



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali: Archeologia, Storia dell'arte, del cinema e della musica

Corso di Laurea Triennale in
STORIA E TUTELA DEI BENI ARTISTICI E MUSICALI

LA COLLEZIONE GUALINO: UNA BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

Relatrice: Professoressa Marta Nezzo

Laureanda: Chiara Crucianelli

Matricola: 1229221

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

Introduzione	4
1. Riccardo Gualino: la vita	6
<i>1.1 Le origini e gli affari</i>	6
<i>1.2 L'impegno culturale e le committenze architettoniche</i>	17
2. La collezione d'arte	33
<i>2.1 La raccolta prima di Lionello Venturi e il gusto antiquario</i>	33
<i>2.2 L'intervento di Lionello Venturi</i>	36
<i>2.3 Lo smembramento della collezione</i>	43
<i>2.4 Le opere</i>	46
3. Una bibliografia ragionata	51
<i>3.1 Gli anni Sessanta</i>	51
<i>3.2 Gli anni Ottanta</i>	55
<i>3.3 Gli anni Duemila</i>	61
Conclusioni	69
Apparato iconografico	71
Bibliografia	81

Introduzione

L'assoluta rilevanza di Riccardo Gualino nell'Italia del XX secolo, non deriva esclusivamente dalla sua formidabile carriera imprenditoriale, costruita attraverso innumerevoli iniziative industriali e finanziarie di assoluto successo. Ambizioso ed eclettico, si dimostra abilissimo nell'espandere i suoi interessi in diversi settori – dai materiali di costruzione al tessile, dai trasporti marittimi al cioccolatiero, dal petrolchimico a produzioni cinematografiche – diventando protagonista assoluto nell'economia nazionale del tempo, trovando spazio anche in quella internazionale. Accanto a questi meriti, Gualino si distingue per una spontanea e personale attrazione per il mondo dell'arte, facendosi promotore – assieme alla consorte Cesarina Gurgo Salice - di attività culturali che contribuiscono a vivacizzare il clima culturale torinese. Moderno mecenate, affiancato da personalità estremamente rilevanti come quella dello storico dell'arte e docente universitario Lionello Venturi, propone esperienze teatrali dai programmi modernissimi, presentando le ultime ricerche nel campo della musica e della danza; sostiene giovani artisti come Felice Casorati e il Gruppo dei Sei di Torino; commissiona opere architettoniche, coinvolgendo architetti di prim'ordine. A queste attività, se ne aggiunge una di particolare importanza. La collezione Gualino rappresenta uno degli esempi più validi e importanti del collezionismo italiano della prima metà del Novecento, sia per le sue dimensioni che per la qualità delle opere che essa comprendeva. Aperta ad ogni esperienza artistica, essa comprende reperti archeologici, tavole di primitivi, capolavori rinascimentali e opere contemporanee, a cui si aggiungono un prezioso nucleo di arte orientale – tra i primi e più significativi in Italia – e una preziosissima sezione di arti applicate, con oreficerie, tessuti, ceramiche, vetri e avori. L'imprenditore biellese seppe fare della sua raccolta un importante strumento di affermazione sociale e nobilitazione culturale, riuscendo a darle una rilevanza tale da poter competere con le più importanti collezioni internazionali del tempo, in particolar modo parigine ed americane. La storia della sua ricca collezione è inoltre strettamente legata all'avvicinarsi di successi e fallimenti imprenditoriali: ivi comprese le drammatiche conseguenze della crisi finanziaria e della rottura con il regime fascista (del quale non era mai stato un convinto sostenitore). È da quel momento che inizia la parabola discendente dell'imprenditore: il confino all'isola di Lipari, la cessione delle sue aziende italiane e la confisca delle sue proprietà immobiliari e quindi anche la dispersione delle opere di sua proprietà. I motivi per affrontare questo argomento sono molteplici a partire dall'analisi di una figura di imprenditore-mecenate davvero speciale, che si sviluppa a partire del primo capitolo con una presentazione delle vicende economiche e finanziarie dell'imprenditore, dall'incredibile successo degli anni Venti al disastroso tracollo del 1931, per poi trattare della sua particolare vocazione artistica, che si concretizza in numerose iniziative culturali, oltre che committenze architettoniche. Segue quindi

il secondo capitolo, interamente dedicato all'interesse collezionistico, esaminandone le origini e lo sviluppo in seguito al coinvolgimento di Lionello Venturi nella selezione degli oggetti d'arte. Non mancano un resoconto della diaspora dei capolavori della collezione dopo il suo confino a Lipari e un'analisi di alcune delle più rappresentative opere della raccolta. Questo elaborato mira inoltre a ripercorrere gli studi e le ricerche che sono stati dedicati alla figura di Riccardo Gualino e del suo contributo per la cultura torinese, al fine di costruire una bibliografia ragionata che possa dare una visione chiara e completa della narrazione che viene fatta intorno la sua persona, tentando una ricostruzione storico-critica. L'interesse nei suoi confronti può essere riscontrato in tre principali periodi, individuati e scanditi dai paragrafi che compongono il terzo e ultimo capitolo.

1. Riccardo Gualino: la vita

1.1 *Le origini e gli affari*

Riccardo Gualino nasce il 25 marzo del 1879 a Biella, decimo figlio di una famiglia borghese di imprenditori orafi: il padre Giuseppe, originario di Vercelli, cresce in una famiglia che dai primi dell'Ottocento, si interessa alla lavorazione dei metalli preziosi; la madre, Luigia Colombino, è figlia di un orefice biellese. Lucidi ricordi d'infanzia emergono dal suo libro di memorie, *Frammenti di vita*: la quotidianità vissuta intorno al cortile di casa, una madre instancabile, «buona e dolce» e il padre un «uomo preciso, osservante scrupolosissimo dei doveri», a cui riconosce un'importanza di prim'ordine, grato per gli insegnamenti e l'educazione da lui ricevuti.

Uno spiccato interesse per la letteratura, maturato durante i suoi studi liceali, lo vede, alla loro conclusione, già instradato verso un percorso universitario ed una carriera accademica, con l'appoggio del padre e di tutta la sua famiglia, che non nascondono però una certa preoccupazione per la scarsa retribuzione che una scelta del genere avrebbe comportato. Come racconta lui stesso, è proprio una conversazione - origliata in segreto - tra il padre e uno dei fratelli maggiori sull'eventualità di doverlo mantenere economicamente, che lo convince ad abbandonare la strada del «gran professore», a favore del mondo degli affari. Il giovane Gualino dimostra quindi di avere già una mentalità perfettamente lucida e pragmatica: «avrei desiderato sognare, ma preferivo lavorare»¹.

Nel 1896, appena diciassettenne, trova il suo primo impiego in Liguria, tra Sestri Ponente e Genova, presso l'azienda del cognato Attilio Bagnara, che si occupava di importazioni di legname dalla Florida. L'esperienza dura circa un anno, in cui tiene la contabilità e segue le spedizioni e gli sbarchi dal porto di Genova. Nello stesso periodo, sempre nel capoluogo ligure, Riccardo segue i corsi di giurisprudenza all'Università, ottenendo la laurea solo molti anni dopo, «colta al volo tra un affare e l'altro»², che però gli permetterà di acquisire il titolo di «avvocato», con il quale verrà conosciuto per tutta la vita. Ma il rapporto con il cognato non sembra essere particolarmente roseo, riconoscendo da subito una differenza di carattere che più avanti risulterà deleteria. Dopo aver temporaneamente lasciato il lavoro per svolgere il servizio militare da cui viene congedato per malattia, Gualino riprenderà i rapporti con la ditta non più come impiegato contabile, ma con l'incarico di commesso viaggiatore, occupandosi del collocamento della merce presso i compratori, percependo una percentuale sulle vendite. I rapporti si deteriorano definitivamente nel

¹ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 33

² Ivi, p. 29

1901, quando Riccardo si trasferisce in un'azienda concorrente milanese, che importava legname di abete dalla Carinzia e dal Tirolo, in cui rimase per due anni.

In questo breve periodo il futuro imprenditore biellese ha modo di maturare una certa conoscenza e numerosi contatti in un settore specifico, quello del legname, e comincia ad affinare le proprie competenze commerciali e tecniche di vendita, entrando a contatto diretto con i suoi primi clienti, individuando «la loro psicologia, i loro bisogni e la mentalità»³: l'apprendistato accresce le sue ambizioni, lo porta a guardare oltre i limitati confini nazionali, facendogli scoprire «l'importanza e le possibilità di un porto», guardando «alle altre terre, più in là, oltre i mari [...]»⁴. È inoltre importante sottolineare come la formazione di Riccardo Gualino non si basi su studi specialistici, ma piuttosto sulla pratica diretta sul campo; ne consegue quindi il peculiare atteggiamento intuitivo negli affari, che spesso lo ha portato a scelte imprenditoriali ambiziose e decisamente temerarie.

Nel 1904 si sposta a Casale Monferrato e, intensificati i rapporti con il cugino Tancredi Gurgo Salice, lavorerà con lui nella impresa cementiera di famiglia, in veste di rappresentante nella vendita di cementi, un materiale da costruzione le cui potenzialità nell'utilizzo si stavano manifestando in quegli anni, agli albori dell'impiego. I rapporti con i cugini casalesi rimarranno solidi e si rafforzeranno anche grazie al matrimonio di Riccardo con Cesarina Gurgo Salice, figlia di Tancredi, creando un sodalizio che accompagnerà l'imprenditore biellese in quasi tutti i suoi affari. Non manca infatti la loro collaborazione quando, nel 1905, Gualino fonda non ancora venticinquenne, la sua ditta *Riccardo Gualino & C.*, una società in accomandita semplice «avente per scopo l'industria e il commercio dei legnami e dei cementi»⁵, società che il suocero sosterrà finanziariamente. Entusiasta dell'indipendenza conquistata, muove i primi passi nel mondo dell'imprenditoria, mostrando una personalità creativa e appassionata, innovativa e sfrontata, con quel tanto di arroganza che gli permetterà di costruire una complessa ma brillante carriera: «ero il *leader* delle cose nuove; apportavo, nella concezione e nella esecuzione dei progetti, idee coraggiose, audaci, da far spesso tremare; già allora pensavo al valore morale del rischio»⁶.

Nel 1908 la sua azienda si trasforma in una società anonima, la *Riccardo Gualino per legnami e cementi*, che univa l'accomandita *Riccardo Gualino* e la *Soc. an. Industria e commercio dei legnami*, creata l'anno precedente per lo sfruttamento di foreste e l'acquisizione, lavorazione e vendita di legname⁷. Con questa operazione incrementa il suo capitale e si pone alla guida di alcune

³ Ivi, p.45

⁴ Ivi, p.38

⁵ Ivi, p. 46

⁶ Ivi, pp. 46-47

⁷ C. Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore : un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino, 2005, p. 20

società cementiere casalesi: la *Soc. an. Cementi casalesi*, l'*Unione italiana cementi* e la *Cementi del Monferrato* e riuscirà a costituire, tra le principali aziende produttrici della zona, il *Sindacato italiano calce e cementi*, di cui andrà molto fiero in quanto tra i primi consorzi industriali in Italia. Con parte del capitale della *Soc. an. Riccardo Gualino*, a partire da quello stesso anno, l'imprenditore si lancia in una campagna di acquisti di grandi proprietà forestali nell'Europa orientale, dove non mancavano possibilità di sfruttamento delle regioni boschive; sono queste imprese ad espandere i confini imprenditoriali del Gualino, permettendogli di assumere un carattere internazionale. Inizialmente riceve dalla Russia la concessione di acquisire una tenuta a Listwin, nel governatorato della Volinia, in Ucraina occidentale, per poi ottenere dal governo romeno lo sfruttamento di tre aree boschive situate nei Carpazi orientali, tra la Transilvania austro-ungarica e la Moldavia romena in cui riuscirà a sfruttare il capitale di un gruppo finanziario inglese, presieduto da Austin Chamberlain, per la costruzione di segherie e un raccordo ferroviario tra le varie tenute. Le sue intenzioni erano quelle di proporsi come principale concorrente dei grandi mercanti austriaci, che controllavano il commercio di legname in Europa; era sua intenzione aggirare il blocco, trasportando il legname proveniente dalla Romania, ai porti del Mediterraneo meridionale, passando per il Mar Nero, attraverso il sistema navale di una società che crea appositamente: la *Soc. acc. semplice Piaggio Razeto e C.*

A questo punto Riccardo Gualino si trova – come afferma Giuseppe Toeplitz, capo della Banca Commerciale – alla guida di «affari nell'industria forestiera assolutamente enormi»⁸, a cui arriva grazie alle sue scelte ardite, che però lo costringono a portare avanti le sue attività in un equilibrio precario, fatto di costanti acrobazie finanziarie, fino a creare un sistema di investimenti volti a esaurire i debiti e garantire i suoi nuovi progetti. Nella seconda metà del 1910 lo vediamo infatti ancora interessato alla Russia, ma questa volta nel settore immobiliare: dopo un viaggio a San Pietroburgo progetta di costruire un grande complesso residenziale nella città, che in quel periodo era in fervida crescita, nell'isolotto di Golodaj. Sempre più convinto dei sostanziosi profitti che questo investimento avrebbe generato, Gualino conclude con successo le complesse trattative con Gverrasim Schalit, il proprietario del terreno, e fonda la società immobiliare *St. Petersburg Land and Mortgage Company*, a cui partecipa anche Arthur Grenfell, un finanziere anglo-canadese che diventa suo partner. Di lì a poco, quest'ultimo fallisce per un tentativo di speculazione sulle ferrovie canadesi e abbandonerà il socio italiano, che riuscirà però a recuperare nuovi finanziamenti ed iniziare i lavori, completando un primo lotto di edifici. La forza d'animo e i

⁸ ASBCI, Segreteria generale, cart. 12, f. 6, sf. 10, Toeplitz a un corrispondente di Varsavia, 1° marzo 1911 in C. Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore: un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino, 2005, p. 26

grandi sacrifici del Gualino non saranno sufficienti però a recuperare l'affare poiché, nel luglio del 1914, lo scoppio della prima guerra mondiale costringe l'imprenditore ad abbandonare i suoi investimenti e tornare in Italia. La crisi inizia in realtà già l'anno precedente, quando la guerra romeno-bulgara lo porterà alla perdita delle sue società forestali, e si legherà in continuità con il conflitto mondiale, lasciando l'anonima *Gualino* in gravi condizioni. Il tempestivo intervento della Banca d'Italia, attraverso un gruppo di istituti ad essa legate, salverà la società dal fallimento, lasciandola tuttavia profondamente ridimensionata, con un capitale ridotto e debiti ingenti che rimborserà in tre anni. Riccardo sarà inoltre sottoposto a un processo per bancarotta, promosso da piccoli azionisti che perdono i loro investimenti, dal quale viene completamente assolto per insufficienza di prove. Essendo riuscito a salvare l'impero dal suo primo dissesto, durante la guerra inizia la seconda stagione imprenditoriale in cui di fatto rifonda, con un milione di lire di capitale, la *Soc. an. Riccardo Gualino* che viene trasferita da Casale a Torino. Dimostrando una grande caparbia, non si perde d'animo e sfrutta immediatamente le nuove opportunità belliche: l'Italia ormai scesa in guerra, aveva necessità di materie prime (carbone e ferro) e derrate agricole, e a questo proposito Gualino si procura tali prodotti dal Nord America, per poi importarli in Italia via mare. Per attuare questo progetto trasforma l'accomandita *Piaggio Razareto e C.* nell'anonima *Società marittima e commerciale italiana* per svolgere i trasporti marittimi transoceanici. Dati i rilevanti vantaggi economici che ne erano derivati, deve attuare un ampliamento per adeguarsi ai livelli richiesti dal mercato, e riesce ad ottenere i finanziamenti del Consorzio per sovvenzioni su valori industriali (Csvi), della Banca commerciale italiana e di Giovanni Agnelli che all'epoca era amministratore delegato della Fiat. È da questo momento che l'operatore dell'azienda automobilistica inizia una collaborazione con l'imprenditore biellese, che durerà per un decennio e li vedrà insieme, nel luglio del 1917, nella costituzione della *Società di navigazione italo-americana (Snia)* che acquista alcuni motovelieri e battelli a vapore dagli Stati Uniti per il trasporto di carbone, legname e grano e inoltre costruisce cantieri navali nel Texas e Mississippi. L'impresa è estremamente redditizia, al punto che, tra il 1917 e 1918, riesce a realizzare degli utili così consistenti da poter pagare i debiti accumulati in precedenza e costruire un buon patrimonio⁹; la stessa cosa non si può affermare nel periodo postbellico, poiché vengono arrestate le forniture alleate, gli impianti e le navi perdono qualsiasi valore e si deve scontrare con la crisi di riconversione postbellica, che coinvolgerà anche la Snia stessa portandola ad interessarsi al settore della seta artificiale.

⁹ C. Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore : un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino, 2005, p. 31

L'amicizia con Giovanni Agnelli continua a rinforzarsi in questi anni e porterà Riccardo a legarsi alla Fiat, inizialmente rilevando un pacchetto di azioni dell'azienda automobilistica – in precedenza acquistato dai fratelli Perrone, proprietari della concorrente azienda Ansaldo – per poi trasferirlo nelle mani dell'industriale torinese, affinché potesse rafforzare il suo controllo su di essa. Rimase al suo fianco anche durante il delicato “Biennio rosso” che vide tra il 1919 e il 1920 l'occupazione della fabbrica da parte degli operai, per poi arrivare ad entrare nel Consiglio d'Amministrazione della Fiat, assumendo l'incarico di vicepresidente quando il suo socio raggiunse la dirigenza. Anche da parte di Agnelli non mancano aiuti e sostegni al suo collaboratore, che si era esposto finanziariamente per la Snia, assumendo il controllo della *Viscosa di Pavia* e l'*Unione italiana fabbriche viscosa* per garantirsi il primato produttivo nel mercato italiano. Il nuovo presidente della Fiat non esita nel soccorrerlo, permettendogli di ottenere un finanziamento dal Csvi, facendo da mediatore nel rapporto con Bonaldo Stringher, governatore della Banca d'Italia e presidente del Consorzio: questo gli varrà la vicepresidenza nella società di Gualino, che ne era invece presidente. Il reciproco scambio di ruoli dei due imprenditori nelle loro principali attività sugella ancora una volta un'alleanza in cui nonostante si riconoscano grandi differenze caratteriali e imprenditoriali – Riccardo dirà di lui in *Frammenti di vita*: «È veramente un grande industriale, dalle idee chiare e sobrie, nato per iniziare una impresa e portare quella in alto, fino ai fastigi.»¹⁰, così distante dai numerosi ed eterogenei affari nei quali lui si lanciava – riconoscono come punto in comune un certo «valore morale del guadagno» e cioè «l'arte di preparare e consolidare i profitti»¹¹, che li porta a intraprendere l'acquisizione della *Stampa* e il controllo della *Gazzetta del Popolo*, la comproprietà delle cementerie Marchino, un progetto mai realizzato di un sistema ferroviario elettrico ad alta velocità tra Milano, Torino e Genova e diversi tentativi di impadronirsi del Credito italiano. Nonostante il fallimento di quest'ultima impresa, i due industriali piemontesi continuano ad interessarsi della scalata alle banche piemontesi, riuscendo ad assumere il controllo della *ditta privata De Fernex* e del *Credito piemontese*; in solitaria, Gualino riuscirà anche a rilevare la *Banca agricola italiana* di Torino la quale, nonostante le modeste dimensioni, diventerà la piattaforma per le sue iniziative finanziarie e gli permetterà di instaurare un rapporto diretto con la Banca d'Italia. Dall'altra parte Agnelli, probabilmente messo a disagio dalla disinvoltura finanziaria del suo socio, decide alla fine del 1922, di allontanarsi da queste operazioni, lasciando all'imprenditore biellese la possibilità di costituire la *Società sovvenzioni e sconti* – una *holding* del suo gruppo – per facilitare la comunicazione tra le tre banche e le sue attività industriali e coordinare la loro operatività.

¹⁰ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 196

¹¹ *Ibidem*

Negli stessi anni la Snia, dopo l'abbandono del settore navale, si specializza in quello tessile, riscontrando uno sviluppo e successo incredibili, tali da modificare la denominazione dell'azienda in *Snia Viscosa*. La società amplia i suoi orizzonti e passa dalla semplice attività produttiva della seta artificiale, all'acquisto di alcuni brevetti per la sua fabbricazione, la gestione di aziende produttrici di materie prime e macchinari da cui ottenere la viscosa o fabbricare tessuti e prodotti finiti attraverso quelle fibre artificiali. I risultati che ne derivano sono eccezionali: nel settore, l'Italia è seconda solo all'America, con una produzione che passa dai 3400 kilogrammi giornalieri nel dicembre 1921 ai 12.000 nel 1923; il filato veniva per la maggior parte esportato in Inghilterra, Stati Uniti, Germania, India e Giappone e i guadagni sono altissimi. Grazie alla Snia Viscosa, alla quale in *Frammenti di vita* dedica un intero capitolo, riconoscendo in essa il suo più grande successo, il nome dell'uomo d'affari assume un'importanza di primo piano nel panorama imprenditoriale nazionale, tanto da conseguire nel febbraio del 1925, il più alto livello di capitalizzazione mai raggiunto da un'anonima in Italia, arrivando alla cifra di un miliardo di lire. Riccardo Gualino diventa il perfetto modello di industriale che la nuova politica mussoliniana intendeva promuovere in quegli anni e da qui nasce un contatto e uno scambio epistolare tra l'imprenditore e il capo di governo che loda il suo contributo nell'economia del paese. Bisogna però sottolineare come il successo della Snia fosse dovuto, oltre che alla produzione di massa e alla politica di esportazione in mercati extraeuropei a basso reddito, allo sfruttamento della manodopera, i cui bassi salari vengono testimoniati dalle misere condizioni in cui versavano le lavoratrici, per lo più di origine veneta, e dallo stesso libro di memorie del Gualino.

