



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

# Territori della Cultura

Rivista on line Numero 39 Anno 2020

Iscrizione al Tribunale della Stampa di Roma n. 344 del 05/08/2010



# Sommario



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

## Comitato di redazione 5

Paestum e Velia in un'unica Autonomia  
Alfonso Andria 8

I Fondamentali  
Pietro Graziani 14

## Conoscenza del Patrimonio Culturale

Claude Albore Livadie Le Parc minier de Krzemionki en  
Pologne méridionale 18

Roberta Oliva Il Satiro danzante di Mazara del Vallo.  
Note sulle normative di controllo delle  
acque internazionali 30

Rita Paris Appia Antica. Una storia particolare 40

## Cultura come fattore di sviluppo

Renata Finocchiaro La *cunziria* di Vizzini. Scenari per la  
conservazione e la valorizzazione del borgo 56

Piero Pierotti Olivetti in Toscana: il ruolo sociale  
della bellezza 76

## Metodi e strumenti del patrimonio culturale

Ferdinando Longobardi La diversità linguistica come  
patrimonio culturale da preservare 92

Dieter Richter Nel Sud più lontano e più 'altro'.  
La Napoli di Thomas Mann 102

## Appendice

Bando "Patrimoni Viventi" 2020 107

# Comitato di Redazione



Centro Universitario Europeo  
per i Beni Culturali  
Ravello

Presidente: Alfonso Andria

[comunicazione@alfonsoandria.org](mailto:comunicazione@alfonsoandria.org)

Direttore responsabile: Pietro Graziani

[pietro.graziani@hotmail.it](mailto:pietro.graziani@hotmail.it)

Direttore editoriale: Roberto Vicerè

[redazione@qaeditoria.it](mailto:redazione@qaeditoria.it)

Responsabile delle relazioni esterne:

Salvatore Claudio La Rocca

[sclarocca@alice.it](mailto:sclarocca@alice.it)

## Comitato di redazione

Claude Albore Livadie Responsabile settore  
"Conoscenza del patrimonio culturale"

[alborelivadie@libero.it](mailto:alborelivadie@libero.it)

Jean-Paul Morel Archeologia, storia, cultura

[moreljp77@gmail.com](mailto:moreljp77@gmail.com)

Max Schvoerer Scienze e materiali del  
patrimonio culturale

[schvoerer@orange.fr](mailto:schvoerer@orange.fr)

Beni librari,

documentali, audiovisivi

Francesco Caruso Responsabile settore

[francescocaruso@hotmail.it](mailto:francescocaruso@hotmail.it)

"Cultura come fattore di sviluppo"

Piero Pierotti Territorio storico,

[pieropierotti.pisa@gmail.com](mailto:pieropierotti.pisa@gmail.com)

ambiente, paesaggio

Ferruccio Ferrigni Rischi e patrimonio culturale

[ferrigni@unina.it](mailto:ferrigni@unina.it)

Dieter Richter Responsabile settore

[dieterrichter@uni-bremen.de](mailto:dieterrichter@uni-bremen.de)

"Metodi e strumenti del patrimonio culturale"

Informatica e beni culturali

Matilde Romito Studio, tutela e fruizione

[matilderomito@gmail.com](mailto:matilderomito@gmail.com)

del patrimonio culturale

Adalgiso Amendola Osservatorio europeo

[adamendola@unisa.it](mailto:adamendola@unisa.it)

sul turismo culturale

## Segreteria di redazione

Eugenia Apicella Segretario Generale

[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)

Monica Valiante

Velia Di Riso

## Progetto grafico e impaginazione

PHOM Comunicazione srls

Per consultare i numeri  
precedenti e i titoli delle  
pubblicazioni del CUEBC:  
[www.univeur.org](http://www.univeur.org) - sezione  
Mission

Per commentare  
gli articoli:  
[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org)

## Info

Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali

Villa Rufolo - 84010 Ravello (SA)

Tel. +39 089 857669 - 089 858195 - Fax +39 089 857711

[univeur@univeur.org](mailto:univeur@univeur.org) - [www.univeur.org](http://www.univeur.org)

Main Sponsors:



ISSN 2280-9376



Piero Pierotti

*Piero Pierotti,  
Componente Comitato  
Scientifico CUEBC*

## Olivetti in Toscana: il ruolo sociale della bellezza

**A** Pisa, presso il Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi in Lungarno Galilei, si è aperta il 20 dicembre 2019 la mostra "Olivetti@Toscana.it. Territorio, Comunità, Architettura nella Toscana di Olivetti". Ne sono curatori Marco Giorgio Bevilacqua, Mauro Ciampa, Lucia Giorgetti, Stefania Landi, Denise Ulivieri. Chiuderà il 13 aprile 2020.

