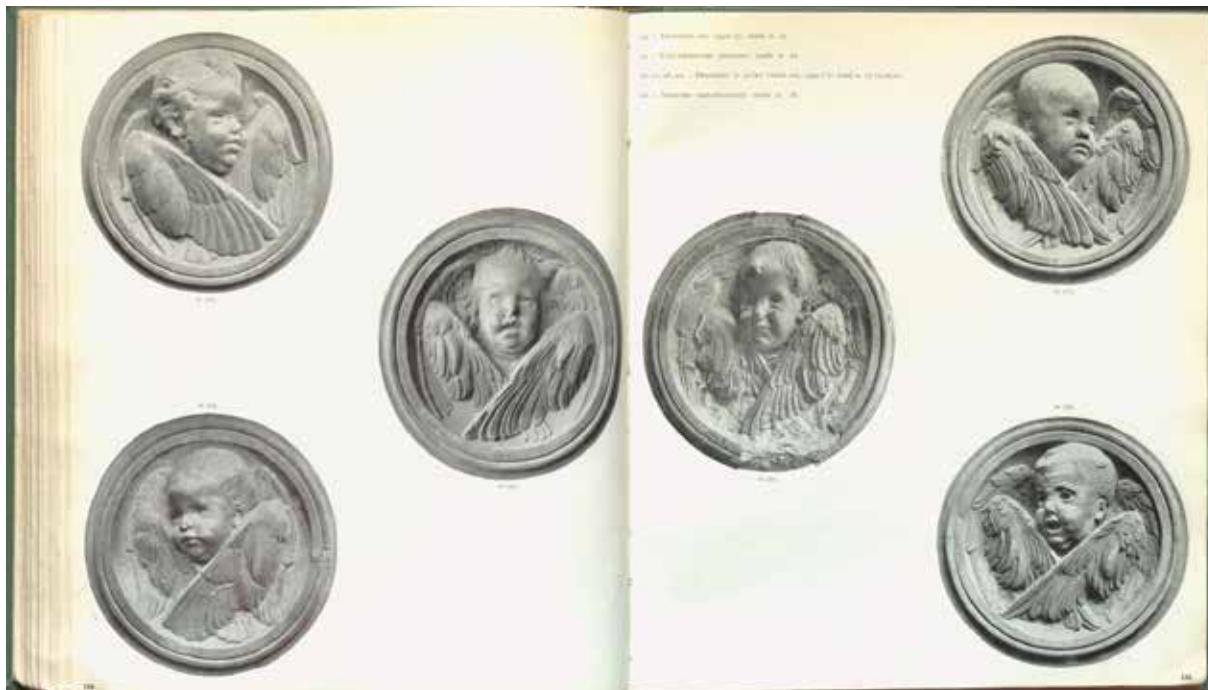
Decio Gioseffi è autore della quarta monografia dedicata nel 1963 a *Giotto architetto*. Il volume è provvisto di una bibliografia ragionata, tematicamente suddivisa, e di un ricco apparato di tavole sia a colori che in nero, il cui diverso significato è chiarito dall'autore: la ripetizione nelle prime dei



6-7. Carlo Ludovico Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, «Studi e documenti di Storia dell'arte», Milano, Edizioni di Comunità, 1962

soggetti presenti anche nelle seconde è infatti «a ragion veduta, in quanto le riproduzioni a colori sono state scelte in funzione dei valori di colore e, considerate sotto tale specifico esponente, vanno semmai confrontate tra sé medesime»⁷⁷.