Nonostante in quegli anni l'attenzione fosse incentrata sulle vicende che lo vedevano coinvolto nell'industria della seta artificiale, l'imprenditore piemontese si dedica anche ad altri settori che nel dopoguerra potevano produrre notevoli utili. Sfruttando la ripresa edilizia nelle città, nel 1924 rilancia l'Unione italiana cementi e lavora in un suo rinnovamento ed espansione, assorbendo in essa altre due società del settore e aumentando il suo capitale; e a partire dal 1922 – ma ne sembrerebbe già coinvolto nel 1920 – inaugura il suo ingresso nel settore dolciario. Con l'intenzione di «fare del cioccolato un alimento»¹² e non un semplice bene di lusso, inizia la sua impresa rilevando l'anonima milanese *Cioccolato Bonatti*, acquistando successivamente le due aziende torinesi *Talmone* e *Moriondo & Gariglio* che infine assorbe nell'*Unica (Unione nazionale industrie cioccolato e affini)*, un gruppo da lui creato. La nuova società nasce il 5 settembre 1924 e avrà come sede Torino, in uno stabilimento precedentemente appartenuto alla Talmone, una delle più importanti ditte dolciarie italiane, rilevata dalla Tobler di Berna già nei primi del Novecento.

¹² C. Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore: un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino, 2005, p. 48

Se alla base del programma che Gualino dà alla nuova impresa sta la constatazione di un bassissimo consumo di dolci da parte degli italiani, presto le sue vedute devono scontrarsi con la realtà dei fatti: l'Unica rivela problematiche limitanti su più fronti, dall'incapacità di assicurarsi uno spazio commerciale adeguato, al sovradimensionamento degli impianti, dai problemi nell'esportazione per l'aggressiva concorrenza internazionale alla sovratassazione del prodotto. La nuova società si limita quindi a produrre merce abbordabile per consumatori a reddito medio-basso, salvo alcune eccezionali produzioni dei marchi di qualità, in particolare Talmone e Moriondo.

Se da una parte è evidente riconoscere a Gualino una grande capacità di creare profitto nei settori più disparati - tra i quali riesce anche ad inserire la sua passione per la musica, acquistando la *Fabbrica italiana pianoforti (Fip)* nel 1925 - nelle sue esperienze imprenditoriali dimostra di avere come unico punto di riferimento l'esempio della Snia, che però non si dimostra sempre efficace, portandolo ad importanti errori di valutazione e alla creazione di aziende deboli, caratterizzate da un eccesso di capacità produttiva. In ogni caso all'inizio del 1926, l'imprenditore vive il momento più felice della sua carriera e gestisce il 10 per cento del capitale azionario italiano.

Ma all'apice del successo, gli si presenta una parabola discendente che lancia i suoi primi segnali proprio nel 1926: nell'assemblea ordinaria della Snia, nonostante il consiglio d'amministrazione - Gualino compreso - manifestasse grande entusiasmo circa il bilancio dell'anno precedente, gli azionisti dell'esercizio non furono della stessa idea, riconoscendo ottimi risultati in apparenza ma anche importanti indicatori di calo nei prezzi unitari di vendita, nelle quantità prodotte nei mercati esteri e nei titoli azionari. Nello stesso anno, Giovanni Agnelli si allontana definitivamente dal suo socio, preoccupato ed infastidito dalle sue azioni a partire dalla problematica situazione in cui aveva portato la Snia, di cui abbandona la vicepresidenza, il suo ingresso nelle concorrenti società automobilistiche Itala e Spa con la conseguente dimissione dalla Fiat, e la grave crisi in cui versa la Banca De Fernex, a causa dell'amministratore delegato Vittorio De Petri, collaboratore e uomo a lui vicino. L'ultimo ma sicuramente decisivo elemento che sancisce la rottura tra i due industriali è il preoccupante e manifesto antifascismo che Gualino aveva dimostrato anche attraverso le personalità di cui era solito circondarsi - Lionello Venturi tra i tanti - ma soprattutto con una lettera aperta inviata nel 28 luglio 1927 a Mussolini, in cui si mostra contrariato dalla nuova politica economica attuata dal governo, che prevede il rilancio della lira a quota 90. Le argomentazioni usate e il tono della lettera infastidirono di certo non poco il Duce, redarguito da un industriale che prende a modello i dettami del governo precedente, totalmente opposti a quelli

della dittatura, e vede nel loro cambiamento di rotta la piena responsabilità della politica del momento. Ritrovandosi di fatto isolato nell'ambiente industriale nazionale, Riccardo Gualino reagisce cercando e attuando diverse soluzioni. Essendo emersi i primi segni di cedimento della Snia, che aveva risentito già dal 1927 della rivalutazione della lira, oltre a svalutare le immobilizzazioni, le partecipazioni e i crediti, e ridurre il capitale sociale, cerca di spostare il suo asse finanziario all'estero. Stringerà un accordo con due delle principali imprese internazionali produttrici di raion, l'inglese Courtaulds e la tedesca Glanzstoff, con cui si spartisce il mercato europeo e permette loro di entrare nell'azionariato Snia. Nel rivolgersi alle piazze finanziarie internazionali, introduce le azioni della Viscosa anche a Parigi, instaurando uno stretto rapporto con Albert Oustric, un banchiere con il quale collabora per inserirsi in affari industriali e finanziari sul suolo francese. Mentre altre sue imprese – l'Unica e l'Unione cementi - vivevano la stessa crisi della società per lui più redditizia, continua a guardare oltre i confini nazionali realizzando un nuovo progetto che prevedeva la produzione di cuoio artificiale sfruttando un brevetto per la sua rigenerazione. Per dare alla luce la nuova creazione costituisce la *General Salpa Ltd*, una società con base a St. John's di Terranova, in Canada, che aveva però diramazioni internazionali. L'affare non ebbe buoni risultati, soprattutto a causa della bassa qualità del materiale prodotto, ma le società Salpa vennero ampiamente utilizzate per sostenere finanziariamente il suo gruppo, attraverso cambiali che si ritrovano infatti nel bilancio dell'Unione cementi e in quello della Banca agricola. Alla fine del 1928, sebbene le imprese del Gualino presentassero ancora un'apparente solidità, l'imprenditore deve scontrarsi con un'ingente mole di debiti e una carenza rilevante di liquidità a cui cerca di rimediare facendo ricorso alla Banca agricola italiana, la quale a sua volta deve ricorrere sempre di più al risconto presso la Banca d'Italia. Al netto di una sempre maggiore mancanza di disponibilità di liquidi della Bai, Riccardo Gualino deve rispondere alle perplessità dell'istituto centrale e riesce ad ottenere – grazie soprattutto alla benevolenza di Bonaldo Stringher, che accorrerà in suo aiuto più volte – la possibilità di trasferire alla Bai un pacchetto di azioni della Salpa, così da risanare il bilancio della banca. L'acquisizione delle azioni da parte dell'istituto non avvenne e la Bai riscontra nuovi problemi di liquidità. Seguendo il consiglio dello Stringher, l'imprenditore decide di chiedere aiuti direttamente al ministro delle Finanze Antonio Mosconi che si dimostra disponibile ad accettare la richiesta sostenendo l'istituto torinese tramite la Banca d'Italia, a patto che Gualino vendesse parte del suo patrimonio personale – che sarebbe stato conservato dalla Bai – il cui ricavato avrebbe dovuto risanare i prestiti della Banca d'Italia. Tra i lasciati vi erano un pacchetto di azioni Snia Viscosa, cedute ad alcuni imprenditori milanesi, e la sua collezione d'arte, destinata a titolo gratuito allo Stato italiano. Quando a Parigi, nel novembre del 1930, crolla la Banca Oustric, le cui cambiali-tratta erano state presentate da Gualino come

ulteriore garanzia di rimborso del debito nei confronti della Banca d'Italia, diventa chiaro a tutti il definitivo crollo dell'imprenditore e della stessa Banca agricola, il cui patrimonio verrà smembrato tra l'Istituto San Paolo, Comit, Bnl e Banco di Napoli.

Ormai privato di ogni tipo di supporto – allontanati i suoi uomini dagli istituti bancari piemontesi, caduto in rovina Albert Oustric e morto Stringher, a cui succede, nella direzione della Banca d'Italia, Vincenzo Azzolini, per nulla favorevole ai sistemi imprenditoriali del biellese – Riccardo Gualino può essere liberamente bersagliato dal governo. Il 1° ottobre 1930 Mussolini declama a Palazzo Venezia un discorso rivolto al Consiglio nazionale delle corporazioni, in cui, riferendosi al critico stato economico italiano di quel momento, rivendica gli aiuti forniti dal governo per svariate imprese e banche. Questo trattamento però non sembra rivolto a chiunque :

[...] non tutti possono essere salvati; taluni meritano anzi di colare a picco. La maggioranza di questi ultimi appartiene alla categoria, ampliata enormemente durante e dopo la guerra, degli abborracciatori di affari; uomini, più che intraprendenti, temerari; acrobati dell'industria e della finanza; [...] la loro gamma va dal cemento alla cioccolata dal più pesante come il piombo, al più leggero come la seta artificiale.¹³

La descrizione non può che coincidere con la figura di Gualino, anche nel riferimento ai settori di cui l'industriale si occupa, dimostrando che la sua sorte è ormai segnata. Dopo il crollo della Banca Oustric, Mussolini ordina il suo arresto, che avviene la sera del 19 gennaio 1931. Scortato dal commissario di polizia fino alle Carceri nuove, viene poi sottoposto ad un processo e condannato a cinque anni di confino. La reclusione si svolse a Lipari, nelle isole Eolie, ma dopo poco viene trasferito a Cava dei Tirreni, in provincia di Salerno, per poi essere liberato il 18 settembre 1932. Nei mesi successivi si trasferisce in Francia, dove viene nuovamente arrestato e processato per lo svolgimento dei suoi affari tra manovre, speculazioni e corruzioni nel collocamento delle quotazioni della Snia sulla piazza di Parigi, e ne consegue la condanna a un anno di reclusione “per abuso di fiducia”.

Seppur mai dichiarato il fallimento personale dell'imprenditore, sappiamo che a seguito del suo arresto nel 1931, i suoi beni subiscono una liquidazione extra-giudiziale, la cui gestione viene condotta inizialmente dall'avvocato Giovanni Vitelli e poi conclusa da Alberto Gioannini, entrambi collaboratori di Giovanni Agnelli. Quest'ultimo riuscirà infatti a pilotare a suo favore la dismissione di pacchetti azionari di suo interesse, come quelli dell'Unione cementi e della *Smiai* (Società mobiliare e immobiliare Alta Italia), che possedeva le scuderie di Mirafiori – l'ennesima avventura imprenditoriale di Gualino– e dove più avanti venne costruito un nuovo stabilimento della Fiat. Una volta tornato in Italia alla fine del 1933, Gualino si trasferisce a Roma e cerca di

¹³ Discorso di Mussolini al Consiglio nazionale delle Corporazioni, Roma, 1° ottobre 1930

riprendere il controllo di quanto rimasto delle sue proprietà. Era infatti riuscito a trasferire alcune attività in Lussemburgo e Svizzera e riesce ad occultarne altre in Francia e in Italia, cedendole a parenti. Sul suolo italiano, in particolare, riesce a recuperare gli Stabilimenti di Rumianca, un'impresa chimica acquistata già nel 1921 attraverso la Snia Viscosa per ottenere le fibre artificiali, avendo intestato alcune azioni al cognato Ermanno Gurgo Salice, e venduto la restante parte alla famiglia Abegg, che poi gli rivendette i titoli una volta tornato in patria. Le sue creazioni più redditizie ormai, erano state vendute già nel '30 da Gualino stesso, per adempiere agli obblighi che aveva stipulato con la Banca d'Italia e il ministro delle Finanze: la Snia Viscosa passa in mano a un gruppo di industriali milanesi; le azioni dell'Unione cementi vengono vendute all'Istituto finanziario industriale (Ifi), legato agli Agnelli, e ad un gruppo di imprenditori casalesi; infine l'Unica passa all'Istituto di liquidazioni, per poi essere assorbita nell'azienda dell'industriale dolciario Gerardo Gobbi, dando vita alla Venchi Unica.

Con i pochi frammenti rimasti del suo eterogeneo impero nel 1933, Riccardo Gualino rientra nel mondo degli affari, nonostante questa volta fosse controllato a vista dalla polizia politica e dai suoi creditori. Tornato in possesso della Rumianca, pur non facendo parte del consiglio d'amministrazione, acquista alcune società, indirizzando l'azienda in tre specifici settori produttivi: articoli da toilette, fertilizzanti agricoli, prodotti arseniosi per agricoltura e difesa. L'industriale accederà nuovamente alla presidenza dell'azienda solo nel maggio del 1941, con la caduta per prescrizione della possibilità da parte dei creditori di avviare azioni concorsuali nei suoi confronti, e che manterrà fino alla sua morte. Contemporaneamente a Torino costituisce la Compagnia italiana cinematografica Lux, una casa di produzione che si ispira ad un progetto nato durante il soggiorno parigino, dove si appassiona della cinematografia americana e francese, e vi fonda la Lux Compagnie Cinématographique de France, specializzata nella distribuzione di film italiani. Dalla sua liberazione quindi, ritroviamo il Gualino al comando di due attività che riescono ad assumere posizioni di rilievo nell'ambiente imprenditoriale nazionale e che abbandonerà solo alla sua morte, nel 1964.

Nuove difficoltà si presentano per l'uomo d'affari all'ingresso dell'Italia nel secondo conflitto mondiale, in cui le sue imprese soffrono un comprensibile calo di produttività, che viene però risolto nell'immediato dopoguerra. La Rumianca, ricostruiti e ammodernati i suoi impianti, si specializza nella produzione di fertilizzanti complessi e prodotti chimici di nuova generazione, come additivi per la gomma, citrato di calcio e acido citrico di fermentazione. Dall'altra parte, la Lux Film – che prima e durante il conflitto aveva prodotto rispettivamente un lungometraggio dedicato a don Giovanni Bosco e una serie di film più o meno impegnati – aveva ottenuto una

posizione di primo piano, grazie agli investimenti vincenti in produzioni di pellicole neorealiste, diventando la più importante casa di produzione del cinema italiano. Sotto la guida dell'amministratore delegato Guido Maggiorino Gatti, che segue la società dal suo nascere e ne diviene una sorta di direttore artistico, la casa cinematografica ottiene collaborazioni con importanti personalità del settore come i due produttori Ponti e De Laurentiis e il regista Luchino Visconti. Quest'ultimo realizza nel 1954, il film *Senso* e segna un vero e proprio punto di svolta: se fino a quel momento la Lux si era dedicata a lungometraggi di altissima qualità e a costi contenuti, decide bruscamente di cambiare rotta e, sull'esempio dei produttori americani, realizzare colossali che prevedevano produzioni ad alti costi, di minore qualità ma di grande spettacolarità. La scelta purtroppo risultò fallimentare, e la Lux film subirà un graduale declino nella scena cinematografica, presentandosi solamente come coproduttore. L'ultima avventura a cui l'imprenditore biellese si dedica prevede l'ingresso della Rumianca nel settore della petrolchimica, che in Italia stava suscitando un grandissimo interesse, a tal punto da concedere sostegni finanziari per le imprese che avrebbero costruito impianti in Sardegna, al fine di favorire l'industrializzazione del Meridione e delle isole. L'imprenditore ha tutte le intenzioni di sfruttare la situazione e nel 1961 progetta uno stabilimento da costruire ad Assemini, nei pressi di Cagliari, destinato alla produzione di soda e coloro e un impianto per ottenere etilene e polipropilene. Il progetto però risultò eccessivamente ambizioso e i finanziamenti non riuscivano a coprire i costi di costruzione e le tecnologie necessari per l'impianto, portando il Gualino a ricercare dei partner per sostenere tale sforzo. Sarà proprio nel mezzo di questo delicato momento che, all'età di ottantacinque anni, il 6 giugno 1964, l'imprenditore biellese si spegne. A prendere le redini del suo gruppo sarà il figlio Renato che però non riuscirà a garantire la sopravvivenza. La Rumianca, seppur portando a termine il progetto di Assemini, finirà per essere assorbita da un'altra società chimica, la *Società italiana resine*; la Lux Film, già ceduta al figlio nel 1955 e che ormai si dedicava alla sola distribuzione, passerà al produttore romano Franco Cristaldi.

Finirà così l'impero creato da Riccardo Gualino, un sistema di imprese eterogenee che aggrega sistematicamente tra di loro, senza mai riuscire ad integrarle veramente, nate per volontà di una mente audace e anticonformista, che seppur priva di vere e proprie strategie gestionali e specializzazioni professionali, riesce a dominare il panorama imprenditoriale italiano per tutta la prima metà del Novecento.

1.2 L'impegno culturale e le committenze architettoniche

Da molti anni [...] divisi nettamente gli affari dalla casa, nel senso che, terminate le ore di ufficio, rincasando, depositavo in anticamera col cappello anche i fastidi o le soddisfazioni che avevano costituito la mia giornata. A casa volevo vivere in altro modo, occuparmi unicamente di problemi artistici e culturali. [...] Quella intensa vita spirituale, che pervase tutto il mio essere e lo illuminò di fiammelle prima ignote, fu il maggiore riposo, fu come un'isola di pace nel mio mare perennemente agitato.¹⁴

Se con queste parole è Gualino stesso a dichiarare la sua indiscutibile attrazione verso le arti e un fervente desiderio nel partecipare attivamente al dibattito culturale del suo tempo, non è difficile riconoscergli tale sensibilità già in tenera età. Descrive la fanciullezza come un periodo pacato: era un bambino abituato a passare inosservato nelle quotidiane dinamiche di una famiglia numerosa, trovando rifugio nella letteratura, rapito dai romanzi di Dumas, Ponson du Terrail e Verne. A liceo scopre la poesia - in particolar modo quella carducciana - dal suo professore di latino e non riuscirà più ad abbandonarla. Scrive infatti: «Mi credevo poeta. Ero entusiasta di Gabriele D'Annunzio, pazzo per Carducci, intimidito da Dante»¹⁵. La vocazione era evidente a tal punto da far pensare per lui una carriera accademica a cui, come si è visto, non arriverà mai. A questa educazione letteraria però bisogna riconoscere un apporto fondamentale nell'attitudine con cui il futuro imprenditore si rivolge al mondo lavorativo: è quello «spirito dei grandi» che infonde in lui una particolare tenacia e caparbia per la realizzazione dei suoi progetti, un «impulso alla libertà» che lo spinge all'affermazione personale, quella «fantasia»¹⁶ – sua forza motrice e grande nemica, responsabile del suo disastroso tracollo – di cui spesso parla nelle sue memorie. Tra la contemplazione intellettuale e l'azione, di certo preferisce quest'ultima, ma il suo temperamento artistico non rimarrà inespresso: nel 1904, mentre non ancora venticinquenne abbandonava l'azienda del cognato e si inseriva nel settore di legnami e cementi con una ditta a suo nome, scrive *Domus Animae*, un libro di versi pubblicato quello stesso anno da Zanichelli, di chiara ispirazione carducciana, un omaggio al poeta a lui tanto caro. Questo scritto sembra soddisfare la sua creatività poetica, ma non sarà l'ultima esperienza del Gualino-autore. A differenza di quanto ci si possa aspettare da un qualsiasi imprenditore e industriale italiano, Riccardo si rivela uno scrittore estremamente prolifico, interessato in particolar modo al racconto autobiografico, cercando di restituire al lettore un'immagine di sé e della sua frenetica esistenza, tra dubbi e fervori, delusioni e conquiste, lasciando anche dettagliate informazioni sulla sua attività economica. I due anni di confino a Lipari a seguito del suo crollo finanziario, sembrano essere i più proficui per la

¹⁴ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, pp. 146-147

¹⁵ Ivi, p. 32

¹⁶ Ivi, pp. 32-33

produzione letteraria, e gli permettono di portare a termine la scrittura di quattro libri. Il primo, che comincia ad essere elaborato immediatamente dopo la rapida sentenza alla sua condanna nel 1931, è *Frammenti di Vita*, la sua autobiografia. Conclude l'opera in appena tre mesi, ottenendo una pubblicazione da Mondadori, e intende ripercorrere in diciotto capitoli la sua tumultuosa esistenza, condensata tra "affari" e "affetti". Tra i lettori, emergono non poche personalità di spicco, tra cui Benedetto Croce che in una lettera inviata ad un amico il 27 dicembre 1931 ne dà un resoconto: «L'impressione del racconto è curiosa, par di assistere allo spiegarsi della forza di un demone (nel senso buono, nel senso greco) simile a quella che agita i poeti. Piuttosto che la storia dell'opera di un industriale si legge la storia di una sequela di abbozzi grandiosi dissipati dai venti contrari». Si riconosce quindi una certa rilevanza ad uno scritto estremamente personale, in cui si alternano momenti di titanico eroismo - nel celebrare le sue capacità e ambiziosi progetti ormai realizzati - e attimi di profonda introspezione, rivelando una componente profondamente umana, mostrando paure e debolezze. Strettamente connesso a *Frammenti di vita* sarà il diario del suo esilio, intitolato *Solitudine*. L'opera viene pubblicata nel 1945 e viene elaborata parallelamente alla sua autobiografia, rendendo evidente una certa reciprocità fra i due scritti: non è un caso infatti che un capitolo di *Solitudine* sia dedicato ai *Frammenti*. Ormai confinato a Lipari e costretto all'inattività, Gualino non può che dedicarsi totalmente alla vita contemplativa, in un'analisi introspettiva ancor più intima e profonda di quanto non fosse avvenuto nel libro precedente. Dal diario emergono le sue riflessioni circa la sua condizione, ed appaiono evidenti sofferenze e difficoltà. Da una parte intende mostrarsi come un uomo in grado di controllare se stesso, mostrando il suo animo energico e propositivo; dall'altra invece non si nega momenti di sconforto, rivelando la sua parte più fragile e umana.

Ancora in *Solitudine*, Gualino fa riferimento ad un'altra sua opera, che concluderà nel 1933. È *Uragani* il suo primo vero romanzo, di carattere più propriamente narrativo. Il suo intento è quello di raccontare la grande crisi economica del '29 vista dagli occhi di Samuel Rosen, un industriale newyorkese che viene brutalmente investito dal crollo dei titoli in borsa. Ancora immobilizzato negli affari, con questo testo Gualino sembra voler idealmente tornare in azione, ritornare seppur solamente con la fantasia a mettere in atto le delicate manovre economiche e politiche, che in effetti dominano il racconto.