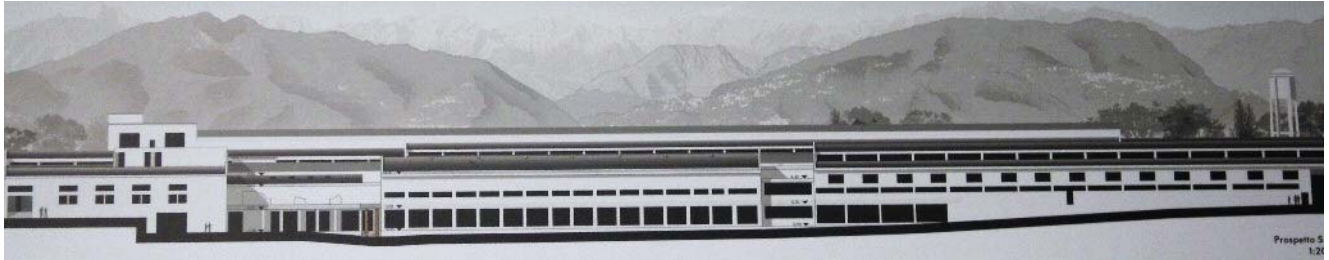
La Olivetti è stata al centro di molti studi, in questi ultimi anni, e con essa lo stuolo di ricercatori e architetti che con l'azienda, ma soprattutto con Adriano Olivetti direttamente, ebbero modo di collaborare, di sviluppare le loro idee, di realizzare progetti architettonici. Il centro dell'attenzione è stata ovviamente Ivrea, sito Unesco del 2018 come modello di città industriale del XX secolo, ben documentato dalle foto di Gianluca Giordano. Meno noto – scrivono i curatori – è il ruolo, culturale ma anche industriale, che essa ebbe in Toscana: da qui la mostra, illustrata con immagini dei fotografi storici dell'Azienda e con le riprese recenti, realizzate appositamente da Eva Mulas con la collaborazione di Mario Mulas. "Nucleo invariante è l'inquadramento della vicenda olivettiana nel suo insieme. Il percorso espositivo realizzato per Pisa racconta invece le architetture, i personaggi e i temi che hanno segnato la vicenda della Olivetti in Toscana".

La Olivetti era stata fondata da Camillo nel 1908. Iniziò a produrre macchine per scrivere, notevole innovazione in se stessa, e subito si distinse per la tendenza all'aggiornamento continuo, per il design sui prodotti, per la sensibilità sociale nei confronti dei dipendenti. Adriano si pose in continuazione del padre, socialista militante. Come ebbe a dire nel 1955, inaugurando il nuovo stabilimento di Pozzuoli per la costruzione

*Fig. 1 La M 20 è stata la seconda macchina da scrivere, dopo la M 1, progettata per intero, costruita nelle sue officine e commercializzata da Camillo Olivetti (1920).*

*Fig. 2 Pozzuoli, fabbrica Olivetti di calcolatrici da tavolo (Luigi Cosenza, con Adriano Galli, Pietro Ciaravolo, Pietro Porcinai e Marcello Nizzoli, 1955).*





di calcolatrici (Luigi Cosenza, con Adriano Galli, Pietro Ciaravolo, Pietro Porcinai e Marcello Nizzoli<sup>1</sup>), “così, di fronte al golfo più singolare del mondo, questa fabbrica si è elevata, nell’idea dell’architetto, in rispetto della bellezza dei luoghi e affinché la bellezza fosse di conforto nel lavoro di ogni giorno. Abbiamo voluto anche che la natura accompagnasse la vita della fabbrica. La natura rischiava di essere ripudiata da un edificio troppo grande, nel quale le chiuse muraglie, l’aria condizionata, la luce artificiale, avrebbero tentato di trasformare giorno per giorno l’uomo in un essere diverso da quello che vi era entrato, pur pieno di speranza. La fabbrica fu quindi concepita alla misura dell’uomo perché questi trovasse nel suo ordinato posto di lavoro uno strumento di riscatto e non un congegno di sofferenza. Per questo abbiamo voluto le finestre basse e i cortili aperti e gli alberi nel giardino ad escludere definitivamente l’idea di una costrizione e di una chiusura ostile...”

La fabbrica di Pozzuoli sembra adottare e mettere in atto una proposta di Le Corbusier: le *usines vertes*.<sup>2</sup> In realtà Adriano Olivetti e Le Corbusier ideologicamente erano in posizione antitetica. I primi contatti datano al 1934 ma questi erano gli anni del “piano dittatore”, delle autoproposte di Le Corbusier a Mussolini per costruire le città nuove (rifiutate). Erano anche gli anni in cui, mentre Adriano si legava alla Resistenza, Le Corbusier si metteva al servizio del governo di Vichy. Quando Le Corbusier si autopropose anche per gli ampliamenti delle attività di Ivrea, già affidati a Luigi Figini, Gino Pollini e Ignazio Gardella, ottenne di nuovo un cortese rifiuto.

L’idea delle officine verdi era già nella mente di Adriano Olivetti, che aveva cominciato a maturarla fin da quando il padre Camillo lo aveva messo a lavorare nella sua fabbrica, affinché si rendesse conto<sup>3</sup>. Per realizzarla preferiva affidarsi a progettisti che ben conosceva e che considerava più affidabili, anche perché la sua idea di fondo – ben diversamente da quella di Le Corbusier – nasceva da dentro, da un socialismo

*Fig. 3 Stabilimento Olivetti Synthesis, Massa, prospetto sud (Piero Bottoni e Mario Pucci 1943-1958: elaborato grafico di Viola Marano).*

<sup>1</sup> Luigi Cosenza era anche un attivista comunista, noto per le numerose campagne contro gli scempi urbanistici della giunta Lauro a Napoli. Pietro Porcinai era specializzato in architettura del paesaggio e a lui era affidato il compito di “ombreggiare” le pareti di vetro della nuova fabbrica, senza togliere luce. Marcello Nizzoli era il noto designer di Olivetti, autore fra l’altro del progetto per la *Lettera 22*. Adriano Galli teneva la cattedra di scienza delle costruzioni a Napoli. Pietro Ciaravolo era il filosofo che fu poi autore, tra gli altri, del volume *Homonatura. Per una filosofia dell’ambiente* (Brenner 1989).

<sup>2</sup> La complessa vicenda è stata ricostruita da Silvia Bodei, *Le Corbusier e Olivetti. La “Usine verte” per il centro di calcolo elettronico*, Quodlibet, 2014.

<sup>3</sup> Le Corbusier era un contemporaneo che lavorava su questo genere di attività. Se cerchiamo un precedente ideologico è più corretto fare riferimento a Robert Owen e, più in generale, ai socialisti utopisti di primo Ottocento.



sostanziale, ossia dalla convinzione che migliorare le condizioni di lavoro e favorire la familiarizzazione dei dipendenti significava anche, come in effetti accadde, incrementarne la produttività. Proprio in Toscana, come fa vedere la mostra (aperta a Pisa ma considerata come itinerante: la prossima tappa sarà in Campania, a San Leucio), si può trovare una importante chiave di lettura anche per definire meglio gli eventi che praticamente, finché Adriano fu in vita, non potevano che complicare un'intesa reale fra i due protagonisti.