Il 10 luglio 1964 Gioseffi lamenta tuttavia in una lettera a Pier Carlo Santini la modestia del compenso ricevuto, 400.000 lire, interpretandolo come un rimborso spese⁷⁸; in ciò concordando con Roberto Pane – direttore dell'Istituto di caratteri stilistici e



8. Ida Cardellini, *Desiderio da Settignano*, «Studi e documenti di Storia dell'arte», Milano, Edizioni di Comunità, 1962

costruttivi dei monumenti della Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli – autore lo stesso anno del volume *Antoni Gaudí*⁷⁹, che critica nelle corrispondenze l'esiguità della percentuale del 6% sulle vendite che gli compete e il prezzo di copertina⁸⁰, commentando sarcasticamente: «è nella tradizione di Comunità di avvantaggiare i lettori, magari a scapito degli autori!»⁸¹. Anche la veste grafica della sovraccoperta del volume è oggetto di un acceso confronto con Pier Carlo Santini⁸². Il 24 aprile 1964 Egidio Bonfante invia infatti a quest'ultimo la prova di copertina, con un dettaglio fotografico di Casa Battló stampato al vivo su tre quarti dello spazio, ironizzando sulla difficoltà di giungere a un accordo con lo storico tarantino: «Ritengo di aver interpretato i colori dell'epoca con una soluzione più efficace, pur facendovi risparmiare i denari, di grande quattricromia. Si dice di alcune persone "buone come il pane": si potrà dire così anche di Roberto P.?»⁸³. Questa proposta è infine approvata dall'autore in una nota del 20 maggio seguente, in cui segnala tuttavia al grafico alcune necessarie modifiche: «la striscia è da fare più alta senza il curioso, inspiegabile margine delle colonne. Il tono azzurro non conviene perché neutralizza gli azzurri delle finestre, meglio il tono violetto con il bianco, così come ho segnato, la firma più grande!»⁸⁴.

I volumi successivi ricalcano la veste tipografica e la struttura dei primi libri della collana: Eugenio Luporini pubblica nel 1964 *Brunelleschi. Forma e ragione*⁸⁵, in cui rispetta il dialogo storiografico tra dati documentari – inserendo una sezione *Documenti* – e analisi comparativa delle opere, proponendo ad esempio un confronto tra il particolare delle zampe dei cavalli nel tergo del ritratto di Battista Sforza di Piero della Francesca e il colonnato interno della chiesa di Santo Spirito (fig. 9); l'anno seguente Gian Lorenzo Mellini e Raffaele Monti sono infine gli autori rispettivamente dei volumi *Altichiero e Jacopo Avanzi* e *Andrea del Sarto*⁸⁶.

Dal 1964 al 1967 le Edizioni di Comunità pubblicano, grazie anche al contributo del CNR, una seconda collana diretta da Ragghianti intitolata «Raccolta pisana di saggi e studi», sempre per le cure dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa. Maria Severini è autrice del primo volume, uscito nel 1959 con Neri Pozza, in cui indaga la collezione di Sebastiano Timpanaro presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Università⁸⁷. Le Edizioni di Comunità subentrano alla casa editrice veneziana cinque anni dopo, pubblicando il quindicesimo volume della serie firmato da Eugenio Luporini e intitolato *Benedetto da Rovezzano: scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*⁸⁸. Seguiranno



9. Eugenio Luporini, *Brunelleschi. Forma e Ragione*, «Studi e documenti di Storia dell'arte», Milano, Edizioni di Comunità, 1964

altri sei libri con la Olivetti, una breve parentesi di un progetto editoriale ben più ampio che proseguirà dal 1967 con la casa editrice fiorentina Marchi e Bertolli⁸⁹.