Seguono poi altri due romanzi. *Minna*, nella cui trama è chiaro il riferimento autobiografico in quanto si racconta, in una Torino fascista, la vita dell'industriale Carlo Mattei, molto simile per tipo di affari e stile di vita al suo autore. Più irrealista e contorta è la descrizione del resto della famiglia, composta dalla moglie Elena, di cui viene scoperta troppo tardi l'infedeltà, e il figlio

ribelle che dopo diverse malefatte sembra ritrovare il senno. Sarà solo Minna, sorella di Elena, a cui si intitola lo scritto, a rappresentare un vero esempio positivo, portando il protagonista a sceglierla come nuova compagna. *Tim e Tom in America* chiude la serie di opere elaborate al confino, e sembra proporre in termini favolistici quel percorso di affermazione nel mondo lavorativo che vive l'autore stesso, partendo dalla provincia e da condizioni umilissime, per arrivare al tanto agognato successo. Il protagonista Timoteo Curreni detto Tim, assieme al suo cane Tom, ambisce a fare fortuna in America, con l'intento di fare carriera e raggiungere la somma di centomila lire che, a seguito di divertenti ed intricate avventure, riesce ad ottenere.

Segue nel 1938, *Pioniere d'Africa*, un resoconto dei ventitré anni di permanenza dell'ingegnere Carlo Sesti in Congo con l'incarico, per conto di una ditta belga, di dirigere la costruzione di ferrovie. Il racconto, in prima persona, testimonia l'interesse che Gualino nutre nei confronti di luoghi esotici e selvaggi, già testimoniato dalle appassionanti descrizioni delle foreste carpatiche durante le sue prime imprese nel settore del legname. L'attenzione ai dettagli e la capacità immersiva del racconto catturano i lettori, suscitando un nuovo desiderio di fare esperienza di quei luoghi, evadere dal mondo a cui tutti erano abituati.

La carriera di scrittore di Gualino si chiude con una traduzione, composta a quattro mani con sua moglie, di una raccolta di poesie di Alexia Mitchell, *Banchetto nel deserto*.

È importante, nell'analisi di una personalità tanto complessa, non separare e distinguere con troppa fermezza i due poli attorno ai quali gravitano gli interessi di Gualino. La sfera culturale non è il semplice vezzo di un potente uomo d'affari, il presupposto nobilitante di un pragmatico industriale, ma risulta una componente intrinseca nella sua personalità, che definisce ed influenza fin dagli albori le sue dinamiche imprenditoriali. Si legga in *Frammenti di vita* la conclusione del secondo capitolo, quando un giovane Riccardo appena trasferitosi a Genova osservava il porto della città:

Che cosa sognavo allora, mentre il petto mi si gonfiava per un desiderio quasi angoscioso? La bellezza del tramonto o il proficuo lavoro del veliero? Sognavo di andare lontano, di vedere e di conoscere l'ignoto.¹⁷

Tale dualità, che lo stesso Gualino si riconosce, diventa anche la chiave per individuare il motivo del successo dell'imprenditore biellese, quell'originale attitudine che gli permette di dare vita a diverse ed ambiziose realtà. Non è un caso infatti se identifica come principale stimolo delle sue imprese quello della creazione, una componente che dovrebbe caratterizzare più un artista che un semplice uomo d'affari. Attraverso quel «bisogno di dare a *se stesso* la prova che le *sue* immagini

¹⁷ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, pp. 38-39

fantastiche avevano la possibilità di venire tradotte in realtà»¹⁸, Gualino crea un impero vastissimo ed eterogeneo, fatto di progetti visionari e all'avanguardia, che gli consentono di imporsi sulla concorrenza, di anticipare i tempi e ai quali si dedica con ardente passione, paragonabile al fervore di un artista per la sua opera.

Mentre il suo impero cresce e il suo nome acquistano una sempre maggiore popolarità, la vocazione culturale di Riccardo si ritaglia uno spazio nella quotidianità dell'imprenditore, diventando insieme un efficace metodo per sgomberare dalla mente le fatiche e tensioni lavorative, e un'attività intorno alla quale ruota la sua vita privata:

Dopo settimane di estenuanti convegni e di laboriose sedute, non mi si scorgeva sul viso, o nella conversazione, accenno a fatica. Ritengo che il segreto di quella vigoria dipendesse dal mutamento totale apportato, ogni sera, alla rotta dei pensieri. [...] A casa mi occupavo intensamente di arte, letteratura, di cultura; e questa seconda fatica, contrariamente a quanto si potrebbe forse pensare, non aggravava la prima; il cervello, saturo di problemi economici, riposava ristorato dalla brezza vivificatrice di idee totalmente diverse.¹⁹

È proprio dalla dedizione nei confronti di questa «seconda fatica» che Gualino si circonda di giovani personalità che si stanno facendo strada nell'ambiente culturale torinese – alquanto conservatore, tradizionalista e in un certo senso provinciale – apportando nuove idee e riflessioni e guardando alle avanguardie che si stavano sviluppando in Europa. Tra questi, tutti accomunati da una dichiarata fede antifascista – dato estremamente rilevante che aggrava ulteriormente la posizione dell'imprenditore agli occhi del Duce – domina la figura di Lionello Venturi, professore di storia dell'arte dell'Università di Torino, che in poco tempo riesce ad affermarsi come studioso particolarmente innovativo, scansando le rigidità della cultura accademica, interessato all'espressioni artistiche più moderne. Seguono poi il pittore Felice Casorati e alcuni dei suoi allievi – Gigi Chessa ed Enrico Paolucci, tra gli altri – il musicologo Guido Maria Gatti, fondatore e direttore della rivista “Il Pianoforte”, appoggiata da quella stessa “Fabbrica Italiana Pianoforti” che entrerà nelle proprietà dell'imprenditore, e l'intellettuale Edoardo Persico. Se autorevoli e già affermate figure come quella di Venturi avevano per lui il merito di averlo educato alle arti, mettendogli a disposizione gli strumenti necessari per comprendere e partecipare a tutti gli effetti al dibattito culturale del tempo, dall'altra parte la potenza economica dell'imprenditore diventava un mezzo indispensabile per una serie di attività e progetti che garantivano l'effettivo rinnovamento culturale. Riccardo Gualino si impegna a sostenere economicamente artisti italiani emergenti, come Gigi Chessa e Francesco Menzio, che insieme a Jessie Boswell, Nicola Galante ed Enrico Paulucci, costituivano il gruppo dei “Sei di Torino”, a cui si lega inevitabilmente. Tra le

¹⁸ Ivi, p. 128

¹⁹ Ivi, p. 134

proposte, mai realizzata, vi era in lui anche l'intenzione di fondare a Parigi un istituto destinato ad artisti italiani, per aiutarli «ad uscire dal campo chiuso provinciale per rendersi padroni del gusto odierno e poi ritornare in patria rinvigoriti e più forti».²⁰

Attraverso queste scelte assolutamente non casuali, è chiaro come Gualino non intenda identificarsi solamente come semplice industriale: nel corso degli anni riesce a costruirsi un'immagine di sé che include non solo il titolo di imprenditore, ma anche quello di mecenate, collezionista e committente di architettura. È infatti proprio nelle costruzioni che Riccardo individua – al pari del collezionismo artistico – un'importante forma di autorappresentazione e gli edifici stessi diventano lo spazio entro cui i coniugi Gualino esprimono le proprie ambizioni culturali. In *Frammenti di vita* un intero capitolo è dedicato ai suoi progetti edili dove celebra la sua passione:

L'architettura, la possibilità di far sorgere dal nudo terreno una visione o un sogno che rimanga nel tempo e si perpetui sia pure per una relativa posterità, ha esercitato sopra di me un fascino immenso. [...] Durante quasi trent'anni, vissi ininterrottamente tra muratori, carpentieri e decoratori. L'interesse continuamente crescente per l'architettura mi condusse, col seguire degli anni, ad affrontare coraggiosamente problemi sempre più complessi.²¹

Nonostante avesse iniziato ad operare nel campo ad appena ventitré anni, riconosce come sua «prima grande opera» la costruzione del grandioso castello di Cereseto Monferrato (Figura 1.), che inizia nel 1908. Progettato dall'ingegnere Vittorio Tornielli, specializzato in restauro, l'edificio si erge tra le colline piemontesi, in cima al paese. Il primo nucleo nasce da un'antica villa settecentesca, appartenuta ai marchesi Ricci di Cereseto, che Riccardo acquista dal conte Giacinto Lovera di Maria. Richiederà circa dieci anni la costruzione del castello neogotico, «un'opera monumentale in stile piemontese-lombardo della fine del quattrocento»²², rispettando – per precisa volontà dei coniugi Gualino – il gusto della cultura architettonica di fine Ottocento, senza però rinunciare ad un approccio filologico, guardano con particolare attenzione ai musei e castelli dell'area subalpina. A questo slancio storicistico, che si forma su modelli internazionali quali la residenza di Isabella Stewart Gardner di Boston, partecipano infatti gli stessi committenti: se a Tornielli erano affidate la costruzione di questa «opera monumentale»²³ e la sua decorazione interna, Cesarina e Riccardo selezionano l'«ammobigliamento»²⁴. Da questa collaborazione e dalle scelte che ne derivano emerge una chiara e sfacciata intenzione di dimostrare le possibilità economiche dell'industriale, attraverso una dimora che comunichi sfarzo e che susciti

²⁰ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 193, p. 143

²¹ Ivi, p. 175

²² Ivi, p. 176

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ibidem*

ammirazione. Con i suoi quattro piani, tra cui un seminterrato, settantanove stanze, cinque torri, un cortile d'onore, apparati decorativi su finestre, volte e pareti, fa pensare piuttosto alla dimora di un principe rinascimentale. A confermarlo sono anche numerosi dettagli dispersi nei vari ambienti del palazzo, come le epigrafi “Ad augusta, per angusta” e “Nec vi nec fraude” che condensano in forma di motti i principi alla base della sua etica. Anche la biblioteca si rifà a tale atmosfera, volendo riproporre la forma dello studiolo, con tondi raffiguranti antichi filosofi e letterati, associati a scritte che dichiarano valori anche moderni: Diritto, Giustizia, Dovere, Scienza, Storia, Arte, Industria, Pace, Commercio, Fede e Sapienza. Nel tentativo di restituire il più fedelmente possibile l'immagine di un edificio quattrocentesco, ci sono però elementi dissonanti che rompono l'incantesimo. I materiali costruttivi vedono l'utilizzo di terracotta e mattoni, ma anche del più moderno cemento; la minuziosa scelta di ornamenti e arredi – tra originali e in stile – viene contrastata da confort tutti contemporanei, come il riscaldamento ad aria, una cucina moderna e bifore con persiane; gli austeri monogrammi che decorano le pareti, rappresentano affettuosamente i membri della famiglia “Rena”, “Lilli”, “Gua”, “Ric” e “Gi”, il soprannome di Cesarina; nel parco principesco che circonda il castello, tra daini e pavoni, non manca un campo da tennis²⁵.

Il maniero viene con ogni probabilità reso abitabile a partire dal 1913, data scritta nelle decorazioni del soffitto, e da quel momento i coniugi Gualino hanno modo di dedicarsi ai loro interessi in campo artistico. Se Riccardo, da una parte, comincia a dare vita proprio in questi anni alla celebre collezione d'arte, la moglie Cesarina troverà nella pittura e – in modo ancor più rilevante – nella danza una vera e propria vocazione. Un intero capitolo viene dedicato, in *Frammenti di vita*, a Cesarina Gurgo Salice, sposata da Riccardo nel 1907 ad appena diciassette anni. Una donna che lui stesso descrive come “difficilmente definibile”, ma di certo esuberante e vivace, con cui riesce a trovare una «cooperazione graditissima»²⁶ nel suo «programma culturale»²⁷:

Danza e pittura sono i due cardini fondamentali sui quali poggia l'attività spirituale di mia moglie. Io vi partecipai con fervido entusiasmo, così com'essa prese parte ai progetti di costruzione edilizia e alla formazione della collezione.²⁸

Delle due passioni, ad interessarla in primo luogo è la danza, a partire dal rapporto di amicizia che la lega con le sorelle Bella e Raja Markman, nipoti di Léon e Samuel Gourevitch, agenti che lavorano con Riccardo nei suoi affari pietroburchesi. Con lo scoppio della Rivoluzione russa e la

²⁵ G. Castagnoli, “La casa museo. La prima residenza di Riccardo Gualino”, in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, p. 13

²⁶ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 151

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ivi*, p. 154

guerra civile ucraina, insieme alle cugine Vitia e Adia a cui si aggiunge Sana Misrah, fuggono da Kiev, arrivando a Torino tra il 1919 e il 1922, città che già dall'Ottocento entra sempre più a contatto con la cultura slava proprio grazie all'arrivo di esuli antizaristi. Attraverso le Markman – in particolare Bella, divenuta Hutter, dopo le nozze – Cesarina ha modo di conoscere e in seguito diffondere i modernissimi principi della danza di Isadora Duncan e la ricerca ritmica di Émile Jaques-Dalcroze.

Nel 1922 la signora Gualino e le dame slave iniziano la loro formazione come allieve di Georges Hébert, nella sua scuola di Deauville, in Francia, per poi proseguire sulla Côte Fleurie in Normandia e un soggiorno di un mese a Parigi. Il loro percorso passa dall'insegnamento hebertiano, con il suo *Méthode naturelle* – sessioni di allenamento all'aperto che ben si accordavano al movimento naturista molto popolare all'epoca – a quelli di area duncaniana, attraverso le lezioni di improvvisazione e tecniche di danza orientale di Jeanne Ronsay, teorica e pedagoga. Nel 1923, oltre al memorabile incontro con Isadora Duncan, l'amica Marcelle de Manziarly, musicista e teosofa, permette a Cesarina di conoscere i coniugi Alexander e Clotilde Sakharoff, celebri danzatori che diverranno in seguito suoi maestri²⁹.

Inizialmente vissuto come diletto, il suo rapporto con la danza conosce, durante un secondo soggiorno a Parigi, un drastico cambiamento, vedendovi una vera e propria forma d'arte, a cui dedicarsi professionalmente. Emerge dunque in Cesarina la necessità di mostrare e condividere con un pubblico le più innovative ricerche sul movimento, che non solo convivono con gli interessi artistici e architettonici del marito, ma vi trovano una perfetta continuità e integrazione.

La prima sede che vede Cesarina esibirsi è proprio il castello di Cereseto:

Nelle vaste sale del castello ospitavo annualmente, per le feste di Ognissanti, una comitiva di parenti e amici. Spesso davamo piccole rappresentazioni di danza, che l'ambiente artistico incorniciava a meraviglia.³⁰

La breve descrizione che ci fornisce Riccardo, oltre a testimoniare l'immediato supporto che offre all'arte di sua moglie, permette al lettore di cogliere la natura privata di tali spettacoli, riservati per lo più all'ambito familiare, una cerchia ristretta di amici, senza però rinunciare a personalità artisticamente rilevanti, come gli stessi coniugi Sakharoff. È dunque nel 1922, nella residenza principesca, che viene inaugurata una palestra, riproponendo quelle esperienze di gruppo che Cesarina aveva vissuto nel Collège Gymnique Féminin et Enfantin di Deauville (Figura 2.).

²⁹ G. Bertolino, "La pittura e la danza, le mostre e gli artisti. La cultura contemporanea di Riccardo e Cesarina Gualino (1923--1930)", in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 209

³⁰ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 178

Dai suggestivi ambienti di Cereseto, perfetta cornice per esuberanti feste in maschera, ricevimenti e rappresentazioni teatrali e di danza, a partire dal 1918, per i Gualino inizia una nuova stagione del loro impegno sociale e culturale, avvicinandoli sempre di più ad un approccio “imprenditoriale” nei confronti dei loro spettacoli. In quell’anno, in un periodo particolarmente frenetico per gli affari dell’imprenditore, con l’alleanza con Giovanni Agnelli e la conversione della Snia dal settore marittimo a quello tessile, Riccardo e la famiglia si trasferiscono a Torino, liberandosi una volta per tutte del provincialismo da cui proveniva. Il 28 febbraio 1918, ha acquistato una villa tardottocentesca in via Galliari, affacciata sul parco del Valentino, appartenuta in precedenza ai banchieri De Fernex, famiglia dell’*élite* torinese in cui Gualino aveva intenzione di inserirsi. Nel 1923 iniziano i lavori di ampliamento dell’edificio, con un nuovo corpo di fabbrica progettato dall’ingegner Andrea Torasso, rispettando lo stile dell’originaria villa. Ma è proprio in quel momento che l’*entourage* dell’imprenditore, acquistando da poco una connotazione anche internazionale con l’arrivo della famiglia Gourevitch, comincia a definire con maggiore insistenza il suo gusto, avendo assimilato in particolar modo la «lezione anticonformista»³¹ di Lionello Venturi. Riccardo si ritrova a rinnegare il decennale lavoro di ricerca estetica e stilistica che lo aveva impegnato, assieme a Tornielli, nel progetto del castello di Cereseto, proponendo ora una nuova estetica:

Verso il 1922 cominciai a pensare che ci fosse una certa vigliaccheria o molta pigrizia, nel considerare come ineluttabile la necessità di ricorrere agli stili del passato per ogni cosa bella che si volesse costruire. Perché copiare? perché imitare? Perché credere che gli avi siano stati così grandi da non poterli continuare? [...] Allorché riflettevo che tutte quelle meraviglie [...] erano copie di quelle create quattro secoli prima, mi sentivo avvilito.³²

Questo repentino cambiamento si concretizza proprio in via Galliari: il primo progetto di ampliamento “in stile” commissionato a Torasso, viene seguito pochi mesi dopo da un allestimento interno di spazi “alla moderna”³³. La nuova «casa semplice e nuda» e «senza inutili comparse»³⁴, non solo è la sede in cui trova posto la seconda – e più rilevante – fase della collezione Gualino, attentamente seguita da Lionello Venturi, ma dal 1923 si impreziosisce con la presenza di un teatrino privato, nel primo piano del nuovo corpo di fabbrica. A dimostrare la nuova «libertà spirituale»³⁵ di Riccardo, il progetto viene commissionato a Felice Casorati, pittore già affermato e mentore del Gruppo dei Sei di Torino, e Alberto Sartoris, giovane ma promettente architetto,

³¹ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, 1966, p. 24

³² R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 179

³³ Martini A., “Architetture per il teatro. Riccardo Gualino tra passione privata e attività imprenditoriale, 1923-1931”, in Mozzoni L., Santini S. (a cura di), *Architettura dell’Ecclettismo. Il rapporto tra l’architettura e le arti (1930-1960)*, Liguori, Napoli, 2009, pp. 95-96

³⁴ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 181

³⁵ *Ibidem*

legato allo studio di Annibale Rigotti. L'inusuale scelta viene giustificata direttamente dall'imprenditore che, pur escludendo dalla narrazione il nome di Sartoris, scrive:

Fu un atto di coraggio quello di concedere carta bianca a un pittore perché facesse dell'architettura. Io speravo che, appunto perché immune dalle regole e dagli inciampi della tradizione, Casorati avrebbe risolto in modo originale il problema.³⁶

Seppur privato di un esplicito riconoscimento nei *Frammenti di Vita*, il ruolo di Alberto Sartoris è decisamente rilevante, per la sua apertura al dibattito internazionale – da sempre residente in Svizzera, conseguendo il diploma a Ginevra – e per aver rappresentato in modo esemplare, nel campo dell'architettura, le ricerche progressiste, con particolare attenzione all'integrazione delle arti. Sua è l'ideazione e la realizzazione del progetto esecutivo, la scelta cromatica dell'ambiente e il disegno delle cento sedute per il pubblico³⁷. Gualino offre un'efficace descrizione dello spazio:

La sala è rettangolare, di colore grigio; il soffitto semplice, a sagome angolari. Una fascia di circa un metro di altezza, fra pareti e soffitto, avente una serie di bassorilievi, illuminati da luce nascosta, è la sola nota decorativa dell'ambiente e in pari tempo l'unica sorgente luminosa. Cento seggioloni di legno nero lucido con cuscini grigi salgono a scalinata; il velario è di panno grigio, filettato di rosso; ai lati del boccascena due piedistalli scarlatti sostengono due statue grigie del Casorati. Il pavimento nero completa l'armonia in grigio-nero-rosso.³⁸

La collaborazione tra l'architetto e il pittore, si mostra in tutta la efficacia e qualità nel particolare cornicione, realizzato da Sartoris, che percorreva il perimetro della sala, assumendo inoltre la funzione di corpo illuminante diretto, a dimostrazione dell'innovazione tecnologica delle sue ricerche. Nella teoria di ampi triglifi espansi tra stile neogreco e secessionista, si inseriscono i 14 bassorilievi decorativi – dieci nella prima versione, diciotto in quella intermedia – modellati con il pennello sul gesso fresco da Casorati. I soggetti rappresentati, tra nudi femminili e gruppi di animali come pecore, capre, conigli, oche e pesci, ben si accordano ad altri lavori dell'artista che popolano lo spazio, tra cui le opere in stucco “Il Suonatore di Chitarra” e “Il Suonatore di Fisarmonica” – rispettivamente simboli di commedia e tragedia situate davanti il boccascena (Figura 3.) – a cui il committente fa riferimento nel passo sopracitato. Si riconosce inoltre all'artista piemontese un'essenzialità negli arredamenti che gli permette, come mai prima, di esaltare notevolmente lo spazio scenico, a scapito di quello reale, combinandosi alle contenute scelte spaziali del suo collega, decisamente più disinvolto nella progettazione architettonica. Attraverso le lungimiranti scelte di un committente spregiudicato ma visionario, Sartoris e Casorati

³⁶ *Ibidem*

³⁷ Martini A., “Architetture per il teatro. Riccardo Gualino tra passione privata e attività imprenditoriale, 1923-1931”, in Mozzoni L., Santini S. (a cura di), *Architettura dell'Eclettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960)*, Liguori, Napoli, 2009, p. 97

³⁸ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, pp. 181-182

dimostrano concretamente ciò che Riccardo Gualino stava ricercando: una perfetta continuità fra le arti, in cui architettura, arredo e scultura creano un *unicum* organico.