L'azienda Olivetti, verso la metà del secolo, era leader mondiale per gli articoli da ufficio e contemporaneamente molto innovativa quanto a organizzazione del lavoro. Adriano era un validissimo talent scout ed era capace di circondarsi di persone efficaci. I parametri secondo cui agiva nelle sue scelte erano sostanzialmente due: oggetti belli e persone ottimiste. Questa condotta generale lo portò all'apice della produzione e commercializzazione nel suo settore.

"Tracce architettoniche della storia della Olivetti – commentano i curatori della mostra – sono sparse praticamente in tutto il mondo: decine e decine di fabbriche, palazzi per uffici, centri per la formazione e negozi, progettati da maestri dell'architettura moderna, tra cui Marco Zanuso, i BBPR, Gae Aulenti, Franco Albini e Franca Helg, Louis Kahn, Egon Eiermann, Kenzo Tange, James Stirling, Rotwein e Blake..." Architetture sempre concepite per inserirsi rispettosamente nei diversi contesti geografici e culturali. Architetture, purtroppo, quasi tutte dimenticate. In Italia l'attività di Adriano Olivetti seguì però anche altri sentieri.

"Comunità": un'idea unica che si organizza in paesaggi diversi. Il messaggio di *Comunità* si muove dall'anfiteatro morenico del Canavese e si riproduce sulle colline morbide, modellate da un mare pleistocenico, della Valdera. Si duplica grazie all'iniziativa di un gruppo di giovani studenti, fra i quali spicca Francesco Bagatti che, fin dagli anni '50, si associa con Giancarlo Zuntini per creare a Perignano uno studio di architettura<sup>4</sup>. Il tramite è quello della progettazione urbanistica, che li avvicina a personaggi come Edoardo Detti, si estende a tutta la provincia pisana, e in particolare alla città di Pontedera, centro di un comprensorio industriale di notevole peso. Il volume *Società Stato Comunità. Per una economia e politica comunitaria* di Adriano Olivetti era uscito nel 1952. Gli ideali di *Comunità* si traducono in studi preliminari territoriali che vengono presentati in mostra il 22 novembre 1953 e, in quel-

<sup>4</sup> Ancora lucidissimo a 94 anni, rilascia una lunghissima intervista, proiettata parzialmente in mostra, a Denise Ulivieri.



l'occasione, si apre un dibattito pubblico sui temi sociali e politici di *Comunità*, presentati formalmente da Giuseppe Motta. Il centro comunitario di Pontedera, prescelto definitivamente dalla direzione esecutiva del movimento come area strategica per sperimentare anche altrove il modello della comunità pilota del Canavese, nasce in maniera formale il 27 agosto 1955 alla presenza di Adriano Olivetti. Nasce anche, per le edizioni di *Comunità*, l'«*Informatore sociale della Valdera*» (1955-1958), che documenta l'azione comunitaria svolta nel comprensorio.

I giovani toscani, che portano i temi dell'urbanistica fra gli operai e i contadini della Valdera, *vis-à-vis* e per casi specifici, si guadagnano l'appellativo di "urbanisti condotti". Nascono nel comprensorio altri centri comunitari a Buti, Cenaia, Terricciola, Peccioli, Volterra. In tema di progettazione urbanistica l'idea di base è quella olivettiana per cui le linee di sviluppo delle risorse locali agricole o industriali devono essere inserite in un organico piano comprensoriale o regionale. Di questo indirizzo si fa portavoce anche Edoardo Detti che nel 1954, in collaborazione con Zuntini, firma il Piano Regolatore Generale di Pontedera. Il PRG sarà approvato dal Consiglio Comunale nel 1958 e reso esecutivo nel 1960, anche se con qualche discostamento dalle linee guida olivettiane. I singoli comuni continuano invece a prevedere nei loro piani regolatori isolate aree a destinazione industriale, complessivamente sovradimensionate rispetto allo sviluppo reale prevedibile e unitariamente sottodimensionate rispetto ai servizi necessari per attivarle in concreto. Edoardo Detti compila una sommatoria delle aree previste in Toscana con destinazione industriale e la pubblica. I risultati della ricerca sono visibilmente paradossali (per eccesso) ma la sua iniziativa non raggiunge l'obiettivo di incoraggiare la creazione di piani intercomunali o comprensoriali. Anzi, la realizzazione dei comprensori, benché fortemente incoraggiata dalla Regione Toscana, non troverà mai una configurazione amministrativa.

Il 1958 segna anche la fine dell'attività politica di *Comunità* in Valdera. La delusione delle elezioni di quell'anno, nelle quali nessuno viene eletto per il gruppo toscano, generano disillusione e abbandoni. Le idee hanno lasciato il segno e in gran parte non vanno perdute, specie nel settore agricolo, dove la mezzadria è in forte crisi e c'è la possibilità di dare spazio a strutture cooperative ma le persone si diluiscono in altri movimenti politici, l'«*Informatore*» cessa le pubblicazioni, i gruppi



si sciolgono. Le regole della democrazia rappresentativa sono dure: senza una struttura di partito che faccia da base organizzativa non si monetizza il consenso.