3.4. I «Quaderni d'arte e d'architettura moderna» delle Edizioni di Comunità

La collana «Quaderni d'arte e d'architettura moderna», a cura di Pier Carlo Santini, è composta da otto volumi pubblicati dalle Edizioni di Comunità dal 1961 al 1965. La serie è centrata sulle ricerche artistiche più recenti, dedicando all'architettura un unico volume, l'ultimo, intitolato *L'opera di Alvar Aalto* a cura di Leonardo Mosso, edito in occasione della mostra presso Palazzo Strozzi a Firenze inaugurata il 14 novembre 1965 con un saggio introduttivo di Ragghianti. I sette titoli precedenti affrontano invece: *Disegni di Vedova 1935-1950*, a cura di Licisco Magagnato, pubblicato in occasione della mostra presso la Galleria Civica d'Arte Moderna di Verona tra il settembre e l'ottobre del 1961; *Giovani pittori in Piemonte* del 1962 per le cure di Luigi Carluccio; *Antony de Witt* di Pier Carlo Santini, il catalogo della personale dell'artista ospitata presso il Centro Culturale Olivetti di Ivrea tra il maggio e il giugno del 1962; *Grafici del primo Novecento ita-*

liano dell'anno successivo, di Giuseppe Marchiori e Guido Perocco, una rassegna di artisti che dal 1908 esposero a Ca' Pesaro; *Gli artisti di «Corrente»* di Marco Valsecchi e *Renato Birolli* di Giuseppe Marchiori, entrambi del 1963; *Atanasio Soldati* di Pier Carlo Santini del 1965.

I volumi rispettano i caratteri del catalogo d'arte, presentando esternamente la medesima ripartizione studiata da Bonfante per lo spazio della copertina – sempre in formato simil quadrato ma più piccolo – con una riproduzione a colori che occupa tre quarti della superficie e, nella parte restante, una striscia monocroma in accordo cromatico ai toni dell'immagine con titolo, autore e casa editrice. Internamente la struttura del libro, ormai consolidata, è ripartita tra testo critico, catalogo delle opere, nota biografica, bibliografia e apparati conclusivi, che alternano antologie critiche a regesti documentari.

Quella del libro d'arte è una costola laterale, ma significativa dell'impresa olivettiana, che anche in questo minore scomparto editoriale riconferma il proprio dinamismo sperimentale, l'attenzione al contesto, la progettualità di vasto respiro, la raffinatezza formale. I libri di Ivrea dedicati all'arte nascono da una prioritaria volontà di emancipazione pedagogica delle classi lavoratrici assolutamente di

avanguardia nel secondo dopoguerra, affiancano con i cataloghi delle mostre degli anni Cinquanta e Sessanta una presenza della critica militante sul mercato e approdano al rigoroso e innovativo specialismo scientifico delle collane monografiche senza mai dismettere la vivacità e cordialità intellettuale che nutre la loro vocazione comunitaria.

CATERINA TOSCHI

¹ *Edizioni di Comunità. Catalogo generale 1946-1982*, testo di R. Zorzi, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, p. XI. Cfr. B. DE' LIGUORI CARINO, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti, 2008.

² *L'ordine politico delle Comunità* è pubblicato in due edizioni, nel settembre del 1945 dalle Nuove Edizioni di Ivrea e poi nel giugno del 1946 per le Edizioni di Comunità; si veda oggi A. OLIVETTI, *L'ordine politico delle Comunità*, a cura di D. Cadeddu, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità, 2014.

³ A. Olivetti a H. Keyserling, 23 aprile 1942, in R. ZORZI, *Introduzione a Edizioni di Comunità*, p. X.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. VII.

⁶ S. GIEDION, *Walter Gropius: l'uomo e l'opera*, Milano, Edizioni di Comunità, 1954 (ed. or. 1931); R. NEUTRA, *Progettare per sopravvivere*, Milano, Edizioni di Comunità, 1956 (ed. or. 1954); LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Milano, Edizioni di Comunità, 1957 (ed. or. 1956).

⁷ OLIVETTI, *L'ordine politico delle Comunità*, pp. 72-3.

⁸ V. OCHETTO, *Adriano Olivetti. La biografia*, Roma-Ivrea, Comunità Editrice, 2017 (I ed. 1985), p. 159.

⁹ DANTE, *De Monarchia*, I, 2, 8 (ed. cons. *Opere minori di Dante Alighieri*, trad. P. Gaja, Torino, UTET, 1986, II).