Il teatrino apre le sue porte il 27 aprile 1925 e, con i successivi sette spettacoli, conclude la sua stagione il 6 giugno dello stesso anno. In un programma concentrato ma di altissima qualità, il mecenate riuscì a coinvolgere tutti i membri di quel circolo culturale che era riuscito a formare intorno alla sua figura, a partire dai suoi amici artisti, che idearono e disegnarono i programmi e gli inviti, presentati ad un pubblico esclusivo e accuratamente selezionato, costituito da personalità di un certo spessore intellettuale, preferibilmente impegnate nel campo della musica, teatro e danza. È infatti nella dimora di via Galliari che Cesarina ha la possibilità di praticare con maggiore dedizione l'arte del movimento: grazie, ancora una volta, alla collaborazione tra Sartoris e Casorati, viene costruito, in un'ala del pianterreno, una scuola di danza. Parallelamente al piccolo teatro, la palestra viene aperta alle giovani dame della società torinese, perfettamente equipaggiata di sbarre, trapezi, specchi e strumenti musicali. Nel salotto all'angolo della sala, è possibile assistere a prove e lezioni, in cui vengono messe in pratica le più moderne ricerche d'avanguardia della danza libera³⁹. Le rappresentazioni sceniche non escludono la padrona di casa che nel palcoscenico del teatrino dà al marito «l'impressione di essere un'artista»⁴⁰:

La musica suonava una marcia funebre; vestita di un peplo bianco, le braccia lentamente ondegianti con ritmo lento stanco doloroso, la faccia immobile quasi impietrita, traversava la scena con poche misurate movenze. Un brivido mi colse: il brivido che mi tocca ogni qualvolta l'opera umana si trasforma in arte. Quella marcia funebre era la prima scintilla, piccola, ma vivida e sicura.⁴¹

In un ambiente assolutamente inedito nella Torino del tempo, riuscendo a suscitare anche una certa trepidazione tra la mondanità cittadina, ansiosa di ricevere l'ambito invito, si susseguivano serate in cui il naturale intento autorappresentativo del mecenate veniva oscurato dalla disinteressata volontà di presentare spettacoli innovativi, promuovendo il raffinemento culturale di una società.

Al concerto di musica antica - curato da Guido M. Gatti - che inaugurava il teatro, ne segue due giorni dopo uno dedicato a Igor Strawinsky, diretto da Alfredo Casella. Seguono uno spettacolo di dizioni poetiche di Emma Gramatica e dall'11 maggio debuttano con *Tanzdrama*, Mary Wigman e le venti compagne "espressionistiche", in una danza-fiaba dai tratti primitivi ed elementari, a cui seguono le allieve di Dalcroze. A chiudere, il 6 giugno ad esibirsi con *Saggio di danze* sono proprio

³⁹ G. Bertolino, "La pittura e la danza, le mostre e gli artisti. La cultura contemporanea di Riccardo e Cesarina Gualino (1923-1930)", in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 208

⁴⁰ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 155

⁴¹ Ivi, pp. 155-156

Cesarina e le amiche Bella Hutter e Raja Markman, assieme alle danzatrici della scuola da loro creata (Figura 4.).

Dopo gli spettacoli, per i fortunati spettatori era prevista una visita nell'abitazione, guidati tra i capolavori della collezione, esposti nelle diverse sale, in un «mutamento radicale, del passaggio repentino dall'emozione dello spettacolo presentato nella sala del teatrino lucida e austera, alla visione del passato sintetizzata da pochi capolavori opportunamente messi in rilievo»⁴². Ancora una volta, Gualino si dimostra attento a rafforzare un legame tra danza, musica, architettura e pittura, in un costante rapporto tra avanguardia e tradizione, il dinamico presente e il passato cristallizzato dalla storia dell'arte.

In una serratissima sequenza di anni, Gualino conduce quasi parallelamente ben tre diversi progetti in campo teatrale: oltre l'ormai noto teatrino privato di via Galliari, il «raffinato piacere da gran signore»⁴³ del 1924-1925, bisogna ricordare la breve stagione del Teatro Odeon, ex Trianon, che affitta e fa restaurare nel 1923. Nata come prima esperienza imprenditoriale nel settore, diventa un importante strumento per assecondare la passione della moglie, diventando il primo palcoscenico italiano ad ospitare la rivoluzionaria *Danza della strega* di Mary Wigman, per poi ospitare i coniugi Sakharoff che, con le loro esibizioni, influenzano irrimediabilmente le ricerche di Cesarina. In questo graduale processo di apertura ad un pubblico sempre più ampio, al culmine troviamo l'esperienza del Teatro di Torino di via Verdi, (Figura 5.) nato da quel che rimane dell'ottocentesco Teatro Scribe, acquistato l'8 dicembre 1924. Gualino ricorda:

Dopo animate discussioni con Lionello Venturi, Guido M. Gatti e Gigi Chessa, decisi di dare vita a un teatro sobrio ed elegante, capace di circa mille posti, destinato a rinnovare coraggiosamente la tendenza del gusto teatrale nella esecuzione di spettacoli di qualsivoglia genere, purché di reale valore artistico.⁴⁴

La scelta di impegnarsi in una tale impresa non sembra nascere unicamente dalle volontà del mecenate, ma piuttosto appare collettiva, un'ambizione che coinvolge a pari merito i vari membri dell'*entourage* di Gualino. Effettivamente la coesione di tali intenzioni viene dimostrata dalla fondazione, poco dopo l'acquisto dello stabile, della Società degli amici di Torino di cui Riccardo era presidente. L'atto di costituzione dello statuto definiva il loro intento: “favorire l'incremento culturale e artistico della Città di Torino sotto qualsiasi forma”. Con questi obiettivi iniziano i lavori del Teatro, l'architetto Carlo Charbonnet e l'ingegnere Daniele Ruffinoni si occupano del

⁴² Ivi, p. 182

⁴³ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, 1966, p. 24

⁴⁴ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 162

rifacimento architettonico mentre Gigi Chessa si dedica agli interni, per decorazioni e arredi. Nel progetto, meraviglia la cura e l'attenzione per ogni cosa:

Il palcoscenico fu munito di quello che la tecnica teatrale suggeriva di più perfezionato; i posti, da 1200 vennero ridotti a circa 900 per renderli comodi e con buona visibilità da ogni luogo; [...] per l'orchestra fu creata la fossa; ogni palco fu munito di lampade a luce attenuata; [...] ogni particolare fu studiato in guisa da ottenere una sensazione di tranquilla armonia.⁴⁵

Gli interventi di restauro non stravolgono lo stile del vecchio teatro, limitandosi alla sistemazione di locali tecnici e la creazione di un nuovo ingresso «illuminato da lampadari moderni» in modo da «fargli fare una incursione nella attualità»⁴⁶. Negli interni, gli interventi riguardano le decorazioni del *foyer*, i corridoi, gli spazi destinati al pubblico e ai dipendenti e la stessa sala teatrale, che – come avvenuto con Sartoris nel teatrino di via Galliari – è caratterizzata da una cromia uniforme e ben strutturata «una tinta alquanto scura, che non stona con le dorature delle decorazioni»⁴⁷, che riesce a definire lo spazio più della componente architettonica.

Nominato Guido M. Gatti come direttore artistico, la cui eccezionale competenza e passione lo porteranno a mantenere l'incarico per tutti i cinque anni di vita del teatro, si organizzano i programmi, «di rara vivezza artistica e culturale»⁴⁸, in un'attentissima selezione di spettacoli di musica strumentale, prosa, danza e teatro musicale. Gualino era ben conscio di mettere a dura prova i tradizionali gusti del pubblico, proponendo loro un «programma difficile»⁴⁹ e senza inoltre ignorare i sacrifici finanziari che un mecenatismo di quel tipo avrebbe richiesto, ma nonostante tutto l'unica preoccupazione era quella di presentare «un'offerta culturale [...] autentica»⁵⁰ e «con scopi di pura arte»⁵¹.

L'inaugurazione avviene il 26 novembre 1925, aprendo con *L'italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini sotto la direzione del maestro Vittorio Gui, con costumi e scenografia di Gigi Chessa. Alle rappresentazioni musicali ricche di opere ed esecutori di prim'ordine – da Mozart a Stravinskij, da Alfredo Casella ad Arthur Rubinstein – nelle quali non mancavano mai «pagine di musica modernissima»⁵², ugualmente importante appare il teatro di prosa con la presenza di Luigi Pirandello, Emma e Irma Gramatica, Georges e Ludmilla Pitoëff. Non possono ovviamente venir meno gli spettacoli di danza, in cui troviamo una ancora maggiore apertura internazionale – con

⁴⁵ Ivi, 162-163

⁴⁶ Ivi, p. 183

⁴⁷ *Il vecchio Scribe rinnovato*, "La Stampa", 11 novembre 1925

⁴⁸ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, 166

⁴⁹ Ivi, p. 165

⁵⁰ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, 1966, p. 38

⁵¹ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 164

⁵² Ivi, p. 171

particolare influenza parigina – con i Balletti Fantastici di Loïe Fuller, il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini, l'espressionista Harald Kreutzberg, Nyota Inyoka e, ormai una costante, Alexander e Clotilde Sakharoff, per poi ospitare anche la scuola di Bella Hutter e Raja Markman, affiancate naturalmente da Cesarina Gualino.

Nonostante l'iniziale entusiasmo, gli incassi del Teatro non furono mai particolarmente floridi, conquistandosi a fatica un «magro pubblico sempre più attratto dal cinema e dallo sport»⁵³. I loro spettacoli però, continuavano ad ottenere assensi e fama all'estero, riconoscendogli l'evidente forza innovativa e sperimentale, avendo apportato «notevoli germi al rinnovamento del gusto italiano»⁵⁴.

Tale attività, ritenuta da Riccardo «come di una fra le più importanti e proficue [...] iniziative culturali»⁵⁵, si concluse nel 1931, quando verrà spedito al confino, costringendo la Società degli Amici di Torino alla messa in liquidazione. Acquistato l'anno seguente dall'ente radiofonico nazionale Eiar che lo rese un auditorium, verrà ridotto a rudere a causa dei bombardamenti del 1942.

Il Teatro, più di ogni altra esperienza, testimonia l'apice del lento percorso che porta i coniugi Gualino a trasformare in impegno pubblico, passioni private inizialmente condivise con una ristretta cerchia di ospiti all'interno delle proprie residenze, da sempre ambienti nei quali la ricerca di intimità si concilia con il costante desiderio di autorappresentazione. Tra queste dal 1923 si aggiunga una residenza di mare, a Sestri Levante. Villa Piuma, precedentemente appartenuta ai marchesi da cui prende il nome, comprendeva nelle sue proprietà un vasto terreno in collina, dove Riccardo farà costruire a partire dal 1924, una dimora costituita da tre corpi separati: il castello dei Lecci, la residenza principale per i proprietari e i loro ospiti; il castello dei Cipressi, con ambienti di rappresentanza; e il castello delle Agavi, per i servizi. Nella sua realizzazione, conclusasi solo nel 1929, insieme agli architetti Carlo Maria Busiri Vici con i figli Clemente e Michele – che portano avanti il progetto dopo la scomparsa del padre nel 1925 – partecipano attivamente gli stessi coniugi Gualino e Lionello Venturi che, ormai consulente di Riccardo per la sua collezione, fa da intermediario tra i tecnici e i committenti. È infatti lui a ricercare nel mercato antiquario romano reperti antichi – bifore, trifore, mensole romaniche, colonne e capitelli, un fregio cosmatesco – che vengono inglobati nelle strutture murarie. Accanto a questa forma di reimpiego, con il passaggio del progetto nelle mani dei giovani architetti Busiri Vici, «la costruzione sempre più tendeva verso

⁵³ Ivi, p. 167

⁵⁴ Ivi, p. 166

⁵⁵ *Ibidem*

il moderno, verso la struttura semplice [...]. Sobrietà, candore alle pareti, linee semplici e dritte»⁵⁶ (Figura 6.). In questo passaggio da forme del passato a forme del presente, si sviluppa la nuova residenza e negli interni spogli «ad intonaci chiarissimi di colore grigio e avorio»⁵⁷ Cesarina scopre per la prima volta un interesse per la pittura. Ultimati da poco i lavori infatti, si dedica alla decorazione della nuova villa adornandola con stoffe e cuscini, arredi antichi e mobili moderni, disegnati da lei stessa. Da lì, la sorpresa del marito per «la sicurezza, quasi istintiva, colla quale poteva percepire o presentire la minima differenza di colore, bastante a mutare un accordo, a intonare un ambiente»⁵⁸ e gli sembra sufficiente per spronarla a perseguire tale passione. Allo stesso tempo Sestri Levante non rimane esclusa dal suo impegno per la danza, ospitando una nuova palestra in cui l'ormai consolidata compagnia si dedica alle sue ricerche, guidata come sempre dagli insegnamenti dei Sakharoff.

Ma è ancora durante i lavori per la residenza ligure, che quello stesso gruppo comincia a pensare ancora più in grande, ideando quella che sarebbe dovuta diventare la maggiore e più rappresentativa espressione di ambizione culturale del committente, un luogo in cui concretizzare in maniera definitiva quel labile confine tra dimora privata ed immagine esibita. Si legge in *Frammenti di vita*:

L'opera di Sestri non era ancora finita che ci trovavamo, tutti cinque, mia moglie, i due Busiri, Venturi e io, conquistati dalla necessità di affrontare a ogni costo problemi novissimi, di affermare in Italia lo stile dell'epoca nostra, e di affermarlo con una grande casa, che ignorasse qualsiasi transazione col passato⁵⁹.

La “villa-museo-teatro” di San Vito (Figura 7.), viene quindi immaginata come evoluzione delle residenze precedenti. Dal 1928 i fratelli Busiri Vici, i coniugi Gualino e Venturi iniziano a progettare un edificio che doveva essere – allo stesso tempo – residenza privata, spazio espositivo della collezione e spazio per rappresentazioni sceniche. Concepito come un moderno castello, sviluppandosi lungo una collina, i suoi 5300 metri quadrati si articolano in un corpo residenziale⁶⁰ al centro e «due lunghe ali di fabbricati a un piano»⁶¹ destinati alla collezione, caratterizzati da «un lungo seguito di camere, colle finestre strette e altissime, nell'intento di dare la massima e più efficace luce alle pitture»⁶² e chiuse da due torri ettagonali che dovevano accogliere, rispettivamente, le sculture d'arte cinese e l'ingresso del teatro da duecento posti. Tutto intorno, il

⁵⁶ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 185

⁵⁷ Ivi, p. 186

⁵⁸ Ivi, p. 158

⁵⁹ Ivi, p. 188

⁶⁰ A. Martini, “Riccardo Gualino: la collezione di architettura, la conquista del gusto”, in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 168

⁶¹ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 189

⁶² *Ibidem*

parco di dieci ettari dove non mancano campi da tennis, piscina, orto e frutteti. In una perfetta integrazione tra spazi privati e pubblici, anche la collezione ne risentiva, dividendosi tra l'abitazione che «doveva contenere esclusivamente quadri o oggetti, da rinnovare continuamente, di artisti viventi»⁶³ e il museo che avrebbe ospitato «tutte le collezioni, dall'arte egizia alla moderna, disposte in trenta sale circa [...] in modo che il visitatore potesse [...] afferrare la visione dell'arte dalle origini ad oggi [...] ricavarne una sensazione totalitaria»⁶⁴. Allo stesso modo, il teatro diventava un'ambiente dedicato a «recite speciali, d'estrema avanguardia» ma caratterizzato da spettacoli «di corta durata, affinché gli spettatori, finita la rappresentazione, potessero passare al museo, collegato al teatro e colà intensificare e correggere, di fronte a tante opere eterne, le precedenti emozioni»⁶⁵.

La grandiosa residenza non verrà mai conclusa, abbandonata nel '31 durante la sua costruzione a causa dell'esilio a cui il suo committente viene condannato. Nel raccontare il progetto, Riccardo conclude con un velo d'amarezza: «me ne dolgo, perché fu la sola cosa da me iniziata e non condotta a compimento»⁶⁶.

L'impegno come committente d'architettura non vede l'imprenditore dedicarsi esclusivamente a residenze private o luoghi di cultura ma, seguendo il mutevole corso dei suoi affari e i diversi settori di cui si occupa, non perde occasione di dare vita a nuove costruzioni.

Le scuderie di Mirafiori (Figura 8.), che vedono nuovamente coinvolto l'ingegnere Vittorio Tornielli, nascono tra il 1925 e il 1928 e diventano allo stesso tempo impresa economica e un nuovo pretesto per definire il proprio status sociale⁶⁷. Riuscendo a soddisfare in questo modo la sua passione per i cavalli da corsa, la struttura – che non manca di un tocco innovativo e moderno – si presenta come una grande cupola centrale «collegante quattro giardinetti, accoppiati a due a due. I quali sono [...] circondati da fabbricati bassi riuniti al centro, da una larga pista ovale a due piani, munita al piano superiore di una duplice fila di arcate»⁶⁸. L'area in cui viene edificato, strategicamente vicina all'ippodromo di Mirafiori e alla Palazzina di caccia di Stupinigi, avrebbe dovuto essere destinata ad una serie di villini e giardini, ma Gualino si dimostra capace di scansare facilmente ogni tipo di impedimento burocratico, cambiando radicalmente il tessuto urbano. Nel 1937 le scuderie vengono acquisite dalla Fiat, che le trasforma nel loro impianto produttivo. Quasi

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ Ivi, pp. 189-190

⁶⁵ Ivi, p. 190

⁶⁶ Ivi, p. 188

⁶⁷ A. Martini, "Riccardo Gualino: la collezione di architettura, la conquista del gusto", in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 164

⁶⁸ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 184

parallelamente, nel 1925, Riccardo inizia la costruzione degli stabilimenti della Snia Viscosa ad Abbazia di Stura (Figura 9.), sempre firmata da Tornielli. I diversi impianti, separati tra loro vengono costruiti con «un'impronta personale di vastità, luminosità e larghezza», dando «un senso di operoso tranquillo benessere»⁶⁹, tutti impeccabilmente puliti e dotati di sistemi di riscaldamento e areazione. Anche nei progetti di edifici industriali, Gualino ha una visione innovativa, immaginando dormitori per dipendenti, residenze per i dirigenti e un villaggio operaio.

Sempre a Torino, particolarmente rilevante è la costruzione del palazzo per gli uffici, sede in città del gruppo Gualino (Figura 10.). Il progetto affidato agli architetti Giuseppe Pagano Pogatschnig e Gino Levi-Montalcini, riconosciuto come uno dei migliori esiti del razionalismo italiano tra le due guerre mondiali⁷⁰, presenta una «struttura rigidamente moderna»⁷¹, con un corpo centrale aggettante e larghe finestre longitudinali, che tanto scandalo suscitavano al tempo della sua edificazione: «a migliaia, i viandanti si soffermarono dubbiosi per esclamare: “Che sciocca idea quella di coricare le finestre!”»⁷². Come sempre, Gualino si dimostra spregiudicato ma lungimirante, creando un edificio innovativo, sperimentale nella scelta dei materiali – il linoleum sui pavimenti, i marmi nei corridoi, il buxus verde e nero dei mobili –, pensato secondo un progetto totalizzante che abbracciasse ogni particolare: dalle sedie alle scrivanie fino agli armadi e ai supporti per impianti telefonici. Tale slancio modernizzante non esclude l'introduzione delle tecnologie più all'avanguardia, con la presenza di impianti centralizzati per condizionatori, riscaldamenti a nafta e un sistema di aspirazione per le polveri.

Le idee presentate in questo progetto, non sfuggono a riviste straniere che, visitando gli uffici e illustrandoli, vi riconoscono «notevoli esempi di architettura moderna»⁷³, dimostrando ancora una volta il ruolo di primo piano che Riccardo investe come committente di architetture che rendono la città di Torino sede di raffinati edifici d'avanguardia.

La seconda fase della vita di Riccardo, dopo il suo rientro al confino, lo vede stabilirsi a Roma a partire dal 1934, dove continua a dedicarsi alla costruzione di edifici – in particolar modo residenze – affiancato quasi esclusivamente dagli architetti Clemente e Michele Busiri Vici. Decidendo di continuare ad abitare in spazi moderni, si stabilisce in un attico nel quartiere dei Parioli, dove ha sede la seconda collezione d'arte, a cui si aggiungono le opere di Cesarina. Nel 1955 acquista

⁶⁹ Ivi, p. 100

⁷⁰ A. Martini, “Riccardo Gualino: la collezione di architettura, la conquista del gusto”, in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 166

⁷¹ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 190

⁷² *Ibidem*

⁷³ Ivi, p. 191

dall'avvocato Giacomo Ilo Nunes, l'antica Casa Mattei, a Trastevere. In questa dimora di fondazione medievale, restaurata dagli ormai fedeli architetti romani, i coniugi Gualino cercano di riproporre nuovamente quell'ambiente culturale di cui erano stati fautori a Torino. Quest'ultimo progetto testimonia una scelta stilistica più tradizionale, in cui l'imprenditore sembra voler ritornare a quel tipo di residenza signorile, che tanto somiglia al castello di Cereseto. Tale tendenza caratterizza anche la precedente villa Il Giullarino di Arcetri, restaurata a partire dal 1939, ancora una volta da Clemente e Michele Busiri Vici.

Le costruzioni romane e fiorentine concludono le innumerevoli serie di progetti edili a cui Riccardo ha dato vita, spinto da una passione che lo ha accompagnato per tutta la sua esistenza e di cui dà testimonianza anche nelle sue memorie, dove emergono intenzioni che vanno oltre la semplice soddisfazione di un desiderio personale, ma sembrano avere una vocazione più alta: «potete comprendere quanto io amassi costruire, edificare, trasformare un brullo campo in un cantiere fervente di lavoro: erigere qualcosa per i posteri»⁷⁴.

2. La collezione d'arte

2.1 *La raccolta prima di Lionello Venturi e il gusto antiquario*

L'esperienza di Gualino collezionista può essere distinta in due precisi momenti, il cui passaggio è sancito da un evento fondativo: l'incontro con Lionello Venturi. Il promettente discepolo – nonché figlio – di Adolfo Venturi, a Torino dal 1915, appena trentenne ottiene la cattedra di storia dell'arte e gli vengono riconosciuti da subito orientamenti e metodologie innovativi e antiaccademici. Nel 1918 conosce l'industriale biellese, con il quale instaura una profonda e duratura amicizia, che allo stesso tempo dà vita ad una proficua collaborazione culturale, divenendo suo consigliere nel disegno della collezione, formatasi negli anni venti. A quella fase – senza dubbio più nota e studiata – ne precede un'altra, che ancora mostra lacune e inesattezze, ma costituisce il primo nucleo della raccolta, l'origine dell'interesse collezionistico di Gualino.