Il confronto è difficile anche in un altro settore: quello sindacale. Gli operai della Valdera confluivano quasi tutti nella Piaggio di Pontedera. Le lotte contro i Piaggio avevano raggiunto in passato livelli anche molto accesi<sup>5</sup> ma il metodo di produzione era rimasto quello della catena di montaggio e della cadenza di lavoro obbligata. Olivetti preferiva invece che si organizzassero le "isole", nelle quali ognuno sapeva ciò che si doveva fare collettivamente e da cui, quali che fossero il sistema e i tempi di lavoro adottati al loro interno, usciva un oggetto finito. Ciò consentiva ai dipendenti anche di lasciare momentaneamente il banco – per le necessità fisiologiche, per urgenze personali, perfino per andare a prendere un libro nella biblioteca di fabbrica – senza che s'interrompesse il flusso della lavorazione. Il dissenso con Olivetti era bifronte. Per i sindacati l'immagine del "padrone buono" rischiava di demotivare i fondamenti della lotta di classe. Per la massima parte dei dirigenti di azienda la rinuncia alla catena di montaggio e alla tempistica obbligata era improponibile, anche se, risultati alla mano, la produttività del metodo Olivetti risultava superiore.

Costruire la fabbrica intorno all'uomo, anziché costringere l'uomo ad adattarsi alla fabbrica, sapeva di anarchia e di sovversivismo, per gli imprenditori di allora. Includere la bellezza nel progetto appariva futile e inutilmente costoso. Le pareti estesamente vetrate, che riducevano la separazione fisica tra tempo lavorato e tempo vissuto, si interpretavano come elementi possibili di distrazione per l'impegno nel lavoro. Insignificante era che questi edifici diventassero con successo i nuovi modelli di architettura industriale. Si sa che la stanchezza in fabbrica progredisce col passare delle ore e ciò crea inconvenienti come perdita di attenzione, errori, aumento degli scarti sulla linea di montaggio, incidenti. La Piaggio, tanto per restare sul sito, ha pensato di risolvere per mezzo di pause prolungate, progressivamente, fino alla mezz'ora del pasto, però tutti insieme. Olivetti prevedeva invece che ognuno adeguasse liberamente la tempistica delle pause alle sue necessità, con vantaggio reciproco di lavoratori e produzione. Secondo il modello Olivetti nessuno "comandava", tutti collaboravano, dirigenti e operai, e si scambiavano suggerimenti alla pari, senza gerarchie, direttamente sul lavoro. Si racconta con divertimento il caso di una missione sovietica che era venuta a studiare l'organizzazione della fabbrica

<sup>5</sup> La mancanza d'intesa tra dipendenti e proprietari, come si ricorderà, rischiò di bloccare sul nascere un capolavoro dell'industria italiana: la Vespa.





e che, di fronte a quel libero andare e venire, apparentemente disordinato, chiese se quello era un giorno di sciopero.

Nella Valdera non furono create nuove fabbriche. A Marina di Massa Adriano preferì riattivare ciò che restava, dopo i bombardamenti, della Olivetti Synthesis, costruita a partire dal 1941 su progetto di Piero Bottoni e Mario Pucci. "La fabbrica ideata da Bottoni è un'isola felice nascosta nel verde, dove i tralci di bougainville spiccano sul muro bianco e le rose rampicanti avvolgono la pensilina di vetro e metallo su cui si affacciano gli uffici". La mostra dedica molta attenzione a questa realizzazione, che duplica quasi alla lettera il modello Ivrea, con trentasei alloggi per i dipendenti, soggiorno estivo per i loro figli, con un sistema complessivo di organizzazione in cui l'attività produttiva va di pari passo con la soddisfazione personale e con la qualità della vita dei lavoratori e delle loro famiglie. Ciò è confermato appunto da una serie di interviste dirette a ex lavoratori, tra i cui ricordi "emerge sempre, dirompente, un sentimento comune di orgoglio, dignità, entusiasmo, che quegli anni di lavoro hanno lasciato indelebile in loro".

Lo stabilimento anteguerra aveva iniziato con la produzione di schedari in lamiera metallica, negli anni successivi l'azienda cambia strategia e si dedica a sistemi integrati per ufficio: scrivanie, mobili, scaffali, classificatori, librerie, sedie, poltrone, concepiti con criteri di modularità e ideali per la distribuzione *open space*. Vi collaborano esponenti di prestigio del design internazionale come Ettore Sottsass, Hans von Klier, Achille Castiglioni, Michele De Lucchi. La serie Spazio, progettata dallo studio BBPR, nel 1962 prende il Compasso d'Oro. Poi la Olivetti si spacchetta e la fabbrica passa ad altri, nel 1997, finché chiude. Le foto di Eva Mulas e Simona Bellandi documentano lo stato attuale di abbandono della struttura. Nel re-

*Fig. 4 Ezio Sgrelli, palazzina per Olivetti Spazio, 1962 (modellino).*

*Fig. 5 Massa, Stabilimento Olivetti Synthesis, stato attuale 2019 (foto di Simona Bellandi, Laboratorio fotografico, DCFS, Università di Pisa).*



Fig. 6 Adriano Olivetti proclama i vincitori della prima edizione del Premio Nazionale Olivetti di architettura e urbanistica (22 settembre 1955). In primo piano a destra Carlo Ludovico Ragghianti, membro della giuria (Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea) esposta in mostra.

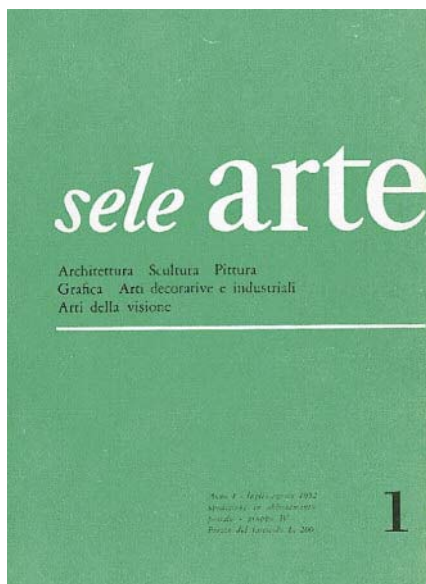


Fig. 7 *Sele arte* numero 1, luglio-agosto 1952, copertina.

fettorio la lunga striscia a tempera di Egidio Bonfante è fradicia e sbiadita, gli arredi a misura di bambino disegnati da Ottavio Cascio sono ridotti a pezzi. Tutto è male frequentato.