¹⁰ Documento s.t., s.d., cfr. figg. 2-3 in DE' LIGUORI CARINO, *Adriano Olivetti e le edizioni di Comunità*, pp. 254-5; cfr. anche D. CADEDU, *Humana Civilitas. Profilo intellettuale di Adriano Olivetti*, Ivrea, Edizioni di Comunità, 2016.

¹¹ A. OLIVETTI, *Città dell'uomo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960, pp. 84-5.

¹² G.C. ARGAN, *Il museo come scuola*, «Comunità. Rivista bimestrale del Movimento Comunità», III, 3, maggio-giugno 1949, pp. 64-6.

¹³ Ivrea, Archivio Storico Olivetti, fondo Adriano Olivetti, 22.6.2.3 Attività editoriali, Edizioni di Comunità, Carteggio redazionale (d'ora in poi ASOI/AO), fascicolo 191, Argan Giulio Carlo, G.C. Argan a G. Soavi, 7 luglio 1949.

¹⁴ Ivi, G.C. Argan a G. Soavi, 14 dicembre 1949. Nella mede-

sima lettera Argan accetta l'invito a curare regolarmente sulla rivista una bibliografia sull'arte con «rapide ma critiche recensioni», unite a notizie di congressi, mostre e premi; una rubrica che poi passerà a Maurizio Calvesi, come documentato da una seconda lettera di Argan a Renzo Zorzi, datata 27 giugno 1954: «È un giovane di molto valore e la farebbe benissimo: inoltre, essendo il mio assistente qui al Ministero, potrei io stesso indirizzarlo e seguirlo».

¹⁵ H. READ, *Arte e educazione*, «Comunità. Rivista bimestrale del Movimento Comunità», IV, 7, marzo-aprile 1950, pp. 54-60.

¹⁶ ASOI/AO, fascicolo 191, Argan Giulio Carlo, G.C. Argan a R. Zorzi, 31 dicembre 1953.

¹⁷ G.C. ARGAN, *Herbert Read e la funzione educativa dell'arte*, «Comunità. Rivista bimestrale del Movimento Comunità», VII, 23, febbraio 1954, pp. 70-3.

¹⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²¹ ASOI/AO, fascicolo 191, Argan Giulio Carlo, G.C. Argan a G. Soavi, 11 marzo 1952.

²² Ivrea, Archivio Storico Olivetti, fondo Zorzi, Renzo, Edizioni di Comunità, Corrispondenza in ordine cronologico (d'ora in poi ASOI/RZ), faldone 3, fascicolo 30, G.C. Argan a G. Soavi, 17 novembre 1952.

²³ Ivi, G. Soavi a G. Bollea, 7 gennaio 1953.

²⁴ Ivi, G.C. Argan a G. Soavi, 29 giugno 1953.

²⁵ Ivi, G.C. Argan a G. Soavi, 17 novembre 1952.

²⁶ Ivi, Corrispondenza di G.C. Argan e G. Soavi, dicembre 1952-gennaio 1954.

²⁷ H. READ, *Educare con l'arte*, trad. G.C. Argan, Milano, Edizioni di Comunità, 1954.

²⁸ ASOI/RZ, faldone 3, fascicolo 30, G.C. Argan a G. Soavi, 6 marzo 1954.

²⁹ ASOI/AO, fascicolo 191, Argan Giulio Carlo, R. Zorzi a G.C. Argan, 8 luglio 1954.

³⁰ ASOI/RZ, faldone 3, fascicolo 30, G.C. Argan a G. Soavi, 20 dicembre 1954.

³¹ Cfr. C. TOSCHI, CISV - Centro Istruzione e Specializzazione Vendite, in EAD., *L'idioma Olivetti 1952-1979*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 41-80.

³² È iniziato il *CORSO di Educazione artistica*, «Punto e linea», 1, gennaio-febbraio 1956, pp. 12-3.