È la costruzione, negli anni '10, del neogotico castello di Cereseto Monferrato e il problema del suo arredamento a spingere Riccardo e Cesarina – la quale risulterà sempre attivamente presente nella scelta degli acquisti – verso il collezionismo. Ad affiancarli nella selezione degli arredi e oggetti d'arti decorative, fu l'ingegnere Vittorio Tornielli, non solo espertissimo nell'architettura medievale padana, ma anche restauratore di monumenti casalesi⁷⁵. Seppur privato, negli scritti di

⁷⁴ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 192

⁷⁵ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, 1966, p. 24

Riccardo, di ogni riconoscimento circa il suo contributo, gli si deve quantomeno attribuire – come per Venturi un decennio più tardi – un ruolo determinante nella creazione della collezione. Rispettando i modelli di D’Andrade, Avondo, Brayda e Nigra⁷⁶ circa il riferimento architettonico e figurativo medievale – non senza guardare alla cultura lombarda, rifacendosi anche ad Arrigo Boito, Luca Beltrami, Francesco Malaguzzi Valeri e Gustavo Frizzoni – Tornielli intende progettare degli interni in cui, nel generale disegno revivalistico di una dimora principesca del tardo quattrocento, si simuli una stratificazione di epoche, attribuendo al committente un’ipotetica ascendenza aristocratica, funzionale alla tendenza di nobilitare il ceto emergente dell’industria⁷⁷. Nell’allestimento delle stanze l’ingegnere rivolge inoltre particolare attenzione all’ambientazione degli oggetti d’arte, in modo da creare un raffinato legame – con evidente gusto didascalico – tra le sale e ciò che le arreda⁷⁸ (Figure 11-12.). Attraverso queste scelte iniziali e fondative, la prima raccolta dei coniugi Gualino viene caratterizzata da un gusto decisamente antiquario, che intende riunire ogni forma d’arte storicizzata⁷⁹. Nella residenza di Cereseto potevano quindi essere ammirati armi, oggetti di scavo, esempi di oreficeria e bronzetti, ceramiche, vetri, stoffe, medaglie, arazzi e dipinti. Anche se Riccardo Gualino rivela ben poche informazioni circa le opere contenute in questa prima grandiosa residenza – si accenna solamente a «due grandi tondi in legno scolpito appartenuti al Duca Federico di Montefeltro»⁸⁰ – gli ambienti del castello, rappresentati dalla documentazione fotografica di Gian Carlo Dall’Armi del 1918-1919, si mostravano ricchi di produzioni pittoriche, dalle tavole antiche raffiguranti principalmente Madonne col Bambino a vedute settecentesche, facendo emergere le scelte di gusto. A quanto sembra, Gualino svolge i suoi acquisti senza una particolare selezione dei pezzi, ma piuttosto per grossi blocchi⁸¹, rivolgendosi al mercato antiquario in particolar modo romano. A partire dalla seconda metà del XIX secolo, la capitale vive un periodo particolarmente felice nel settore, in cui le antiche casate aristocratiche cominciano a disfarsi dei propri patrimoni e lo smercio di antichità diventa sempre più diffuso e redditizio, richiamando intorno a sé l’attenzione dei grandi magnati americani, collezionisti di ogni tipo, emissari di tutti i grandi musei europei e, naturalmente, schiere di mercanti che dirigevano le vendite. Tra questi il conte Gregorio Stroganoff, di origini pietroburchesi ma residente per lungo tempo a Roma nella sua dimora in via Sistina 5, che dal 1865 dà vita ad una ricchissima e variegata collezione che si disperde appena dopo la sua morte, avvenuta nel 1911. La conseguente messa in

⁷⁶ Gabetti R., *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, in “Studi Piemontesi”, XI, 1982, fasc. I, marzo, p. 19

⁷⁷ M. M. Lamberti, *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*, in “Ricerche di storia dell’arte” n.12, 1980, p. 6

⁷⁸ *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, p. 13

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 178

⁸¹ *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, p. 13

vendita delle opere del suo patrimonio – di cui sarà intermediario anche l’antiquario Augusto Jandolo che, ultimo di una dinastia di mercanti, si afferma nell’ambiente romano e stringe rapporti con il conte anche in vita – non passa inosservata a Riccardo che in quegli anni ha orientato i suoi affari proprio nella città di Pietroburgo, dedicandosi alla speculazione edilizia, e non è dunque difficile ipotizzare anche un contatto diretto tra l’imprenditore e la famiglia Stroganoff⁸². Gualino è evidentemente attratto dalla raccolta, composta da oggetti di ogni tipo acquistati durante i suoi viaggi in Europa e Oriente, pezzi per lo più autentici accuratamente esaminati da studiosi prima dell’effettiva acquisizione, le cui modalità rimangono ancora ignote⁸³. Grande pregio viene riconosciuto agli oggetti di arte minore, con ori, bronzi, argenti, tessuti e avori, e alcuni di questi pezzi si ritroveranno poi nella collezione del biellese. Ad attingere a questo prezioso patrimonio fu anche Attilio Simonetti, pittore-antiquario romano, amico e allievo di Mariano Fortuny (1838-1874), a cui i coniugi Gualino si rivolgono con costanza, facendone il loro principale fornitore per tessuti, vetri antichi e mobili e cofanetti. Legato agli insegnamenti del maestro spagnolo, raccoglie nelle sue proprietà opere perfettamente analoghe a quelle del Fortuny, se non addirittura le stesse, di cui si appropria a seguito della morte prematura di quest’ultimo. Di conseguenza la collezione Gualino – in particolar modo per quanto riguarda l’acquisto di oggetti d’arte minore – diventa il punto di arrivo di un graduale passaggio di proprietà che va dal Fortuny a Simonetti, i cui pezzi sembrano prevalentemente provenire da area mediterranea o dalla Spagna⁸⁴. Parallelamente, anche il romagnolo Giuseppe Sangiorgi riveste un ruolo centrale negli acquisti antiquari di Riccardo, ma in molti dei suoi oggetti, oltre l’etichetta “Sangiorgi” è stato precedentemente apposto il timbro della Galleria Simonetti, quasi a trovare una perfetta congiunzione in quel sistema di contatti dell’ambiente antiquario romano del tempo. Nella sua collezione dunque, Gualino sembra raccogliere introno a sé tutti i protagonisti che a partire dalla seconda metà dell’Ottocento operano nel mercato. Nel rispetto di un eclettico gusto ottocentesco, Gualino raccoglie opere di ogni provenienza – dall’oriente all’occidente – di ogni epoca – antiche e moderne – e soprattutto di ogni genere. Per questa fase, la raccolta fotografica di Dall’Armi diventa una risorsa importantissima per stabilire l’effettiva consistenza della collezione e ricostruire le originarie collocazioni dei singoli oggetti. Nelle vedute d’insieme le singole opere trovano il proprio posto arredando le stanze, ed emerge un indirizzo espositivo – legato ad un gusto in voga all’epoca – che vede l’accostamento di manufatti – tra originali e falsi – appartenenti a contesti e periodi

⁸² Ivi, p. 21

⁸³ G. Careddu, S. Castronovo, C. Maritano, M. P. Ruffino, “La collezione Gualino: le arti applicate in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 127

⁸⁴ S. Pettenati, “Le raccolte antiquariali” in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, p. 23

diversi, talora privi di una reale rilevanza storica, ma, per le loro caratteristiche formali, funzionali a restituire un'atmosfera, a costo della genericità e del caos⁸⁵.

2.2 L'intervento di Lionello Venturi

Sebbene la componente antiquaria fosse già ampiamente sviluppata l'interesse di Gualino per l'arte antica perdura anche dopo la decorazione degli ambienti di Cereseto, trovando spazio questa volta nella nuova residenza torinese di via Gallinari. A partire dagli anni venti però, proprio tra le mura della casa di città, la fisionomia della raccolta subisce un radicale cambiamento, con l'intervento di Lionello Venturi. La vicinanza di Riccardo nei confronti dello studioso avviene gradualmente e con diffidenza, per poi evolvere in sincero affetto e stima, al punto da dedicargli un intero capitolo in *Frammenti di vita*, riconoscendogli un ruolo di guida culturale in grado di mutare irreversibilmente il suo gusto:

Egli [...] mutò insensibilmente la mia visuale artistica, e la fuse colla mia vita. Mi fece capire, senza dirmelo mai, la illogicità di un uomo che ha una vita dinamica fervente irrequieta continuamente tesa verso il nuovo e l'audace, e che si addormenta fra decorazioni antiche e ricostruzioni del passato. Mi insegnò ad amare l'arte per l'arte, la bellezza per la bellezza.⁸⁶

L'inserimento del Venturi – effettivamente operativo dal 1922 – nelle sorti della collezione ne determina dunque lo svecchiamento, allontanandola dalla provinciale linea antiquariale e permettendo all'imprenditore di assumere un ruolo di sempre maggiore rilievo nel panorama internazionale, guardando alle contemporanee raccolte dei grandi imprenditori americani che all'epoca dominavano il mercato, forti di una disponibilità economica inaccessibile per la concorrenza europea. Nelle vesti di consigliere artistico, Lionello stimola l'ambizioso collezionista attraverso numerosi viaggi – tra Londra, Parigi, Il Cairo e New York – e animate discussioni nella residenza torinese, avvicinandolo ad una universalità del gusto. In questo senso la collezione sembra concretizzare le ricerche a cui lo storico dell'arte si stava dedicando, espresse definitivamente nel suo testo più noto, *Il gusto dei primitivi*. Non sono di certo una coincidenza le citazioni fotografiche di pezzi acquistati dal Gualino presenti nel suo scritto, o la predominanza all'interno della collezione di autori cari al Venturi, tra primitivi, Botticelli e i pittori veneti⁸⁷. Significativo è anche l'anno di pubblicazione del saggio stesso, che coincide con quello del primo catalogo della raccolta Gualino, il 1926. Di questo lussuoso volume, che intende documentare per la prima volta l'intero patrimonio artistico dell'imprenditore, viene composta solo la prima parte,

⁸⁵ Ivi, p. 13

⁸⁶ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 142

⁸⁷ M. M. Lamberti, *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*, in "Ricerche di storia dell'arte", n.12, 1980, p. 7

dedicata alle opere d'arte antica e decorativa. Nell'introduzione le parole del Venturi descrivono il nuovo indirizzo collezionistico:

Dal 1922 in poi il criterio decorativo è passato in seconda linea, e han preso il sopravvento l'amore al bel pezzo in sé, l'entusiasmo per le singole personalità degli artisti, il gusto insomma del conoscitore. Il bel colore gemmato su fondo d'oro e l'austera religiosità della pittura italiana primitiva, la finezza morale e il carattere energico di un ritratto del Rinascimento, la linea delicata e ferma di un Botticelli e la massa fulgida di un Tiziano, tutte le vibrazioni cromatiche e luministiche della pittura veneziana del cinquecento o di quella fiamminga e olandese del seicento, la insuperabile sintesi costruttiva di una scultura dell'antico impero egizio o la sinuosità lineare rivelante un sereno divino sorriso dell'arte cinese del periodo Wei, la grandiosità semplice ed espressiva di un Cristo romanico o la patina insuperabile di un bronzo del Bellano, l'architettura impeccabile di un armadio del Rinascimento o la squisita ricchezza di un cassone [...] sono tutte sensazioni sporadiche, e tipiche a un tempo, di un gusto che tende all'universalità, rifugge dalla preferenza arbitraria per scrutare in ogni più diverso prodotto l'impronta unica dell'arte, e si abbandona da un lato al piacere d'una revocazione di vita e dall'altro alla riflessione su valori ideali.⁸⁸

L'appassionata dichiarazione del suo consigliere non passa inosservata a Riccardo, e la ripropone nel testo autobiografico del '31:

La collezione degli oggetti d'arte, in parte pubblicati, formata sotto la guida del Venturi, che fu tuttavia rispettoso delle mie preferenze personali, subì l'influsso della nostra decisa tendenza verso l'universalità del gusto. Accesero indifferentemente l'animo nostro i colori di Cimabue e del Modigliani, le sintetiche figure egiziane, le stele cinesi dal sorriso enigmatico, i cassoni cinquecenteschi gloriosi di fasto veneziano, le nude sculture romaniche. Ogni forma d'arte, ogni stile, ogni epoca ci rapì nella contemplazione. La collezione ebbe il suo tono, la sua personalità, nella subordinazione di ogni motivo al desiderio dell'arte.⁸⁹

È questa fortissima comunanza d'intenti – molto evidente nelle parole del Gualino – a dare alla collezione un carattere unico, dove l'incredibile varietà dei pezzi è subordinata ad un progetto solido e coerente. Nelle due riassuntive descrizioni della raccolta vale la pena evidenziare la considerazione di uguale rilevanza tra esempi d'arte italiana medievale e rinascimentale – oggetto di grandi elogi da parte di Adolfo Venturi che, recensendo orgogliosamente ne “L'Arte” il catalogo redatto dal figlio nel 1926, riconosce «[...] onore imperituro al collezionista che ha conservato all'Italia tesori, li ha recuperati oltre i nostri confini, nei negozi e nelle aste pubbliche d'Europa»⁹⁰ dando «al denaro un'anima d'arte»⁹¹ - e le rappresentazioni di arte orientale. Il curioso confronto, assolutamente innovativo, non è però esclusivamente venturiano: il precedente più importante si riconosce nello storico dell'arte americano Bernard Berenson, ben noto e ammirato dal più giovane Lionello. Stabilitosi dalla fine dell'Ottocento a Settignano a Villa I Tatti, affascina le nuove

⁸⁸ L. Venturi, *La collezione Gualino*, catalogo, Bestetti e Tumminelli, Torino-Roma, 1926

⁸⁹ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, p. 144

⁹⁰ A. Venturi, *Recensioni*, in “L'Arte”, XXIX, 1926, p. 90

⁹¹ Ivi, p. 93

generazioni di storici dell'arte per la sua padronanza verso qualsiasi espressione artistica, dall'antico al contemporaneo, dall'Oriente all'Occidente. Promotore di una riscoperta dell'arte primitiva, divenendone uno dei massimi conoscitori, associa – sia dal punto di vista teorico nei suoi scritti, che concretamente nella collezione privata – i primitivi italiani al misticismo dell'arte orientale. È indiscussa l'influenza di questo modello per Lionello Venturi, che nel gennaio 1913 ha modo di incontrare di persona lo studioso americano, inaugurando un rapporto che, seppur sporadico e a volte conflittuale, continuerà per molti anni. Proprio grazie a questo primo contatto, Berenson dimostrerà in seguito un sincero interesse nei confronti della collezione Gualino, chiedendo riproduzioni fotografiche e poi visitandola per la prima volta nell'estate del 1920. I rapporti sembrano però già raffreddarsi nel 1922, con il rifiuto da parte dello studioso di partecipare al catalogo che Lionello stava elaborando, e un atteggiamento di sostanziale diffidenza nei confronti della qualità delle opere. Sarà solamente quattro anni dopo che i due studiosi ripristineranno un dialogo, testimoniato da una nuova visita alla collezione da parte dell'americano, che viene inoltre coinvolto da Venturi nelle attribuzioni che il giovane storico avanza per le opere acquistate dal Gualino. Le suggestioni del maestro americano, attraverso la mediazione del suo consigliere, spingono l'imprenditore biellese ad intraprendere una campagna di acquisti di arte cinese, registrati a partire del 1923. Per reperire effettivamente i pezzi da inserire nella raccolta, però, Venturi e Gualino si affideranno ad un altro importante storico dell'arte: il finlandese Osvald Sirén. Affermatosi a livello internazionale come esperto di arte italiana, compie numerosi viaggi nella penisola, entrando in contatto con studiosi locali tra cui – naturalmente – Adolfo Venturi e di conseguenza il figlio Lionello. Dal 1913 le sue attenzioni virano gradualmente verso l'arte orientale, in un primo momento associata – come per Berenson – ai primitivi italiani; in seguito finirà per dedicarsi in modo specifico, intraprendendo anche una serie di viaggi in Giappone raccogliendo materiali di ricerca e opere d'arte⁹². Tornato dalle sue spedizioni, lo studioso si stabilirà a Parigi, cercando acquirenti per le sue opere, entrando così in contatto con mercanti e antiquari. Parallelamente anche Gualino, insieme a Venturi, si trova nella capitale francese, e compra pezzi di arte orientale dagli antiquari legati a Sirén. Per queste opere, presentate nel catalogo di Venturi, emerge l'assoluta dipendenza dagli studi del finlandese e in alcune schede il suo nome viene esplicitamente citato da Lionello, riprendendo alla lettera le sue descrizioni e riconoscendogli i diritti fotografici delle illustrazioni. È dunque evidente come – ancor più che dall'americano Bernard Berenson – il decisivo apporto per un'apertura del collezionismo gualiniano alle testimonianze artistiche dell'Oriente sia stato dato da Osvald Sirén, che permette a

⁹² A. Perna, "Riccardo Gualino e Osvald Sirén: il collezionismo di arte orientale negli anni venti" in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, p. 199

Venturi di sviluppare la sua sensibilità estetica verso tali opere e presentare concretamente all'interno di una raccolta l'ardito accostamento di queste con i primitivi italiani. Nel catalogo del 1926, descrivendo una stele votiva cinese del VI secolo, l'autore riflette sull'importanza della recente valorizzazione dell'arte orientale: «Una ventina di anni or sono tutto quel periodo dell'arte cinese era o quasi sconosciuto in Europa, e ogni giorno esso ci appare più essenziale per intendere lo sviluppo della nostra arte medievale»⁹³.

Oltre che la personale volontà di esplicitare i risultati delle sue ricerche come storico dell'arte, l'impegno di Lionello non nasconde ambizioni più alte:

[...] la collezione di Riccardo Gualino [...] non è soltanto il risultato edonistico dei momenti liberi dagli affari, non è soltanto lo specchio di un gusto colto e raffinato, ma è anche iniziativa che potrà esercitare la nostra azione sulla cultura italiana. La nostra cultura artistica si è fondata sinora specialmente sull'arte classica e italiana. Grandissima fra tutte, tale tradizione ha i suoi limiti. E oggi si sente vieppiù urgente il bisogno di varcare ogni limite di tempo e di luogo per arricchire la nostra esperienza estetica, per rintracciare nelle più diverse, anzi opposte, apparenze l'unità della creazione artistica. D'altra parte la deficienza di una cultura universalistica dell'arte dipende soprattutto dal fatto che nei nostri musei intere grandi civiltà artistiche non sono rappresentate. Per colmare tali lacune, per integrare la nostra cultura, per raggiungere una visione d'insieme, è necessario appunto l'iniziativa privata.⁹⁴

Sebbene la fruizione della collezione – tra le sale della villa di via Galliari – sia inizialmente limitata ad un pubblico selezionato, lo studioso si prefigge un obiettivo didattico, in cui il collezionista illuminato – sapientemente guidato dall'esperto – deve comunicare un nuovo criterio di lettura della storia dell'arte, dove alla “serie storica” tipicamente museale, si sostituisce il puro «interesse artistico»⁹⁵, e ogni opera della raccolta rappresenta in sé l'«attimo creativo»⁹⁶, una «fantasia realizzata»⁹⁷, liberandosi in questo modo dai tradizionali preconcetti di scuole e frontiere.

In questa apertura rientra perfettamente anche l'attenzione verso l'arte contemporanea, inedita prima dell'intervento di Venturi nella collezione. Oltre che assolutamente coerente con le volontà didattiche e sociali espresse nell'introduzione del catalogo del '26, proponendo arditi accostamenti di opere molto lontane nel tempo – e non solo nello spazio – che permettono però nuove riflessioni nell'arte del presente e una comprensione tutta nuova dell'arte del passato, l'introduzione di opere del XVIII e XIX secolo concorrono al desiderio del Gualino di affermarsi a pieno titolo in una dimensione collezionistica di respiro europeo. L'indottrinamento a questa nuova estetica, accuratamente seguito da Venturi, viene ricordato dall'imprenditore:

⁹³ L. Venturi, *La collezione Gualino*, catalogo, Bestetti e Tumminelli, Torino-Roma, 1926

⁹⁴ L. Venturi, *La collezione Gualino*, catalogo, Bestetti e Tumminelli, Torino-Roma, 1926

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ *Ibidem*

Questo tormento della necessità di capire, dell'opportunità di camminare sempre avanti, di non irrigidirsi di fronte a qualsiasi manifestazione artistica, ha informato tutta la mia vita spirituale, specialmente negli ultimi anni. E ho procurato di capire, anche quando le espressioni mi parevano ostiche; ho tentato di entrare nell'animo dell'artista per sentirne il battito, anche quando per tradizione l'avrei respinto.