Ma Adriano Olivetti si era mosso anche in altri settori, in Toscana, impegnandosi direttamente nel settore delle arti visive. Con una lettera spedita da Firenze il 20 dicembre 1951, esposta in mostra, Carlo Ludovico Ragghianti gli ricordava un loro precedente incontro riguardante un progetto da realizzare insieme e del quale avevano già parlato alcuni mesi prima. “Io ci ho ripensato – insisteva Ragghianti – ed ho perfezionato il progetto. Sono sempre più convinto non dico della sua utilità per la cultura pubblica, quanto del suo incontro presso larghi strati di opinione, che non è sufficientemente orientata ma nemmeno sollecitata in modo adeguato e stimolante. Ristudiate le possibilità pratiche di attuazione, sono ora anche meglio in grado di precisare il fabbisogno organizzativo e finanziario, salvo per ciò che riguarda la stampa... Invece, per ciò che riguarda l’organizzazione, posso dire che, razionalizzandola debitamente, le spese relative non sarebbero notevoli. Occorre un impianto funzionale di servizi, in relazione al piano di lavoro ed alla sua preparazione e distribuzione nell’annata. Ciò potrà ridurre all’essenziale – e con beneficio – la redazione della rivista”.

Annata 1952: il numero 1 di *sele arte* è già in edicola. Appunto:

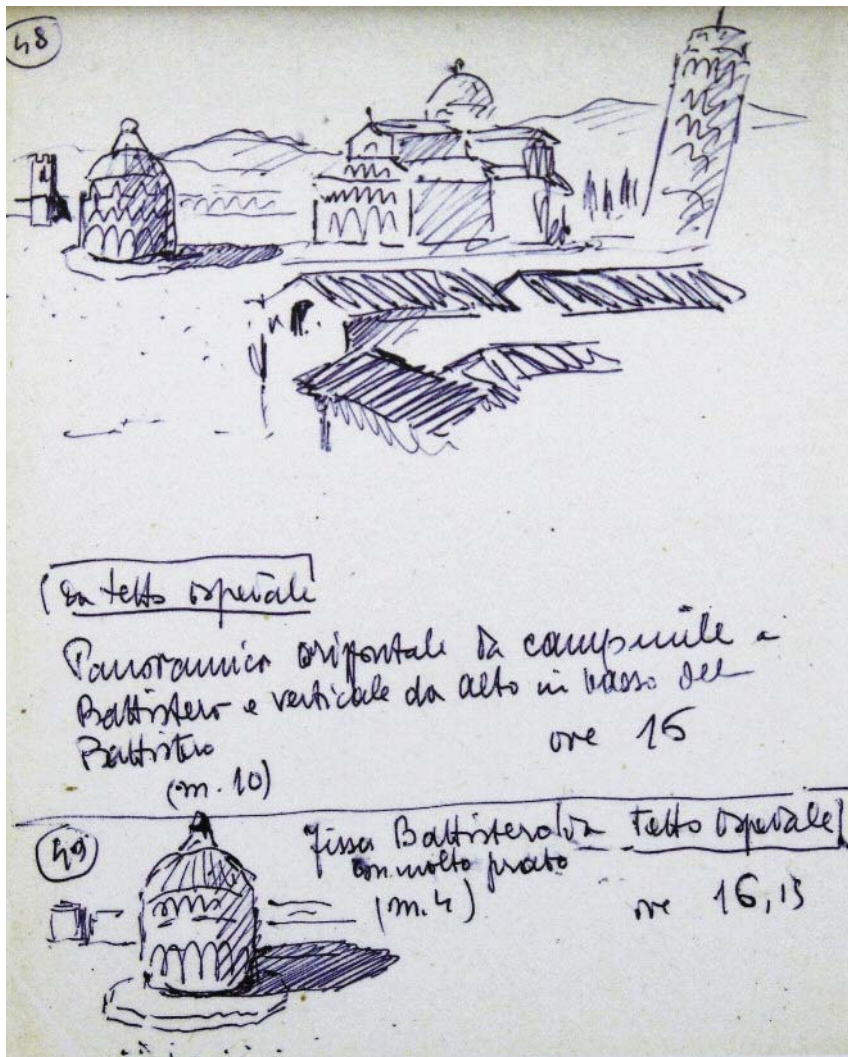


Fig. 8 C.L. Ragghianti, schizzo preparatorio per il critofilm *La Storia di una Piazza – Piazza del Duomo di Pisa* (1955). In corsivo: Da tetto ospedale. Panoramica orizzontale da campanile a Battistero e verticale da alto in basso del Battistero. (m 10) ore 16. Fissa Battistero con molto prato da tetto ospedale (m. 4) ore 16,15 (Fondazione Ragghianti, Lucca, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti).

in edicola. L'intento congiunto di Ragghianti e Olivetti, entrambi uomini di cultura molto fattivi nella realizzazione delle loro idee, sono concordi nel ritenere che le arti visive meritino un più vasto campo di diffusione al di fuori del mondo degli specialisti e dei mercanti d'arte. La rivista, "bimestrale di formazione e informazione delle discipline artistiche", direttore Carlo Ludovico Ragghianti, editore Adriano Olivetti, si presenta nel formato modesto di 21,5 x 15,5 cm, copertina bicromatica che sfonda sul bianco del cartoncino, legata con punti metallici, ma la distribuzione è internazionale. Dal 1952 al 1957 ne è redattore Pier Carlo Santini, appena laureatosi a Pisa con Ragghianti; lascerà la rivista nel 1957 perché trasferito a Milano, alla redazione delle edizioni di "Comunità", per assumere la responsabilità della sezione di "architettura, urbanistica e arti figurative". La redazione della rivista resta nelle mani di Licia Ragghianti Collobi e di Lara-Vinca Masini. Si presenta in brossura e non più spillata, si pubblica anche nelle edizioni in lingua tedesca, francese, inglese e spagnola, la tiratura raggiunge punte di quasi 55.000 copie, ben al di là delle aspettative dei suoi promotori. Solo nel 1966, "dopo tredici anni di inin-