³³ G. PISCHEL, *Problemi e validità dell'esperienza di un insegnamento artistico per giovani operai*, «Tecnica ed organizzazione. Rivista bimestrale di economia e tecnica dell'industria meccanica», IX, 37, gennaio-febbraio 1958, pp. 30-6.

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ *Ibid.*, pp. 32-3.

- ³⁶ *Ibid.*, p. 36.
- ³⁷ G. PISCHEL, *Prefazione a Dalla preistoria alla monumen-*
talità classica. Lezioni di educazione artistica 1, Ivrea, Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. – SCAP-Servizio Centrale Addestramento Professionale, 1954, p. 7.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 8.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 10.
- ⁴⁰ EAD., *Prefazione a Dal romanticismo all'arte astratta. Lezioni di educazione artistica 3*, Ivrea, Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. – SCAP-Servizio Centrale Addestramento Professionale, 1961, p. 7.
- ⁴¹ EAD., *Prefazione (1954)*, p. 10.
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ *Ibid.*, pp. 277-9, 520-1, tavv. 214-5, 446-50.
- ⁴⁴ G. PISCHEL, *Dal naturalismo gotico al neoclassicismo (nazionale). Lezioni di educazione artistica 2*, Ivrea, Ing. C. Olivetti & C., S.p.A. – SCAP-Servizio Centrale Addestramento Professionale, 1959, pp. 52, 353-4, tavv. 37-8, 301-2.
- ⁴⁵ EAD., *Prefazione (1954)*, p. 11.
- ⁴⁶ EAD., *Prefazione (1961)*, p. 8.
- ⁴⁷ *Dibattito sull'arte contemporanea, Saggi letti alle rencon-*
tres internationales (Ginevra, 1948), Ivrea, Edizioni di Comu-
nità, 1954 (ed. or. 1948).
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 9.
- ⁴⁹ *Ibid.*, pp. 9-12.
- ⁵⁰ R. ZORZI, *Ricordi di Adriano Olivetti*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960, p. 34.
- ⁵¹ Sull'attività grafica di Bonfante alla Olivetti cfr. R. ZORZI, *Egidio Bonfante. Un pittore alla Olivetti*, Ivrea, Associazione Archivio Storico Olivetti, 2003.
- ⁵² Ivrea, Archivio Storico Olivetti, fondo Personalità della storia Olivetti, 22.6.2.3, Attività editoriali, Edizioni di Comunità, Carteggio redazionale (d'ora in poi ASOI/FP), Bonfante Egidio, E. Bonfante a G. Soavi, 28 gennaio 1952.
- ⁵³ B. DORIVAL, *Cézanne*, Milano, Edizioni di Comunità, 1952; A. VALENTIN, *Leonardo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1952; Pierre COURTHION, *Klee*, Milano, Edizioni di Comunità, 1953; e Maximilian ILYIN, *Utrillo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1953.
- ⁵⁴ ASOI/RZ, faldone 3, fascicolo 25, F. Fortini a G. Soavi, 4 marzo 1951.
- ⁵⁵ Ivi, F. Fortini alla segreteria di Comunità, s.d. (ma 1952).
- ⁵⁶ L. CODIGNOLA, [senza titolo], in *Mostra di Pier Francesco Guala*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1954, p. s.n.
- ⁵⁷ G. TESTORI, *Introduzione*, ivi, p. 13.
- ⁵⁸ CODIGNOLA, [senza titolo], p. s.n.
- ⁵⁹ G. TESTORI, *Realtà e natura*, in *Morlotti*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957, p. 7.
- ⁶⁰ L. BIGIARETTI, *Orneore Metelli*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957.
- ⁶¹ P.C. SANTINI, *Ottone Rosai*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1957.
- ⁶² G. MARCHIORI, *Licini*, Centro Culturale Olivetti, 1958.