Molti mutamenti sentii io stesso: sensazioni profonde indimenticabili ho provato contemplando quadri di Manet o di Cézanne, che dieci anni prima mi avevano lasciato indifferente. E rido quando certuni affermano che si tratta di moda, che quanto piace oggi potrà non piacere domani. Rido perché, se questo può accadere per le cose mediocri di gusto nuovo, creato da idee in movimento e in mutamento, non può avvenire mai per l'opera che un'incrollabile certezza intuitiva ci rivela essere del genio, eterna e sempre viva.⁹⁸

Le due personalità artistiche prese in esame da Riccardo permettono di definire la direzione entro cui si orientano gli acquisti di questo periodo artistico. La più rilevante istituzione dedicata all'arte contemporanea in Italia, nonché strumento essenziale per la formazione di un gusto moderno per il collezionista, si conferma essere la Biennale di Venezia che, dopo l'interruzione a seguito delle vicende belliche, riapre nel 1920. In quell'anno, sotto il mandato del segretario Vittorio Pica, la mostra d'arte internazionale di Venezia ospita la prima mostra individuale di Paul Cézanne, suscitando scandalo per la forza innovatrice del suo linguaggio. Nelle intenzioni dell'esposizione vi era un tentativo di apertura sull'arte contemporanea francese – in particolar modo impressionista – nella penisola, vivamente promossa anche da Lionello Venturi. Lo storico riconosce proprio a Cézanne un'appartenenza all'Impressionismo, nonostante da molti gli fosse negata, e individua in tale esperienza una comune «tendenza di idee e di modi di sentire» se non «persino [...] un mondo nuovo morale e sociale»⁹⁹. In una definizione tanto ampia, che non si limita a comprendere quella stretta cerchia di pittori che danno vita alla corrente nel 1874, individua un gusto, che a suo parere è necessario «inserire [...] nel patrimonio dell'arte figurativa italiana moderna»¹⁰⁰. Nella visione venturiana, l'Impressionismo diventa un “concetto”, sinonimo di una «libertà di visione»¹⁰¹ nei confronti del mondo, lontana dalla classicità accademica. È inoltre significativo considerare come proprio ne *Il gusto dei primitivi* gli impressionisti nella loro «indifferenza per il soggetto o il racconto» e «l'entusiasmo per l'elemento naturale che è meno razionalmente riproducibile: la luce», vengano identificati nei «nuovi primitivi»¹⁰². Ad una così esplicita dichiarazione d'interesse nei confronti del movimento francese, Lionello darà seguito in studi successivi, con l'intenzione di analizzare singolarmente i pittori del gruppo, attribuendo tuttavia una particolare considerazione nei confronti di Manet, non a caso la prima delle due personalità artistiche nominate da Gualino

⁹⁸ R. Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931, pp. 145-146

⁹⁹ L. Venturi, *L'Impressionismo*, in “L'Arte”, XXXVIII, 1935, p. 118

¹⁰⁰ M. M. Lamberti, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo* in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie III, vol. I, 1971, p. 264

¹⁰¹ Ivi, p. 270

¹⁰² L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, N. Zanichelli, Bologna, 1926, p. 327

nel passo preso precedentemente in esame. Riconosciuto dallo storico quale fondatore dell'estetica impressionista – prima ancora della tecnica, la cui creazione viene invece attribuita a Monet – Lionello dichiara la priorità della visione del maestro¹⁰³, individuando nelle opere anteriori al 1870 la nascita del movimento inteso come «liberazione da quelle conoscenze che sono norme arbitrarie di stile»¹⁰⁴. A tali premesse, la collezione Gualino sembra adempiere efficacemente, pur dovendo destreggiarsi tra le difficoltà di un mercato in cui la maggior parte delle testimonianze artistiche dell'Ottocento francese erano già state voracemente acquistate dai facoltosi collezionisti americani. In rappresentanza dell'esperienza impressionista – senza accontentarsi di lavori minori o spuri – comparirà nella raccolta una sola opera, estremamente rilevante nella sua qualità e valore storico. Si tratta di un bozzetto - *La Nègresse* – del prediletto Manet (Figura 13.), studio di una delle figure che compongono la celebre *Olympia* del 1865. Per il resto, la sezione ottocentesca della collezione si concentra in particolar modo sull'esperienza italiana dei macchiaioli, in cui primeggiano per quantità le tavole di Lega e Fattori. Queste opere – nel gennaio-febbraio 1926 esposte a Torino presso la Società Artistica “Antonio Fontanesi”¹⁰⁵ – riscontrano in quegli anni un'inedita attenzione dalla critica italiana che, nella maggior parte dei casi, contrappone in chiave nazionalista questa esperienza alla corrente moda impressionista. Al contrario, Lionello Venturi vede nei macchiaioli un «impressionismo di favella toscana»¹⁰⁶, attribuendo loro una «vitalità artistica»¹⁰⁷ a cui l'arte contemporanea italiana deve guardare, individuando in essa una forza anticonformista:

Quel parlare per accenti, anzi che per frasi lunghe e rotonde, quello scomparire e riprendersi, quello scuotere dalle fondamenta la prospettiva e le proporzioni, è una forma che si chiama “macchia”, e ha un contenuto suo proprio, di scontento, di amarezza, di energia, di ribellione.¹⁰⁸

Come si è detto però, in quegli anni Gualino conosce e frequenta la Biennale, dimostrandosi un visitatore attento e partecipe, annettendo alla sua raccolta – sempre secondo l'estetica venturiana – molti degli artisti che partecipano alle esposizioni. Si riconosce dunque il nome di Antonio Mancini (1852-1930), pittore napoletano che nel 1920 – insieme ai quadri cézanniani – viene presentato a Venezia con una mostra personale e, nella sua potenza espressiva libera da pregiudizi accademici, conquista l'apprezzamento del Venturi. Nel 1924, Gualino si presenta in Biennale

¹⁰³ M. M. Lamberti, *Lionello Venturi sulla via dell'Impressionismo* in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie III, vol. I, 1971, p. 272

¹⁰⁴ Lionello Venturi, *Manet*, “L'Arte”, XXXII, 1929, p. 164

¹⁰⁵ La Società di Belle Arti «Antonio Fontanesi» viene creata nel 1925. Tra i fondatori si riconoscono personalità vicine all'ambiente culturale gualiniano: i pittori Casorati e Chessa, e gli architetti Rigotti e Sartoris. Nell'associazione vi era una volontà di rilettura non convenzionale dell'Ottocento italiano, riqualficandone la tradizione.

¹⁰⁶ M. M. Lamberti, *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*, in “Ricerche di storia dell'arte” n.12, 1980, p. 8

¹⁰⁷ “La mostra Signorini”, 12 dicembre 1926, in L. Venturi, *Pretesti di critica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1929, p. 157

¹⁰⁸ “Giovanni Fattori edito”, febbraio 1927, in L. Venturi, *Pretesti di critica*, Ulrico Hoepli Editore, Milano, 1929, p. 148

anche in vesti di committente, comparando nella mostra individuale di Felice Casorati (1883-1963) come soggetto di uno dei tre ritratti che rappresentano la sua famiglia (Figura 14.)¹⁰⁹, e in quella stessa occasione, debuttano Carlo Levi (1902-1975) e Jessie Boswell (1881-1956), membri del futuro gruppo dei Sei di Torino. In quella stessa sede, Gualino mostra il suo interesse nei confronti di un altro modernissimo pittore, Armando Spadini (1883-1925), di cui successivamente acquisirà numerose tele. Scomparso l'anno successivo, il pittore verrà riconosciuto come «il solo pittore contemporaneo di vena impressionista, quasi un Renoir in terra d'Italia»¹¹⁰ e la sua rilevanza artistica verrà riconosciuta non solo da Lionello: lo stesso Adolfo Venturi elabora con Emilio Cecchi una monografia a lui dedicata¹¹¹. Ancora nel 1926, le mostre d'arte internazionale di Venezia espongono opere di proprietà dell'imprenditore, tra cui *Quiete* di Felice Carena (1879-1966) (Figura 23.), variante del quadro che il pittore aveva presentato sempre in Biennale nel 1922. Se in quell'occasione si mostra colpito dalla tela del Carena a tal punto da richiedergli successivamente una seconda versione della stessa, non vi è dubbio che l'attenzione del Gualino non sia ricaduta anche sulla sala dedicata ad Amedeo Modigliani (1884-1920), morto due anni prima. Otto anni dopo, nel febbraio 1930, sei quadri dell'artista livornese vengono esposti nel *foyer* del Teatro di Torino, liberamente accessibile a tutto il pubblico che assisteva agli spettacoli del ridotto, per volontà del suo committente. L'intenzione di presentare tali opere al popolo torinese che per la prima volta vede ospitare nella propria città pezzi del Modigliani, dimostra ancora una volta come il progetto culturale dell'imprenditore non si limitasse ad una dimensione privata, ma rispondesse ad un preciso programma di raffinamento del gusto cittadino, naturalmente mediato dalla lezione di Lionello Venturi. In questo senso, il commento della mostra firmato da Gigi Chessa sulla rivista *L'Arte*, rende evidente la dipendenza della cerchia gualiniana dalla visione dello storico:

Poche sono in Italia le persone che riconoscono il valore di Amedeo Modigliani [...]. Accusato di aver abbandonate le sane vie della nostra "tradizione", è citato come esempio dell'aberrazione a cui può giungere il gusto parigino-meteco pervertito dallo snobismo. Con simili idee correnti [...] difficilmente si sarebbero viste in Italia opere sue se il collezionista che possiede forse la più viva raccolta dell'arte di tutti i tempi non si fosse interessato, anzi innamorato, della sua pittura. L'avvocato Riccardo Gualino ha messo tranquillamente vicino ai suoi Tiziano, ai suoi Botticelli ed alle sue sculture cinesi alcuni dipinti fra i più belli e i più rappresentativi di questo artista.

La fortuna di poterli osservare a fianco di simili capolavori permette i confronti più impensati, che mettono in maggior evidenza la sua personalità; e con stupore si nota per prima cosa che questo pariginizzato, questo "fuoruscito" dell'arte,

¹⁰⁹ Le altre due opere rappresentavano singolarmente Cesarina Gurgo Salice e il figlio Renato

¹¹⁰ M. M. Lamberti, "La raccolta Gualino d'arte moderna e contemporanea" in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, p. 28

¹¹¹ A. Venturi, E. Cecchi, *Armando Spadini*, Mondadori, Milano, 1927

è rimasto profondamente *italiano*. Le sue figure [...] hanno quella nobiltà e quell'aristocratica disinvoltura che ritroviamo più nei personaggi dipinti dai nostri maestri, da Simone Martini a Raffaello, che nelle più eleganti figure di Manet, nelle più graziose e fresche di Renoir o nelle più eroiche e chiuse di Cézanne.

Modigliani realizza nella "tradizione" senza volerlo, perché questo non si ottiene seguendo una data disciplina, ma si trova, come l'arte, avendone il dono, senza cercarlo, abbandonandosi a tutte le audacie, anche se di marca straniera, e dimenticando tutte le discipline, anche se di marca nazionale.¹¹²

L'innovativo linguaggio di opere quali il *Nudo rosso* (Figura 15.), l'*Autoritratto* (Figura 16.) o la *Signora Czeckowska* (Figura 17.), verrà immediatamente assimilato dalle più giovani personalità artistiche torinesi, che – non è un caso – appartenevano al gruppo dei Sei di Torino, tanto da denunciare una vera e propria *modiglianite*¹¹³. Solo pochi mesi dopo, nella primavera-estate del 1930, quello stesso nucleo di opere verrà esposto alla Biennale, per la nuova personale del maestro curata da Lionello Venturi e determina per Gualino il definitivo riconoscimento di una posizione di primo piano nel collezionismo europeo.

L'interesse nei confronti dell'arte contemporanea, nato in Gualino in un secondo momento rispetto all'originaria attitudine antiquariale, non determina, nella fisionomia della collezione, una semplice variazione di gusto, ma sembra incidere sulla stessa struttura organizzativa. Anche se, per l'imprenditore, il supporto nei confronti dei pittori torinesi si esprime sotto forma di prestiti e sostegni economici anziché di veri e propri acquisti, l'annessione di un ristretto numero di opere dei più rappresentativi membri dei Sei di Torino, inducono Gualino a distinguere nettamente all'interno della raccolta una sezione pubblica e una privata. È dunque in quest'ultima che vengono conservate le produzioni degli artisti viventi, destinate alla frequentazione quotidiana negli ambienti privati di quell'ultimo progetto abitativo che doveva concretizzarsi nella villa-museo di San Vito. Al contrario, la sezione pubblica, collocata nel museo, doveva ospitare le opere storicizzate, delle quali il valore storico ed artistico era ormai definitivamente riconosciuto.

2.3 Lo smembramento della collezione

Nella lunga e fruttuosa collaborazione tra Riccardo Gualino e Lionello Venturi per il decennale processo di costituzione della collezione, alla fine degli anni Venti quest'ultima sembra giungere ad una sua conclusiva maturazione. Nel 1928 infatti l'imprenditore biellese decide di portare a termine quel lungo e graduale percorso di apertura della raccolta ad un pubblico sempre più ampio, con un ultimo e decisivo progetto. Consolidando un legame con la Galleria Sabauda, Gualino

¹¹² G. Chessa, *Per Amedeo Modigliani*, in "L'Arte", anno XXXIII gennaio, p. 30

¹¹³ L'espressione viene usata da Emilio Zanzi in E. Zanzi, *Amedeo Modigliani e i facili seguaci*, in "Gazzetta del Popolo", 8 maggio 1930

propone quello stesso anno al suo direttore Guglielmo Pacchioni di esporre gran parte delle opere della collezione nelle sale della Pinacoteca e finanziare i lavori di restauro e adattamento dei vecchi ambienti¹¹⁴. La mostra verrà inaugurata il primo maggio, sviluppandosi in cinque sale in cui trovano posto circa centotrentadue opere, dai maestri primitivi al Rinascimento italiano, passando per oggetti dell'antico Oriente asiatico fino a giungere all'arte moderna, con la *Négresse* a chiudere il percorso. L'evento riscuote un notevole successo, con oltre milleottocento visitatori e apprezzamenti dalla critica, che riconosce il valore delle opere e il loro allestimento essenziale ma accuratamente pensato per offrire le migliori condizioni di fruizione. Per l'occasione Lionello Venturi pubblica un secondo catalogo, intitolato *Alcune opere della collezione Gualino*¹¹⁵, sottolineando dunque una presentazione solamente parziale della raccolta, selezionando i pezzi considerati più adatti a rappresentare l'immagine pubblica del collezionista. Con questo primo riconoscimento ottenuto al termine della mostra, l'avvocato torinese decide di commissionare a sue spese la costruzione di un edificio moderno – la villa-museo di San Vito – in cui si sarebbe garantita l'accessibilità della collezione a tutta la popolazione. Collocato in una zona collinare dominante la città, il complesso – affidato all'architetto Clemente Busiri Vici – viene ultimato velocemente, terminando i lavori nel 1930. Quell'anno però sancisce anche la fine della fortuna finanziaria dell'imprenditore che verrà investito dal crack della Banca Oustric, e la conseguente crisi della Snia e della Banca Agricola Italiana. Nelle innumerevoli disavventure, il nuovo museo verrà requisito dal Comune e convertito in una sede assistenziale scolastica – nota come colonia Tre gennaio – e ogni suo bene verrà sequestrato dalla Banca d'Italia, inclusa la collezione. A questo punto la Direzione Generale delle Belle Arti, preoccupata per una possibile dispersione delle opere, decide di intervenire e proporre a Gualino di consegnare allo Stato gli oggetti d'arte schedati nel catalogo di Venturi del 1926. Nel disastroso tracollo finanziario l'imprenditore si trova obbligato ad acconsentire alla cessione – per molti anni documentata come spontanea donazione – e le opere entrano a far parte della Galleria Sabauda. La parte restante della collezione viene lasciata in mano ai creditori che procedono alla sua liquidazione, mettendo all'asta i pezzi. Alcuni di questi verranno venduti – attraverso la mediazione dell'antiquario piemontese Pietro Accorsi, principale interlocutore dei liquidatori – anche al Museo Civico di Torino, il cui direttore Vittorio Viale si mostra subito particolarmente interessato al nucleo di arti applicate.

A questo primo smembramento della collezione ne seguirà più avanti un secondo, ancor più clamoroso. Con la nomina di Dino Grandi come ambasciatore a Londra nel 1932, la nuova sede

¹¹⁴ N. Gabrielli, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in "Studi Piemontesi", vol. IV, n. 2, novembre, 1975, pp. 412-419

¹¹⁵ L. Venturi, *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, catalogo, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1928

dell'Ambasciata italiana – il settecentesco palazzo Fitzwilliam di Grosvenor Square – viene sontuosamente arredata da numerose opere d'arte, che assumono allo stesso tempo una funzione decorativa e politica, nell'ottica di una "italianizzazione" degli ambienti. Tra i capolavori esportati viene compresa un'ingente parte della "donazione" Gualino, direttamente prelevata dalla Galleria Sabauda. Nonostante le opposizioni – seppur deboli – di Guglielmo Pacchioni che tenta di escludere dall'esodo i pezzi di maggiore interesse storico-artistico, il trasferimento viene concordato e in due spedizioni, eseguite il 7 marzo e il 21 luglio del 1933, i più pregiati oggetti d'arte della raccolta Gualino approdano sul suolo britannico.

Bisognerà aspettare la fine del secondo conflitto mondiale per riscontrare una rinnovata preoccupazione circa le sorti delle opere torinesi. Il 16 ottobre 1945 Carlo Aru, nuovo Soprintendente alle Gallerie di Torino, chiede alla R. Ambasciata d'Italia a Londra una ricognizione dei pezzi depositati, affinché questi possano essere riconsegnati alla Galleria Sabauda. A seguito di alcune ricerche, il 6 settembre 1946 si rivolge alla Galleria Borghese in cui – aveva scoperto – alcune opere erano state trasferite da Londra per una mostra temporanea a Roma, dove poi sono rimaste a scopo di protezione antiaerea, richiedendone la restituzione che avverrà non senza difficoltà nel marzo dell'anno successivo. Il successo della missione romana risulta però solo parziale in quanto, dal fronte londinese, non sembra arrivare alcuna risposta. In questa complessa situazione l'intervento di Noemi Gabrielli che nel 1952 succede Aru nella direzione della Galleria Sabauda, si rivela determinante. Lamentando con forza l'inadempienza dell'ambasciata, decide di stabilire ancora una volta un contatto con Londra, scrivendo all'allora ambasciatore Zoppi. Non ricevendo risposta, la Gabrielli decide di contattare personalmente l'avvocato Gualino – ormai stabilitosi a Roma dove conosce una nuova ripresa nelle attività e negli affari – alla disperata ricerca di aiuto per smuovere la burocrazia ministeriale. In un primo tentativo l'imprenditore si rivolge al nipote Paolo Rossi, Ministro della Pubblica Istruzione, da cui però non ottiene alcun risultato concreto, nonostante la solidarietà mostrata. Ben più efficace invece, l'amicizia di Gualino con il vicepresidente di "Famija Piemonteisa" di Roma Renzo Gandolfo, che farà da intermediario con Giuseppe Pella, suo superiore e Ministro degli Esteri, che a sua volta consente alla Gabrielli di essere direttamente ricevuta a Londra dall'ambasciatore. Dopo difficili trattative, Zoppi acconsente alla restituzione dei pezzi, a patto che le opere cedute siano adeguatamente sostituite da altre, selezionate dalla stessa Soprintendente e pagate dall'imprenditore. Nell'estate del '58 finalmente il nucleo proveniente dalla collezione Gualino torna nella Sabauda, accolto in sette sale allestite appositamente al secondo piano, in occasione della ristrutturazione del museo a cura di Piero Sanpaolesi. La sistemazione museografica degli ambienti viene progettata dall'architetto Alessandro Protto, su suggerimento dello stesso donatore

Riccardo Gualino e i capolavori da lui raccolti vengono – almeno in parte – nuovamente esposti al pubblico nel maggio del 1959, documentati da Noemi Gabrielli con un catalogo, pubblicato due anni dopo.¹¹⁶

2.4 Le opere

Nella grandiosità di una collezione incredibilmente vasta ed eterogenea, vale la pena evidenziare alcuni dei pezzi più significativi della raccolta.

Le oreficerie costituiscono sicuramente uno dei nuclei più consistenti e pregiati della collezione, coprendo un arco di tempo estremamente ampio, con pezzi da ascrivere tra il VI secolo a.C. e il XIX secolo¹¹⁷, provenienti da diverse aree geografiche, dall'Europa al Vicino Oriente. Gli oggetti, per la maggior parte appartenuti al conte Stroganoff, variano per tipologia – dove prevalgono ornamenti personali e complementi di vestiario – e tecnica, con l'utilizzo di oro, argento, bronzo, ferro, pietre dure e paste vitree¹¹⁸. Tra le oreficerie antiche suscita particolare interesse il piatto in argento con Nereide (Figura 18.), del VI secolo, appartenente alla categoria dei *missoria*, vassoi cerimoniali decorati con soggetti mitologici – soprattutto divinità, satiri, nereidi e tritoni – legati ad un repertorio di matrice classica. Si tratta di una delle poche opere del nucleo a non provenire dalla collezione Stroganoff, acquistata da Riccardo Gualino al Cairo nel 1924 in occasione del suo viaggio in Egitto. Le più antiche notizie del piatto risalgono al 1923 quando viene documentata la sua presenza presso la bottega dell'antiquario Maurice Nahman, da Ugo Monneret de Villard in un libro sulla scultura copta di Ahnâs. La descrizione che viene data dallo studioso sarà presa come riferimento da Venturi, che inserisce il pezzo nel catalogo della collezione Gualino del 1926 indicandolo come esempio di «Arte dell'Impero Romano». La ricevuta d'acquisto del 1924 testimonia il passaggio diretto da Nahman alla collezione torinese e presenta un'accurata descrizione dell'oggetto, evidenziandone la preziosità.¹¹⁹ Nonostante l'apprezzamento unanime a seguito del suo ingresso presso la raccolta privata, il piatto non compare nell'esposizione della Sabauda del 1928, come dimostra l'assenza nel catalogo venturiano compilato per l'occasione, ma verrà incluso tra le opere di rilievo confluite nella Galleria Sabauda dopo il tracollo finanziario di Gualino. L'apparato decorativo si sviluppa esclusivamente nella parte centrale del medaglione, dove è rappresentata a sbalzo una ninfa seduta su un leone marino, piccoli delfini sull'esergo e un Amorino nella parte superiore che assiste alla scena. La figura femminile, in nudità e riccamente

¹¹⁶ N. Gabrielli (a cura di), *La collezione Gualino*, catalogo, Genova, 1961

¹¹⁷ G. Careddu, "Le oreficerie", in G. Careddu, et al. *Arti suntuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda: oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*. L'artistica, Savigliano 2017

¹¹⁸ *Ibidem*

¹¹⁹ F. Crivello, "Il piatto Gualino", in G. Careddu, et al. *Arti suntuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda: oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*. L'artistica, Savigliano, 2017, p. 126

abbigliata, porge con il braccio destro un'offerta all'animale che la trasporta, in un motivo tipicamente ellenistico, riproposto in senso revivalistico di un modello antico. A racchiudere la scena, una cornice circolare su cui è incisa un'iscrizione di natura religiosa. La coesistenza tra la scena con soggetto pagano e l'invocazione cristiana viene giustificata da Venturi nell'ipotesi di reimpiego del manufatto come ex voto per una chiesa, seguendo i precedenti studi di Monneret de Villard. Analisi più recenti¹²⁰ sembrano però confermare la contemporaneità tra la raffigurazione e l'epigrafe, testimoniando dunque la persistenza di un linguaggio formale classico nell'età tardoantica. La sua collocazione spazio-temporale viene avvalorata dalla presenza di quattro bolli di controllo sul verso del piatto, che riportano il nome di Giustiniano, il mese e l'anno di realizzazione – il dicembre del 451 d. C – e la provenienza cartaginese.