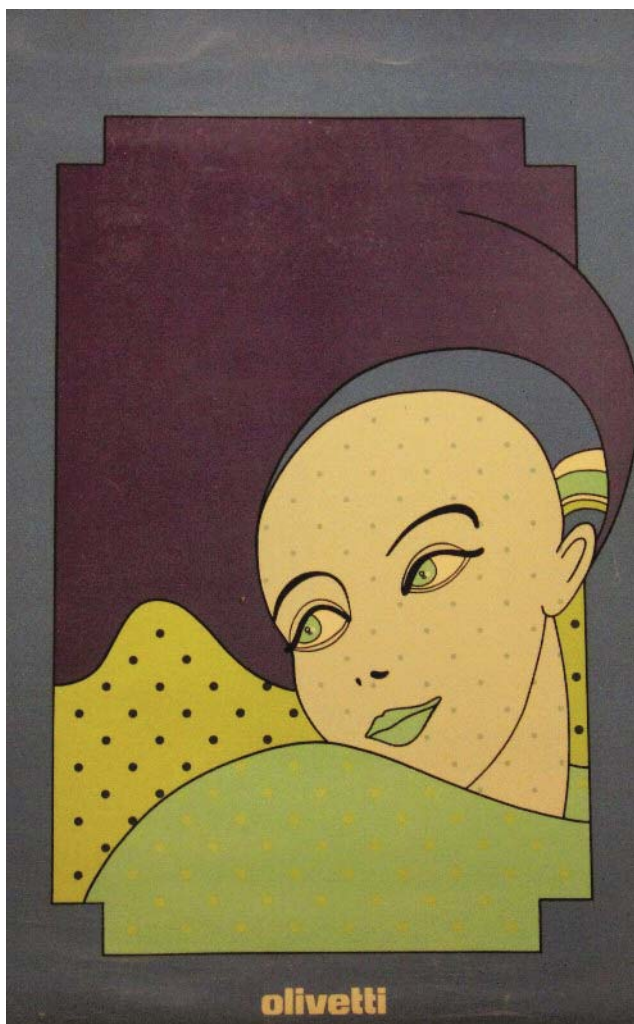


Fig. 9 Walter Ballmer, poster per Olivetti, 1974 (esposto in mostra).

<sup>6</sup> Cui si aggiunge un lungometraggio su *Michelangelo* (1964) prodotto in occasione del quarto centenario della sua morte, su impulso di Giovanni Gronchi e con altri finanziamenti.

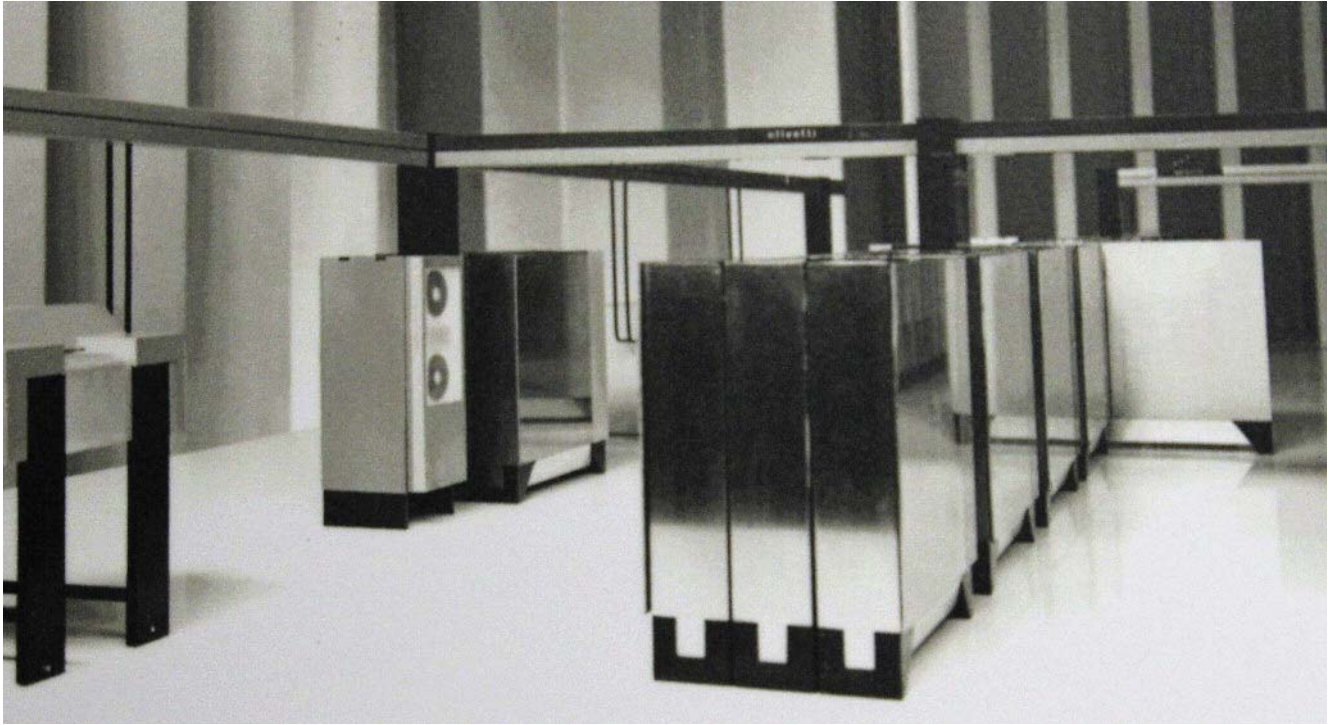
terrotto servizio della cultura pubblica", *sele arte* diventa prima appendice di "Critica d'Arte" e infine si congeda.