- ⁶³ L. CARLUCCIO, F. Casorati, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958.
- ⁶⁴ G. TESTORI, *Giovanni Martino Spanzotti: gli affreschi di Ivrea*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1958. Cfr. *Testori a Ivrea*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004.
- ⁶⁵ L. CARLUCCIO, *Luigi Spazzapan*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1960.
- ⁶⁶ A. MEZIO, *Raphaël*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1960.
- ⁶⁷ G. PETRONI, *Riccardo Francalancia*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1961; L. CARLUCCIO, *Raffaello Castello*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1961.
- ⁶⁸ *Intervista a Egidio Bonfante*, in ZORZI, *Egidio Bonfante. Un pittore alla Olivetti*, p. 19.
- ⁶⁹ G. MARCHIORI, *Premessa a Arte e artisti d'avanguardia in Italia (1910-1950)*, Milano, Edizioni di Comunità, 1960, p. 8.
- ⁷⁰ ASOI/AO, fascicolo 546, Marchiori Giuseppe, G. Marchiori a P.C. Santini, 16 dicembre 1961.
- ⁷¹ Ivi, G. Marchiori a P.C. Santini, 15 febbraio 1961.
- ⁷² Ivi, G. Marchiori a P.C. Santini, 30 ottobre 1961.
- ⁷³ C.L. RAGHINTI, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.
- ⁷⁴ I. CARDELLINI, *Desiderio da Settignano*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.
- ⁷⁵ ASOI/AO, fascicolo 301, Cardellini Ida, I. Cardellini a P.C. Santini, 26 aprile 1962.
- ⁷⁶ Ivi, I. Cardellini a P.C. Santini, 18 giugno 1962.
- ⁷⁷ D. GIOSEFFI, *Giotto architetto*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. s.n.
- ⁷⁸ ASOI/AO, fascicolo 477, Giosetti Decio, D. Giosetti a P.C. Santini, 10 luglio 1964.
- ⁷⁹ R. PANE, *Antoni Gaudí*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.
- ⁸⁰ ASOI/AO, fascicolo 643, Pane Roberto, R. Pane a P.C. Santini, 8 marzo 1963.
- ⁸¹ Ivi, R. Pane a P.C. Santini, 10 luglio 1964.
- ⁸² Ivi, R. Pane a P.C. Santini, 20 aprile 1964 e 9 maggio 1964.
- ⁸³ ASOI/FP, Bonfante Egidio, E. Bonfante a P.C. Santini, 24 aprile 1964.
- ⁸⁴ ASOI/AO, fascicolo 643, Pane Roberto, R. Pane a P.C. Santini, 20 maggio 1964.
- ⁸⁵ E. LUPORINI, *Brunelleschi. Forma e ragione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

⁸⁶ G.L. MELLINI, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965; R. MONTI, *Andrea del Sarto*, Milano, Edizioni di Comunità, 1965. Gli ultimi tre volumi, editi dopo il 1965, sono di M. MALABOTTA, *L'opera grafica di Filippo De Pisis* (1969), R. PANE, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale* (I, 1975; II, 1977), *I Cavalli di San Marco*, a cura di G. Perocco e R. Zorzi (1981).

⁸⁷ M. SEVERINI, *La collezione Sebastiano Timpanaro nel Ga-*

binetto Disegni e Stampe dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, Venezia, Neri Pozza, 1959.

⁸⁸ E. LUPORINI, *Benedetto da Rovezzano: scultura e decorazione a Firenze tra il 1490 e il 1520*, Milano, Edizioni di Comunità, 1964.

⁸⁹ A. GARZELLI, *Il Duomo di Grosseto. Saggio di storia dell'architettura*, Firenze, Marchi e Bertolli, 1967.



Finito di stampare nel mese di marzo 2021
presso CSR S.r.l.
Via di Salone, 131/c - 00131 Roma
Tel. +39 06 4182113