Il gusto per i primitivi nella collezione – promosso in primo luogo da Lionello Venturi – trova come suo maggiore rappresentante la *Madonna col Bambino* di Duccio di Boninsegna (1255 ca-1318/1319) (Figura 19.). Proveniente con ogni probabilità da un convento fiorentino, le prime notizie della tavola risalgono al 1910 quando compare nel mercato antiquario ricoperta da una ridipintura cinquecentesca, di scuola del Pontormo¹²¹. Nel 1920 entra nella collezione di Egidio Paoletti che libera la tavola dalla pittura manierista, rivelando il dipinto originario. Quello stesso anno, l'opera viene venduta all'industriale milanese Giuseppe Verzocchi ma per sospetta provenienza illegale viene trattenuta presso la Pinacoteca di Brera. Rientrata nel mercato antiquario per l'inconsistenza dei sospetti, viene esportata a Vienna per poi essere acquistata nel 1925 da Riccardo Gualino, per interessamento del governo italiano. Come molti altri capolavori della collezione dell'imprenditore, nel 1930 verrà ceduta alla Galleria Sabauda, per poi essere trasferita nei locali dell'Ambasciata italiana a Londra, tornando quindi definitivamente a Torino. Nei cataloghi di Lionello Venturi, la tavola viene sempre attribuita a Cimabue, «della medesima mano della Madonna Rucellai [...] considerata opera di Duccio o Cimabue [...] Oggi prevale l'attribuzione a Cimabue che viene estesa al quadro esposto».¹²² Noemi Gabrielli, descrive l'opera con la definizione più generica di «Arte toscana pregiottesca» come indicato nel catalogo del 1961. Il primo a dichiarare esplicitamente la paternità della tavola a Duccio fu Gustave Soulier, trovando il consenso unanime degli studiosi. Il dipinto viene nuovamente accostato alla *Madonna Rucellai* degli Uffizi, che viene però definitivamente riconosciuta di mano duccesca. La *Madonna Gualino* è ritenuta la più antica opera superstite del maestro, databile entro il 1285, antecedente alla

¹²⁰ Ivi, pp. 128-132

¹²¹ N. Gabrielli (a cura di), *La collezione Gualino*, catalogo, Genova, 1961 già in L. Venturi, *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, catalogo della mostra, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1928

¹²² L. Venturi, *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, catalogo della mostra, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1928

Madonna fiorentina. Maria viene raffigurata seduta su un trono ligneo mentre volge lo sguardo allo spettatore e regge il figlio in piedi sulle sue ginocchia. L'impostazione e lo stile sono ancora legati alla lezione "bizantina" del maestro Cimabue, con soluzioni ancora arcaiche, mentre la cromia chiara e preziosa nei toni del rosso, blu e rosa tipicamente senese, resterà nella pittura del maestro.

Parallelamente al periodo di massimo successo finanziario dell'imprenditore, tra il 1922 e il 1925 si registrano gli acquisti delle più significative opere annesse nella collezione. È evidente, nella selezione dei pezzi, l'attenzione di Lionello Venturi nel garantire al collezionista testimonianze artistiche di grandi nomi, a costo di attribuzioni se non forzate, quantomeno precipitose. Non sorprende dunque ritrovare nella raccolta una *Venere* botticelliana (Figura 20.), dipinto tra i più rappresentativi del nucleo rinascimentale. La storia collezionistica del quadro lo vede a Londra nel 1844, acquistato a Firenze e trasferito presso la dimora del rev. Walter Davenport Bromley e viene immediatamente riferito alla scuola di Botticelli. La collezione verrà venduta nella sua interezza alla morte del proprietario presso Christie's e la *Venere* viene comprata da Lord Ashburton per poi passare in data imprecisata allo scultore Carlo Marochetti. Dagli eredi dell'artista, l'opera passa a Riccardo Gualino, acquistata a Parigi nel 1923. Data la celebrità dell'autore e del soggetto, il dipinto viene naturalmente esposto per la mostra del 1928 presso la Galleria Sabauda, e viene annesso poi alle raccolte di quest'ultima. Nel 1933 rientra tra i capolavori trasferiti a Londra, diventando uno dei pezzi centrali nell'arredamento della sede dell'ambasciata italiana. Viene dunque spostato in Galleria Borghese a Roma, dove viene trattenuto in deposito fino al 1946 a seguito dei bombardamenti nella capitale inglese, rientrando a Torino l'anno successivo e custodito da allora presso la Galleria Sabauda. La tela – erroneamente indicata come tavola sia da Venturi che da Gabrielli – viene realizzata alla fine del XV secolo e ad oggi viene ritenuta una replica di bottega, contrariamente alle indicazioni di Lionello Venturi che vi riconosce la mano del maestro. La *Venere* si presenta nuda, in piedi su un gradino di marmo che si copre con pudore con le mani e i lunghi capelli. L'incarnato chiaro della pelle è esaltato dal fondo scuro della nicchia alle sue spalle. All'accostamento da molti proposto tra quest'opera e la *Nascita di Venere* degli Uffizi, prevale oggi una sua considerazione indipendente, una produzione di bottega destinata ad ornare ambienti domestici, ma si riconosce per entrambe le opere il riferimento alla tipologia della *Venus Pudica* come modello comune.

Come si è detto, l'interesse collezionistico di Gualino e Venturi non si limita all'arte occidentale, ma alle più notevoli rappresentazioni di quest'ultima si accostano importanti produzioni orientali. Gualino arriva a costruire una delle raccolte di arte cinese e giapponese di maggior prestigio in

ambito europeo. Tra queste, la *stele votiva Wei* (Figura 21.) è stata una delle prime e più importanti opere ad entrare nella collezione, acquistata dall'imprenditore a Parigi nel 1923 e precedentemente appartenuta a Charles Vignier. Il pezzo viene esposto nel 1928 in occasione dell'ormai nota esposizione torinese e farà parte del nucleo ceduto successivamente alla Galleria Sabauda. Dopo essere stata annessa alla raccolta Gualino, la stele appare nel 1925 nel testo di Osvald Sirén dedicato allo studio dell'arte orientale, in cui si stava specializzando in quel periodo¹²³. Nei due cataloghi dedicati alla collezione Gualino, la descrizione dell'opera composta da Lionello Venturi si rifà in modo puntuale alla scheda pubblicata precedentemente dallo storico finlandese¹²⁴. La scultura in calcare grigio risale alla prima metà del VI secolo e viene considerata una delle più raffinate rappresentazioni dell'arte cinese della dinastia Wei del nord. Nel lato anteriore della stele figurano ad alto rilievo il Buddha Sakiamuni in piedi, la mano destra in atto di assicurare il fedele, la sinistra in atto di carità, e due Boddistava ai lati sopra basi di loto sostenute da atlanti. Tra le immagini rilevate la superficie è decorata da graffiti raffiguranti Buddha seduti e motivi floreali, riprendendo l'ornato della parte posteriore. L'opera risulta danneggiata nella parte superiore centrale, che doveva terminare a foglia di loto, come per i due Boddistava laterali. Con l'affermazione dell'arte buddista in Cina il Venturi – e Sirén prima di lui – riconosce un'elaborazione delle tradizioni ellenistiche, «e per la prima volta l'immagine umana raggiungeva quella unità di stile che distingue l'arte colta e compiuta da quella barbara e popolare»¹²⁵, riscontrando in opere come questa una straordinaria vicinanza con l'arte romanica e gotica d'Occidente nonostante si tratti di un periodo molto anteriore allo sviluppo dell'arte medievale.

Il nucleo contemporaneo della collezione, nella cui composizione la scelta delle opere di evidente gusto venturiano appare particolarmente significativa, si dimostra un complesso di eccezionale valore. L'attenzione alle produzioni artistiche del suo tempo, permette inoltre a Riccardo Gualino di supportare direttamente i singoli artisti, contribuendo allo sviluppo delle loro ricerche anche nelle vesti di committente. Così sarebbe stato per Armando Spadini (1883-1925), a cui Gualino commissiona una tela a soggetto libero dopo la Biennale del 1924, mai realizzata a causa della prematura scomparsa dell'artista l'anno successivo. Di lui, l'imprenditore colleziona diverse opere e tra queste figura *Nudi (Maternità)* (Figura 22.), realizzata nel 1918. Proveniente dalla collezione Giosi di Roma, viene esposta nel 1924 al Carnegie Institute di Pittsburgh con il titolo *Sleeping Venus with Love*, e ne viene data quindi una lettura in chiave rinascimentale. Il quadro viene successivamente acquistato dal Gualino e inserito da Venturi nel catalogo del 1928 come *Nudi*.

¹²³ O. Sirén, *Chinese Sculptures from the Fifth to the Fourteenth Century*, Ernest Benn Ltd, Londra, 1925

¹²⁴ A. Perna, "Osvald Sirén, Lionello Venturi, Riccardo Gualino: un contributo al Formalismo e al collezionismo in Italia" in S. Valeri (a cura di), *La Fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*, Lithos editrice, Roma, 2016

¹²⁵ L. Venturi, *La collezione Gualino*, catalogo, Bestetti e Tumminelli, 1926

Nel 1934 viene comprato dalla Banca d'Italia e passa alla Galleria Civica d'Arte Moderna, dove compare con il titolo *Maternità*, legandolo quindi alla sfera degli affetti familiari. I due soggetti rappresentati sensuosamente distesi sul letto sono infatti la moglie del pittore e la loro piccola figlia, immerse in un confidente colloquio. La tela è considerata uno dei più alti esempi dell'impressionismo di Spadini, come viene riconosciuto dallo stesso Lionello Venturi. Nella scheda del catalogo del 1928, oltre a riportare per intero il felice giudizio del padre Adolfo che ne esalta le qualità di luce e colore¹²⁶, lo studioso vi individua un «equilibrio [...] tra l'effetto decorativo e il suggerimento del reale» che – sottolinea – «è sempre raro, anche nello Spadini»¹²⁷.

Una commissione effettivamente portata a termine può invece essere testimoniata da *La Quiete* di Felice Carena (1879-1966) (Figura 23.). L'opera viene infatti richiesta al pittore da Riccardo che nel 1922 vede alla Biennale di Venezia la prima versione dell'omonimo quadro, realizzata l'anno precedente. La variante del Gualino, assente in entrambi i cataloghi del Venturi dedicati alla collezione, verrà presentata alla Biennale del 1926, per poi passare, nella liquidazione del 1933, alla Banca d'Italia, che la conserva tuttora presso le sale di Palazzo Koch. La grande tela, realizzata tra il 1922 e il 1924, rappresenta una scena campestre, dove un suonatore di flauto siede accanto a figure femminili. Sono evidenti i riferimenti dell'artista che, nella solennità di una scelta programmatica, guarda alla tradizione rinascimentale – da Bellini a Giorgione e Tiziano – e rimanda le due bagnanti che popolano il dipinto ai nudi del *Concerto Campestre* del Louvre. Nella volontà di esprimere un rinnovato classicismo, Carena sembra voler eliminare nella seconda versione dell'opera le precedenti citazioni impressioniste, poiché il tipo di composizione avvicina il dipinto alla *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Sottolinea dunque la nitida impaginazione dello spazio, la compostezza delle figure e il rigore dello schema organizzativo entro cui si dispongono i diversi elementi naturali, in quella che sembra la celebrazione di una nuova Arcadia.

¹²⁶ *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, p. 186

¹²⁷ L. Venturi, *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, catalogo della mostra, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1928

3. Una bibliografia ragionata

Riccardo Gualino muore a Firenze nel 1964. Da quel momento comincia a costituirsi una letteratura che tenta di raccontare e dare testimonianza di una personalità complessa, il cui contributo alla città di Torino e – più in generale – all'Italia del XX secolo, si riscontra in diversi ambiti, corrispondenti alle innumerevoli attività che lo hanno visto assoluto protagonista, tra l'imprenditoria, il mecenatismo e il collezionismo.

Nell'analisi delle ricerche intorno alla sua figura, è possibile individuare tre precisi periodi in cui l'interesse nei suoi confronti sembra rinnovarsi: gli anni Sessanta, Ottanta e Duemila.

3.1 *Gli anni Sessanta*

Ancor prima della scomparsa dell'industriale biellese, l'interesse nei confronti della sua collezione emerge dalla preoccupazione circa le sorti della stessa. Dopo l'invio al confino dell'imprenditore nel 1931 a Lipari per il «grave documento da lui arrecato» all'«economia nazionale»¹²⁸ e la liquidazione dei suoi beni per estinguere gli innumerevoli debiti, i preziosi oggetti d'arte verranno illegittimamente smembrati, non rispettando le disposizioni stabilite dal loro proprietario. A seguito del trasferimento di alcune opere presso l'ambasciata di Londra, la direttrice della Galleria Sabauda Noemi Gabrielli diventa protagonista di un complesso processo di restituzione dei capolavori nella loro legittima sede e riuscirà a ottenere il sostegno del sindaco della città Peyron e il presidente della Provincia. La mostra in Sabauda del 1959, in cui la soprintendente può finalmente mostrare al pubblico il risultato del gravoso lavoro, viene dunque documentata nel catalogo allestito dalla Gabrielli stessa nel 1961. Nella breve introduzione al catalogo si legge:

Noi tenevamo in modo particolare (e siamo orgogliosi di aver portato l'impresa in porto) di dimostrare che lo Stato rispetta la volontà dei privati che cedono collezioni alla nazione, mantenendo fede ai loro desideri.

L'avvocato Gualino aveva espresso il desiderio che gli oggetti dati allo Stato dovessero rimanere riuniti [...] nella sede della Galleria Sabauda, e così è stato scrupolosamente fatto.¹²⁹

Appare dunque evidente l'intenzione di condannare implicitamente l'ingiustificata dispersione delle opere accordata dal governo fascista e sottolineare l'incuranza con cui il governo postbellico ha gestito i beni di coloro che – più o meno dichiaratamente – si sono dimostrati delle minacce per il regime. Nello stesso passo introduttivo del catalogo, Noemi Gabrielli si dimostra reticente nel «descrivere ed enumerare le vicende del recupero di buona parte delle opere», non desiderando

¹²⁸ Il Prefetto Ricci al ministero dell'Interno, 24 gennaio 1931, in ACS, SPD-CR, b.102, f. X/R, «Gualino, Riccardo»

¹²⁹ N. Gabrielli (a cura di), *La collezione Gualino*, catalogo, Genova, 1961, p.4

«sottolineare le difficoltà e gli ostacoli felicemente superati»¹³⁰, concentrandosi piuttosto su una riassuntiva presentazione delle opere esposte, le cui descrizioni consistono in una dichiarata trascrizione delle didascalie dei due cataloghi venturiani del 1926 e 1928. Il suo silenzio riguardo le intricate vicende della restituzione non durerà a lungo: nel novembre 1975 pubblica per *Studi Piemontesi* un saggio in cui espone un appassionato resoconto della vicenda, dal titolo “Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda”. Lo scritto, nella sua schiettezza, rivela la caparbia e determinazione dell’autrice nel perseguire i suoi obiettivi e con durezza sottolinea, denunciandoli, «l’inerzia e l’insensibilità dello Stato per quelli che non sono interessi fiscali immediati e i difetti, per usare un eufemismo, della burocrazia», che dimostrano totale disinteresse nel rispettare le legittime volontà di un benefattore, vittima delle inadempienze di una dittatura che lo aveva precedentemente condannato. Anche in questo caso il riferimento alle prepotenze del regime sul controllo dei beni è puntuale e, addirittura, esplicito: «il trasferimento¹³¹ – in spregio di ogni diritto – venne concordato (!) con fascistica disinvoltura»¹³². Il saggio si apre con una breve descrizione circa gli antefatti riguardanti la collezione, necessari per rendere comprensibile al lettore la cronaca della Gabrielli, soffermandosi in particolar modo sull’allestimento della mostra in Galleria Sabauda nel 1928. È su questo evento infatti – e sul conseguente «atto di donazione»¹³³ delle opere da parte di Gualino al museo torinese, svolto «nelle debite forme di legge»¹³⁴ – che si fondano le pretese della direttrice per il rientro di tutti i capolavori dispersi. Le vicende e i motivi che portano l’imprenditore biellese a perdere il controllo sui suoi beni non verranno analizzati con attenzione dalla soprintendente, che annota sinteticamente il coinvolgimento di Riccardo Gualino «nella bufera delle disavventure che investirono [...] le sue fortune»¹³⁵, il successivo confino a Lipari e il sequestro delle opere da parte della Banca d’Italia. Lo scritto si concentra, naturalmente, sulle vicende che l’autrice vive in prima persona, e in particolare il tentativo di far rientrare a Torino i pezzi della collezione Gualino che decoravano gli ambienti dell’ambasciata italiana a Londra. Noemi Gabrielli racconta dunque il mancato sostegno da parte della Direzione Generale delle Belle Arti e l’indifferenza dell’ambasciatore in Inghilterra, che portano la direttrice a rivolgersi direttamente all’avvocato Riccardo Gualino che – dopo numerosi tentativi di convincimento – ritorna ad occuparsi di quei beni che gli sembravano ormai irrimediabilmente perduti. Da quel momento i due mantengono un rapporto costante, e alla notizia dell’effettiva

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Si fa riferimento al trasferimento delle opere della collezione dalla Galleria Sabauda nella sede dell’Ambasciata italiana di Londra

¹³² N. Gabrielli, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda* in “Studi Piemontesi”, vol. IV, n. 2, novembre, 1975, p. 414

¹³³ *Ivi*, p.413

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ *Ibidem*

riuscita dell'opera – dopo estenuanti trattative condotte tra la soprintendente e l'ambasciatore Zoppi e i tentativi di quest'ultimo di ostacolare la missione – il 2 luglio 1958, l'imprenditore sente il dovere di ringraziare l'indomita Gabrielli lodando il suo lavoro ed esprimendo in una lettera la stima nei suoi confronti: «è stata una dura battaglia e certamente non sarebbe stata vinta senza il di Lei tenace concorso».

Non sarà solo l'impegno della direttrice della Sabauda a manifestare in questi anni l'interesse verso la figura di Riccardo Gualino e testimoniare – anche in questo caso per esperienza diretta – la rilevanza del suo apporto alla cultura e all'arte torinesi. Marziano Bernardi, critico d'arte e collaboratore per *La Stampa*, ha la possibilità di conoscere l'avvocato personalmente e lavorare per lui come capo dell'ufficio stampa del Teatro di Torino. Nel 1966, compare in appendice alla seconda edizione di *Frammenti di vita* pubblicata dalla *Famija Piemontèisa* di Roma il suo saggio *Riccardo Gualino e la cultura torinese*. Il testo, riproposto da solo nel 1970 in un'edizione curata da Guido M. Gatti per il *Centro Studi Piemontesi*, intende restituire un'immagine dell'imprenditore, in cui però non si intende «illustrare le sue capacità di “operatore economico”»¹³⁶, ma piuttosto «esaminare gli stimoli di quelle imprese»¹³⁷. Vi è dunque il tentativo di analizzare i più intimi moti di una personalità singolare, che poco si addice alla tradizionale figura di industriale e finanziere. Bernardi parla di «febbre della creazione»¹³⁸ per indicare l'attività gualiniana, e cerca con questo di insistere su una lettura del personaggio che sembra accostarsi molto più facilmente ad un uomo d'arte che d'affari, riconoscendogli un «segno poetico»¹³⁹. D'altronde questa visione non è molto distante dalle parole del cognato Ermanno Gurgo Salice che introduce il volume pubblicato nel 1966:

La leggenda e la storia, si sa, non posson coincidere. La leggenda ha fatto di Gualino soprattutto un finanziere. Ma l'immagine è falsa, se intendiamo come finanziere chi finanzia i programmi altrui. Gualino fu invece imprenditore nel senso più alto della parola. Fu uomo di idee da tradurre in azione. [...] La sua fantasia era sempre in anticipo sul tempo della realizzazione.¹⁴⁰

Con queste premesse, l'interesse di Riccardo Gualino ad inserirsi nell'ambiente culturale torinese, soddisfacendo la vocazione letteraria e artistica che lo ha caratterizzato sin dalla giovinezza, sembra essere naturale se non prevedibile. Lo scritto di Bernardi vuole dunque, per la prima volta dopo la morte dell'imprenditore, evidenziare l'assoluto ruolo di primo piano che riveste in questo

¹³⁶ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Famija Piemontèisa, Roma, 1966, p.15

¹³⁷ Ivi, p.16

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Famija piemontèisa, Roma, 1966, p.VII

contesto, accanto a quel gruppo di giovani intellettuali di cui si circonda. Ripercorrendo, spesso proprio attraverso le parole del Gualino, gli iniziali progetti e iniziative a cui dà vita a partire dai primi anni Venti – dal superamento del gusto antiquario di Cereseto e la costruzione della palazzina di via Galliari, il nuovo indirizzo collezionistico dettato dalle indicazioni venturiane, il sostegno economico nei confronti della nuova generazione di artisti torinesi – Bernardi individua nell'industriale biellese una graduale ma crescente tendenza di apertura verso un pubblico sempre più ampio. Il desiderio è quello di «scuotere Torino – e perché non l'Italia? – dalle abitudini placide e sonnolente»¹⁴¹ con quelle idee avanguardiste di cui il suo *entourage* si fa interprete. L'autore riconosce la massima espressione dell'impegno verso l'intera società torinese nell'esperienza del teatro, che dà vita inizialmente al teatrino privato di via Galliari e successivamente al Teatro di Torino, vera e propria impresa culturale. Dei due viene data un'inedita ricostruzione “dall'interno”, offrendo al lettore retroscena dal gusto aneddotico dei processi costitutivi che portano alla realizzazione degli ambiziosi progetti e una diretta testimonianza delle reazioni dell'*élite* cittadina. Tra perplessità e fascino, il popolo torinese all'inizio non nasconde una certa trepidazione per quelle serate «che non si videro mai più a Torino, serate in cui [...] si respirava soltanto – se l'espressione è lecita – intelligenza e piacere dello spirito»¹⁴². Grande spazio viene dedicato alla descrizione dei raffinati programmi presentati nelle due prolifiche – seppur brevi – esperienze teatrali, nella volontà di ricordare la sorprendente sensibilità artistica del mecenate, di cui si smentisce perentoriamente l'accusa di “snobismo” mossa da Carlo Levi in occasione della mostra dei “Sei di Torino” del 1965 presso la Galleria civica d'arte moderna di Torino. La difesa di Bernardi recita:

Chi [...] ebbe campo in quegli anni di frequentare casa Gualino, e seguì giorno per giorno tutta la vicenda del Teatro di Torino, ben sa che nell'azione culturale di Riccardo Gualino non vi fu mai ombra di “snobismo”: atteggiamento psicologico e mondano ch'era anzi all'opposto della sua indole. [...] Tutto ciò che si fece nel teatrino di via Galliari e poi nel Teatro di Torino fu attuato sotto il segno di una profonda convinzione artistica e culturale: persino negli sbagli.¹⁴³

D'altronde l'autore non nasconde i numerosi dissensi dell'opinione pubblica a quelle «rappresentazioni stravaganti» e «avveniristiche»¹⁴⁴ che non trovavano giovamento dalla fama del loro finanziatore. Molti infatti erano rimasti vittime delle sue azzardate strategie imprenditoriali e non sembravano intenzionati a sostenere le iniziative culturali di quello che additavano come “filibustiere della finanza” riprendendo – e non è un caso che Bernardi lo sottolinei – le parole del

¹⁴¹ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, 1966, p.23

¹⁴² Ivi, p. 26

¹⁴³ Ivi, pp. 29-30

¹⁴⁴ M. Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in R. Gualino, *Frammenti di vita e pagine inedite*, Roma, 1966, p. 37

Duce nel discorso al Senato che anticipa la sua condanna al confino. Non manca infatti nel saggio una connotazione antifascista nell'esperienza culturale gualiniana, testimoniando una sostanziale mancanza di sostegno da parte del regime che «non approvò mai totalmente una così dichiarata manifestazione di internazionalismo culturale che induceva sospetti circa la convinzione politica dei suoi promotori»¹⁴⁵. Per Bernardi il governo percepiva la pericolosità delle scelte artistiche che il teatro stava percorrendo e che venivano sempre più assorbite dalle nuove generazioni di scrittori, artisti e intellettuali – tra cui naturalmente anche i “Sei di Torino” – rappresentando quindi «la presenza spirituale dell'Europa, [...] un'affermazione di libertà intellettuale, implicitamente politica»¹⁴⁶. Lo scritto, oltre l'appassionato racconto del contributo di questo «teatro di straordinaria informazione culturale»¹⁴⁷, non manca di citare la raccolta d'arte, di cui vengono descritte la consistenza, la pubblica esposizione del 1928 e le vicende riguardanti il suo smembramento. Anche in questo saggio, come in quello della Gabrielli – anche se viene dato ben poco credito agli sforzi della soprintendente per il recupero delle opere, incentrando i meriti sul solo Gualino – viene evidenziata la pessima gestione dei beni del condannato, venduti «malamente [...] da liquidatori incapaci»¹⁴⁸. Le esperienze teatrali e la collezione d'arte vengono indicati da Bernardi quali centri propulsori della «grande stagione intellettuale di Torino»¹⁴⁹, di cui però viene amaramente constatata l'irripetibilità.