"Quasi in contemporanea e muovendo dagli stessi motivi ispiratori della rivista nasce la sigla "*sele arte cinematografica*" che, sotto l'egida delle edizioni Olivetti, realizza, tra il 1954 e il 1963, diciotto critofilm d'arte". Era allora obbligatorio per gli esercizi cinematografici proiettare in apertura di spettacolo, oltre all'immane "Settimana Incom", un documentario di carattere culturale e a questo andava una piccola percentuale sugli incassi (che dipendevano dal film in programmazione e non dal valore del documentario!). Raghianti e Olivetti si inseriscono in questa consuetudine e, con la collaborazione della Romor Film di Alberto Mortara, verranno prodotti tutti i critofilm della serie *sele arte*.<sup>6</sup>

Con il termine "critofilm", coniato da Raghianti, s'intende una forma di critica d'arte "(penetrazione, interpretazione, ricostruzione del processo proprio dell'opera d'arte o dell'artista) realizzata con mezzi cinematografici anziché con parole": un linguaggio fatto di immagini per documentare e spiegare a un pubblico vasto un'immagine o un autore o anche un paesaggio. I critofilm "contribuiscono ad alimentare quella ricca e intricata rete di relazioni che Raghianti intreccia con studiosi, artisti e personalità legati direttamente o indirettamente all'universo Olivetti". Il discorso

si allarga. Parte il progetto "*Artemobile*".

Già esisteva in Toscana un programma per la biblioteca diffusa, che portava libri in lettura nelle località più disagiate: piccoli comuni, frazioni lontane di comuni più grandi. Nel maggio 1959 il comitato di iniziativa degli enti locali della Toscana Costiera chiede a Raghianti di realizzare un museo mobile toscano che, sulla base del medesimo modello, porti l'esperienza delle arti della visione a contatto col più ampio pubblico che solitamente non frequenta musei ed esposizioni. Edoardo Detti progetta un padiglione facilmente montabile e smontabile, in prefabbricato leggero, da usare come contenitore. La movimentazione di tutto il materiale risulta però egualmente complessa e costosa. Il padiglione non sarà messo in opera ma



*Artemobile* si farà lo stesso qualche anno dopo, per la cura di Raffaele Monti, assistente di Ragghianti, usando i locali già esistenti dei comuni. Il materiale che viene proposto consiste in massima parte in disegni e stampe: quello stesso che Ragghianti andava raccogliendo in donazione dagli artisti, depositato e periodicamente esposto negli stessi locali dove è organizzata la mostra attuale.

Nasce in un campo diverso, e mosso da altri impulsi, un impegno pesante che Adriano Olivetti comincia a sviluppare a Pisa. Questa volta la proposta arriva da un altro normalista illustre, che si muove nel campo della fisica. L'Italia non aveva ancora una calcolatrice elettronica ed Enrico Fermi la propone all'università dove aveva studiato. Nel 1956 viene firmata una convenzione tra la Olivetti e il rettore Enrico Avanzi con la finalità di realizzare la CEP, Calcolatrice Elettronica Pisana. Il progetto va in porto e la calcolatrice entra in funzione.

La CEP operava quasi per intero con valvole termoioniche (solo la gestione dei nastri era a transistor). Scaldava moltissimo ed era raffreddata ad acqua. Fu accusata di provocare subsidenza perché, in Piazza Torricelli, emungeva dalla falda dei cinquanta metri e metteva in crisi la stabilità della Torre Pendente,

*Fig. 10 Elea 9003. Elaboratore di Mario Tchou, design di Ettore Sottsass, foto di Aldo Ballo (Associazione Archivio Storico Olivetti, Ivrea), esposta in mostra.*



trecento metri più in là. La CEP fece notizia ma Adriano intendeva andare oltre. Strappò dai suoi studi negli Stati Uniti Mario Tchou, figlio di un diplomatico cinese in servizio a Roma, e lo portò a lavorare a Pisa nel neonato Laboratorio di Ricerche Elettroniche Olivetti. La CEP era nata in locali improvvisati, disadorni, ristretti. Adriano fece nascere il suo nuovo laboratorio a Barbaricina, in via del Capannone<sup>7</sup>: un angolo stupendo, pieno di autentiche ville per cavalli, dove i loggiati neoclassici ai piani superiori erano in realtà i fienili. Gli allevatori su questo genere di sistemazioni erano tutti concordi: un cavallo che vive nel bello vince di più. L'ELEA (Elaboratore Elettronico Aritmetico) 9003, interamente a transistor, rivestito da Ettore Sottsass, nel 1959 si aggiudica il Compasso d'Oro per il design. "I documenti e le foto storiche raccolte in questa sala, conservati dall'Archivio Storico Olivetti e dall'Archivio dell'Università di Pisa, puntano a ricostruire e raccontare questa entusiasmante esperienza". L'idea finale del progetto era un computer di uso personale: una Lettera 22 elettronica. A questo punto però il vento cambia. Il progetto richiede finanziamenti, le banche italiane non si fidano di questa impresa troppo futuribile che però, col senno del poi, non facciamo fatica a definire più che preveggenza. Adriano prova con le banche svizzere. Il 27 febbraio 1960 prende il treno per Losanna. C'era sul treno un gruppo di studenti liceali, Adriano li invita a pranzare con lui nel vagone ristorante. Poco dopo avere passato il confine, finito il pasto, ritorna verso il proprio scompartimento ma si accorge di avere dimenticato sul tavolo le pasticche che soleva prendere a quell'ora. Torna indietro ma si accascia a terra. Viene aiutato, soccorso, il treno si ferma, non c'è niente da fare: emorragia cerebrale. Questa almeno è la diagnosi.

Il gruppo di Barbaricina, preso in cura dal figlio Roberto, lascia Pisa e si trasferisce a Borgolombardo. La mattina del 9 novembre 1961 Mario Tchou si mette in viaggio da Milano con il suo autista Francesco Frinzi (la moglie gli aveva raccomandato che non viaggiasse da solo) per raggiungere Ivrea, dove deve discutere una nuova architettura a transistor. La macchina è nuova ma, dopo un sorpasso, comincia a sbandare senza rimedio schiantandosi contro un furgone. Mario Tchou aveva trentasette anni. Su un cavalcavia vicino a Santhià si schiantava anche un sogno nato fra la tenuta presidenziale di San Rossore e le sgambate del cavallo Ribot.

<sup>7</sup> La villetta esiste tuttora. L'evento è ricordato da una targa.



Fig. 11 Catalogo della mostra, frontespizio.

Nelle insicurezze finanziarie della Società, mentre la famiglia è ancora sbandata, si inserisce come azionista anche la FIAT. Vittorio Valletta, uno dei più ottusi uomini di azienda che l'Italia abbia avuto, ne era ancora il presidente. Nei confronti della Olivetti espresse un giudizio icastico: l'azienda è solida – commentò – ma occorre estirpare quel cancro dell'elettronica che la manda in rovina. Infatti di lì a poco il reparto elettronico fu venduto (o svenduto) alla General Electric, che si affrettò a commercializzare con profitto il modello ELEA. Pisa continuò a essere considerata per alcuni decenni una delle capitali mondiali dell'informatica: il CNUCE di via S. Maria (Centro Nazionale Universitario di Calcolo Elettronico) proseguì le sue attività di ricerca ma con materiale IBM. Su queste vicende si è fatta molta dietrologia ma il fatto è uno: l'Italia perse uno dei suoi primati nel campo della ricerca, forse il più importante. Tutto questo si ricava molto bene dalla mostra pisana, che ha un grosso merito iniziale: essere presentata "in stile Olivetti" (ma anche in "stile Raggianti", si potrebbe aggiungere). Il materiale esposto è leggibile da tutti ma senza cadute di livello. Non vi si parla cioè "il pappa e il dindi", come direbbe



Dante, nell'intento (pseudodidascalico) di adeguare i contenuti alla comprensione di visitatori presuntivamente non in grado. Neppure vi compaiono, all'inverso, presentazioni esuberanti, tese a impressionare più che a far vedere. Proprio per queste ragioni le problematiche sono nude.

Su tutte domina però un tema tornato attuale: la bellezza. Possiamo davvero considerarla il fine settimana del nostro modo di vivere, o un privilegio da pensionati, mentre per il resto – per il tempo lavorato in particolare – si può anche farne a meno? Ed è questo un tema che investe solo chi lavora o anche chi dà lavoro e si aspetta di ricavarne i frutti? Davvero, come dimostrava Adriano Olivetti, integrare direttamente la bellezza nel lavoro di fabbrica accresce il rendimento dei lavoratori?

La bellezza può essere considerata tale se è partecipabile individualmente e, reciprocamente, se è condivisibile con altri. Forse proprio l'impegno di Carlo Ludovico Ragghianti – uno storico dell'arte a tutto campo, troppo presto dimenticato – può aiutarci a cercare una risposta. Il successo delle sue iniziative pubbliche, come la rivista da edicola *se/e arte*, mostra che la ricerca della bellezza appartiene a tutti. Complementarmente, privarsene significa rinunciare a una parte delle proprie capacità e della propria personalità. Parliamo pure, ad esempio, di architettura, un terreno favorevole agli incontri ideologici tra i due: occorre "riappropriarsi del significato di spazio urbano – per usare il noto invito di Lara-Vinca Masini – come spazio nel quale non siamo condannati a vivere ma nel quale viviamo con possibilità di iniziativa, di movimento, di azione"<sup>8</sup>. Nello spazio urbano è compreso lo spazio dei luoghi di lavoro, nel vissuto anche il tempo lavorato in conto di altri. Qui stava la scommessa di Olivetti e di Ragghianti: eliminare o almeno ridurre la mutilazione, non accettare in silenzio la perdita implicita di valori. La bellezza è dialogo, comunicazione senza parole, che può essere portata a livelli altissimi, specie quando è prodotto umano. Ha un ruolo sociale.

Quando si parla di turismo di solito ci si riferisce a un modo di commercializzare la bellezza, di fare affari tramite i flussi di persone che esso determina. Non si considera a sufficienza che questa disperata, universale ricerca di bellezza in luoghi diversi dalle proprie sedi può esprimere invece una mancanza generale di soddisfazione nei confronti del proprio stato o

<sup>8</sup> Nel discorso con il quale donava la sua biblioteca al Museo Pecci di Prato, *La città nella storia e oggi* – Firenze, aprile 2008.





modo di attivarsi, denunciando la dicotomia fra abitare e vivere. La stessa, esasperata mania dei selfie forse è un grido, una richiesta di ciò che si dovrebbe avere a portata di sensi e che la vita ordinaria non ci dà o non ci ha dato: la possibilità cioè di arricchire la nostra persona, il rapporto con l'ambiente, la convivenza con gli altri, di recuperare il diritto alla creatività, la capacità di produrre tramite il lavoro cose partecipate, forse perfino "belle", anziché oggetti alieni, incomprensibili. Le opportunità per riflettere che nascono dopo la visita alla mostra sono parecchie e molte attuali.