3.2 Gli anni Ottanta

Sulla scia del saggio di Marziano Bernardi, si riconosce in questi anni un deciso incremento di studi che analizzano l'ambiente culturale torinese sviluppatosi tra i due conflitti mondiali e, di conseguenza, la figura di Riccardo Gualino viene inclusa nella narrazione. Un primo, importante testo che tenta una ricostruzione del clima intellettuale del tempo sarà quello di Norberto Bobbio nel volume *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)* del 1977. Tra le diverse intelligenze torinesi che passano in rassegna in queste pagine, il protagonista assoluto rimane Piero Gobetti, che nel tentativo di risvegliare una Torino colpita da una «stanchezza decadente»¹⁵⁰, riuscirà a dare alla prima città industriale italiana una nuova energia, di cui risentirà l'intero panorama culturale italiano. L'autore ammette di per sé una certa parzialità nella narrazione, basata «più su ricordi che documenti»¹⁵¹, avendo conosciuto la maggior parte delle persone di cui parla. Il saggio, che assume quindi anche una connotazione autobiografica, avanza una tesi che si

¹⁴⁵ Ivi, p. 40

¹⁴⁶ Ivi, p. 41

¹⁴⁷ Ivi, p.43

¹⁴⁸ Ivi, p. 50

¹⁴⁹ Ivi, p. 51

¹⁵⁰ N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1977, p. 6

¹⁵¹ Ivi, p. 4

condensa in una precisa equazione: «fascismo uguale incultura, là dove mostra come gli intellettuali che rompono gli schemi convenzionali e battono nuove strade diventino, di fatto, espressioni di antifascismo»¹⁵². In questo senso, dunque, il ceto intellettuale cittadino non può, per sua natura, conciliarsi con il regime e ogni espressione culturale assume un particolare senso politico. Nel momento in cui Norberto Bobbio fa riferimento a Riccardo Gualino – di cui si parla brevemente in un paragrafo dedicato alla “Biblioteca europea”, un’iniziativa diretta da Franco Antonicelli – si arriva quindi a riconoscere in lui quasi un simbolo della Torino antifascista:

[...] la Torino che per ciò stesso ignorava il fascismo e addirittura lo sfidava. Era la Torino, del resto, che aveva ospitato qualche anno prima nel vecchio Teatro Scribe, rifatto a nuovo e battezzato Teatro di Torino, gli spettacoli promossi e finanziati da Riccardo Gualino.¹⁵³

All’inizio degli anni Ottanta queste tematiche diventano oggetto di ricerche trattate in particolar modo dalla rivista *Studi Piemontesi*, dove non mancano naturalmente riferimenti specifici alla figura di Riccardo Gualino. Uno degli scritti che cerca di dare un inquadramento generale dell’imprenditore, vagliando ogni progetto o attività che lo vede protagonista, è il saggio di Roberto Gabetti, *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20* pubblicato nel marzo 1982. Nei tre paragrafi che scandiscono gli sviluppi del suo operato tra il prima, il durante e la fine del secondo decennio del Novecento, l’autore – architetto e teorico dell’architettura – intende proporre una nuova e aggiornata immagine dell’industriale. Il mondo degli affari, di cui viene dato un resoconto a partire dai primi passi mossi a Casale Monferrato, è costantemente rapportato a quello della cultura, permettendo così osservazioni più efficaci circa le sue scelte imprenditoriali, che vengono inserite in un preciso contesto politico e sociale. Gabetti analizza questo decennio attraverso le riflessioni avanzate dalle intelligenze torinesi del tempo. Le voci – tra gli altri – di Persico, Venturi, Gramsci e Gobetti danno vita ad un dibattito culturale in cui, in una generale tendenza alla modernità, si percepisce un distacco tra la generazione del primo dopoguerra e quella degli anni Venti e Trenta. Il cambiamento si manifesta quindi anche attraverso Gualino, che costruisce per la sua redditizia impresa Snia viscosa degli stabilimenti ad Abbadia di Stura perfettamente rappresentativi di una nuova idea d’industria – sostenuta dal fascismo che stava parallelamente prendendo potere – che deve garantire la massima operatività, all’insegna di una razionalizzazione produttiva. Quest’ultima trova la sua espressione anche nell’architettura e nella planimetria degli edifici: gli ambienti puliti e ordinati, funzionali a restituire un rigoroso senso di organizzazione e le pesanti strutture in calcestruzzo armato che vengono accostate dall’autore ai provocatori progetti di Le Corbusier. Allo stesso modo un mutamento sul fronte estetico si concretizza

¹⁵² *Ibidem*

¹⁵³ N. Bobbio, *Trent’anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1977, p. 70

nell'allontanamento dal gusto neogotico del Castello di Cereseto e, più avanti, nel progetto del palazzo per uffici di Torino realizzato dagli architetti Pagano e Levi Montalcini. Con questi esempi, in cui si alternano repentinamente edifici produttivi e abitativi, il testo intende saldare insieme la vita di industriale con quella privata dell'imprenditore, facendo emergere una volontà creatrice che accomuna entrambe. Sebbene sia evidente una particolare predilezione da parte dell'autore per l'analisi delle architetture commissionate dal Gualino, non mancano i riferimenti alle attività culturali da lui promosse e attentamente seguite da Lionello Venturi, delle quali viene sottolineata l'indipendenza dal pensiero gobettiano e gramsciano, pur appartenendo ad un ambiente comune. Descrivendo la collezione e le esperienze teatrali però, nonostante vi riconosca un'indiscutibile qualità e una «tendenza alla modernità»¹⁵⁴, sembra ridimensionarne la rilevanza, restituendo l'immagine di un «piccolo gruppo autodefinitosi élitario, d'avanguardia, nelle aree protette dal discreto fasto di Gualino» che «rincorreva le sue fantasie: con qualche effetto positivo, di cui rimane traccia»¹⁵⁵. Viene dunque a mancare quella narrazione appassionata e reverenziale che emerge negli scritti degli anni Sessanta, il che trova conferma quando Gabetti denuncia uno sfruttamento di mano d'opera minorile nelle fabbriche della Snia segnalate dalla polizia al governo fascista, di cui l'imprenditore invece non farà mai parola. Anche per quanto concerne il suo rapporto con la dittatura, Gabetti sembra molto cauto nell'attribuirgli una vera e propria connotazione antifascista: nonostante sia noto che le frequentazioni intellettuali dell'avvocato siano caratterizzate da un'atmosfera non fascista, la causa della crescente tensione dei rapporti con Mussolini viene considerata unicamente di natura economica. La lettera che Gualino invierà al Duce a seguito della svolta della politica finanziaria del governo, si presenta come una «accalorata difesa liberale dello sviluppo economico»¹⁵⁶, sostenendo un indirizzo che non può trovare l'appoggio del regime che, al contrario, ne è allarmato. Anche in questo testo il repentino tracollo di quello che viene definito "astro" Gualino, viene riconosciuto come evento conclusivo di una fervente stagione culturale che aveva in quegli anni trovato spazio nella città di Torino.

Nel ritratto dell'imprenditore dato dal saggio di Gabetti sembra essere volontariamente escluso dalla narrazione l'accento alle sue opere letterarie, pur facendo più volte riferimento a *Frammenti di vita* e testimoniando un certo «entusiasmo» per alcuni autori, citati da Gualino stesso nel suo libro di memorie. Con ogni probabilità il mancato riferimento alla sua carriera di scrittore è dovuto al fatto che pochi anni prima è stato pubblicato per *Famija Turineisa* un testo appositamente dedicato a questo argomento¹⁵⁷. Sempre nel 1979, proprio Giovanni Tesio propone nella rivista

¹⁵⁴ Gabetti R., *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, in "Studi Piemontesi", XI, fasc. I, marzo 1982, p.21

¹⁵⁵ Ivi, p. 20

¹⁵⁶ Ivi, p. 24

¹⁵⁷ G. Tesio, *Riccardo Gualino scrittore*, Famija Turineisa, Torino, 1979

Studi Piemontesi un approfondimento sulla particolare relazione che per alcuni anni vede legati l'industriale biellese e Gabriele D'Annunzio, che in *Frammenti di vita* compare nella rosa dei suoi autori prediletti. In *Un carteggio inedito tra Gabriele d'Annunzio e Riccardo Gualino*, l'autore presenta per intero otto lettere di D'Annunzio e tre di Gualino che vanno dal 1925, il periodo economicamente più fiorente per l'imprenditore, e il 1928, quando per le sue attività inizia un crollo inarrestabile. Inaugurato dallo scrittore abruzzese alla ricerca di finanziatori per la casa editrice *Olivetana*, lo scambio epistolare si dimostra prezioso per l'apprezzamento testimoniato da D'Annunzio nei confronti dell'operato di Gualino in ambito culturale. Il 23 agosto del 1926 infatti, informa il «caro amico» torinese di aver ricevuto al Vittoriale una copia del catalogo della collezione – un «libro stupendo, che mirai e rimirai non senza invidia verso il felice raccoglitore»¹⁵⁸ – e il 16 settembre dello stesso anno,¹⁵⁹ oltre ad aver messo in rilievo tra le «tante cose belle e rare» la *Venere* botticelliana, scrive: «Rilessi ieri la prefazione allo stupendo volume. E mi rammaricai di non averla scritta io, in vece del critico Lionello. Che ricche pagine perdute!»¹⁵⁹. D'Annunzio si dimostra inoltre particolarmente interessato a quel «bel Teatro»¹⁶⁰ di Torino, già Scribe, che l'avvocato aveva inaugurato il 26 novembre 1925, e avanza la richiesta – caldamente approvata da un fulmineo telegramma di Riccardo – di esservi ospitato per rappresentare una sua commedia¹⁶¹. Di nuovo dunque, le ricerche di *Studi Piemontesi* testimoniano l'inserimento di Riccardo Gualino nell'ambiente culturale del tempo, pur presentando in questo caso, un'ossequiosa ammirazione dell'imprenditore più che un costruttivo dialogo intellettuale.

Nel rinnovato interesse per il clima artistico torinese degli anni Venti, un importante scritto che analizza il contributo culturale del Gualino sarà quello di Maria Mimita Lamberti in *Ricerche di storia dell'arte* che nel 1980 intitolerà *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*. Lo studio della storica si è dimostrato fondamentale per inquadrare l'indirizzo collezionistico dell'imprenditore, e diventerà un riferimento assoluto per ogni testo successivo che tratti questo tema. Prima ancora del saggio di Gabetti, la Lamberti intende contestualizzare le scelte artistiche del mecenate in una particolare situazione collezionistica e nell'ottica di una volontà di determinazione sociale che caratterizza il ceto finanziario-imprenditoriale. A partire dalla costruzione stessa del castello di Cereseto, in cui ha origine il primo nucleo della raccolta, viene riconosciuto il tentativo un po' provinciale di nobilitazione «attraverso i simboli del potere

¹⁵⁸ Lettera di Gabriele D'Annunzio a Riccardo Gualino, 23 agosto 1926 in G. Tesio, *Un carteggio inedito tra Gabriele d'Annunzio e Riccardo Gualino*, in “Studi Piemontesi”, VIII, n. 1, marzo, p. 186

¹⁵⁹ Lettera di Gabriele D'Annunzio a Riccardo Gualino, 16 settembre 1926, in G. Tesio, *Un carteggio inedito tra Gabriele d'Annunzio e Riccardo Gualino*, in “Studi Piemontesi”, VIII, n. 1, marzo, p. 187

¹⁶⁰ Lettera di Gabriele D'Annunzio a Riccardo Gualino, 23 agosto 1926 in G. Tesio, *Un carteggio inedito tra Gabriele d'Annunzio e Riccardo Gualino*, in “Studi Piemontesi”, VIII, n. 1, marzo, p. 186

¹⁶¹ Di D'Annunzio G. M. Gatti registra il poema drammatico *Il sogno di un mattino di primavera*, rappresentato nel gennaio 1928

aristocratico feudale»¹⁶² da cui deriva l'iniziale gusto antiquario dei coniugi Gualino. Allo stesso modo, questo si esprime anche in ambito imprenditoriale dove, con la costruzione delle scuderie di Mirafiori, tenta di comunicare il suo prestigio sociale attraverso scelte decisamente appariscenti. In questi anni le informazioni riguardo il tipo di opere d'arte presenti nel primo nucleo della collezione sono ancora troppo poche e, per sua stessa ammissione, la Lamberti è costretta a limitarsi a pure illazioni, avendo come unico riferimento le esigue indicazioni presenti nel testo autobiografico di Riccardo. La dimora in stile viene quindi immediatamente accostata a quelle, di dimensioni nettamente maggiori, dei grandi magnati statunitensi – nello scritto si fa riferimento a Mrs. Potter Palmer – le cui raccolte sono considerate dall'autrice un elemento fondamentale per comprendere la situazione del collezionismo privato in Europa. A cavallo del secolo infatti i grandi imprenditori americani si rivolgono con sempre maggiore frequenza all'Europa e in particolar modo all'Italia, per accaparrarsi i migliori pezzi di arte antica, decimandone il patrimonio. Escludendo qualsiasi tipo di concorrenza grazie all'insuperabile disponibilità economica, determinano un «vertiginoso aumento dei prezzi e la rarefazione dei pezzi di grande firma» sollecitando «l'identificazione di maestri alternativi con un massiccio attribuzionismo e la scelta di nuovi campi di interesse»¹⁶³. Nell'intenzione di inquadrare il contesto in cui si inserisce la raccolta Gualino, Lamberti non può ignorare l'apporto di Bernard Berenson nei confronti dell'ambiente collezionistico italiano, senza però soffermarsi molto sull'interesse che questi ha espresso per la raccolta dell'industriale, orientata ormai dalle scelte del suo consigliere Lionello Venturi, che pure è particolarmente legato agli studi dello storico statunitense. Della collaborazione fra Gualino e la sua guida artistica, il saggio insiste sull'efficacia dell'«adesione simpatetica tra progetto dello studioso e realtà del collezionista»¹⁶⁴, individuando un chiaro rimando tra l'assetto della collezione e le ricerche del Venturi, espresse poi ne *Il gusto dei primitivi*. L'autrice, nell'analisi della raccolta, divide la parte d'arte antica con quella d'arte moderna: se nella prima non si riconosce una vera e propria originalità nella sua costituzione, associandola all'analogo esempio fiorentino della famiglia Contini Bonacossi curata da Roberto Longhi, nella sezione moderna la scelta delle opere appare più significativa grazie all'intervento del Venturi, che dà «un'impronta inconfondibile»¹⁶⁵, nel desiderio di misurarsi con le grandi collezioni europee. Il testo individua inoltre una certa corrispondenza tra il passaggio dalla sfera privata a quella pubblica dell'esperienza teatrale – rispettivamente nel teatrino di via Galliari e nel Teatro di Torino – e l'equivalente sviluppo della collezione, dove la mostra in Sabauda del 1928 che sancisce una

¹⁶² M. M. Lamberti, *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*, in "Ricerche di storia dell'arte" n.12, 1980, p.6

¹⁶³ Ivi, p. 7

¹⁶⁴ *Ibidem*

¹⁶⁵ Ivi, p. 8

definitiva apertura al pubblico, esclude dalla fruizione le opere di artisti viventi. D'altronde la stessa Maria Mimita Lamberti riconosce un certo irrigidimento da parte dei ceti alto e medio-borghesi nei confronti delle scelte culturali del Gualino, considerate di un «avanguardismo più o meno scandaloso»¹⁶⁶. Tali ambienti non si mostrano disposti a rinunciare ai loro artisti prediletti, con le loro visioni tranquillizzanti ispirate a moduli ottocenteschi. In ogni creazione dell'imprenditore – tra dimore, collezione e teatro – viene riconosciuta la volontà di «motivare il denaro come mezzo per soddisfare il bisogno di arte. Non solo come momento privato, ma affermandolo ed esibendolo nella vita e nello spazio urbano»¹⁶⁷. Ma con rammarico l'autrice deve rivelare come questa sua eredità sia stata a poco a poco dimenticata dal popolo torinese, che si cerca, con studi come questo, di rendere più consapevole del proprio patrimonio culturale.

Il nuovo interesse riscontrato a partire dai primi anni Ottanta intorno alla figura dell'imprenditore e il suo singolare rapporto con le arti e la cultura, trova una grandiosa manifestazione nell'allestimento della mostra a lui dedicata ed inaugurata a Torino nel dicembre 1982. Intitolata *Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino*, l'esposizione si sviluppa negli ambienti di Palazzo Madama e della Galleria Sabauda, in occasione del centocinquantenario di quest'ultima. Con l'intento di approfondire il gusto collezionistico degli anni Venti – e quello di Gualino in particolare – la Sabauda espone le opere oggetto della donazione del 1928, con un inedito focus sulle oreficerie. Palazzo Madama presenta invece alcuni capolavori della collezione passati in proprietà al Museo Civico e altri pezzi che sono stati annessi a collezioni private, altri musei e istituti come la Banca d'Italia. Il significativo ritorno di gran parte della collezione Gualino nella città dove era stata creata, costituisce un importante elemento per stimolare nuovi studi sulla cultura torinese di quel periodo¹⁶⁸. Il catalogo della mostra contiene saggi che illustrano le ricerche più aggiornate sulla raccolta, dando una dettagliata ricostruzione delle vicende collezionistiche. Una nuova attenzione viene rivolta all'analisi del primo collezionismo gualiniano, sviluppatosi tra le mura del castello di Cereseto, e inedite informazioni sulla reale consistenza delle opere lì contenute si ottengono attraverso una lettura comparata di due preziose fonti, fino ad allora mai esaminate: gli inventari della Banca d'Italia redatti dopo 1930 e la documentazione fotografica di Dall'Armi, ancora conservati dall'ormai vedova Cesarina Gualino. A questo si aggiunge il rilevante studio di Silvana Pettenati¹⁶⁹ che, riprendendo il saggio della Lamberti per *Ricerche di storia dell'arte* del 1980, intende analizzare la situazione del mercato antiquario italiano – in

¹⁶⁶ M. M. Lamberti, *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*, in "Ricerche di storia dell'arte" n.12, 1980, p. 11

¹⁶⁷ Ivi, p. 15

¹⁶⁸ *Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982

¹⁶⁹ S. Pettenati, "Le raccolte antiquariali" in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982

particolar modo romano – della seconda metà dell'Ottocento per meglio comprendere questa iniziale fase costitutiva della raccolta. Per descrivere la sezione d'arte moderna e contemporanea invece, viene coinvolta Maria Mimita Lamberti, che nel nuovo contributo¹⁷⁰ espone il preciso indirizzo collezionistico di questo nucleo, con un particolare approfondimento sull'importanza delle visite dell'imprenditore alle Biennali di Venezia. La mostra diventa l'occasione anche per esaminare nel dettaglio le vicende di smembramento e dispersione delle opere, grazie agli studi di Rosalba Tardito Amerio e Anna Imponente¹⁷¹, che ricostruiscono le fasi della donazione, il trasferimento dei pezzi nell'Ambasciata di Londra e il recupero di quest'ultimi. La lettura di queste vicende avviene anche attraverso il filtro dei documenti della Banca d'Italia, che hanno permesso alla storica dell'arte Giovanna Castagnoli di approfondire le dinamiche della dispersione e i passaggi di proprietà delle opere¹⁷². Il particolare rilievo dedicato al gruppo di pezzi di oreficeria esposto alla Sabauda, dà luogo a importanti restauri e approfondite analisi di diversi manufatti che rivelano informazioni interessanti, come il riconoscimento nella serie delle "novaculae" – oggetti in osso identificati come rasoi romani databili intorno al IV secolo d.C., presenti nel catalogo venturiano del 1926 – di falsi ottocenteschi. A chiudere il volume, un saggio del giornalista Marco Fini che propone una breve biografia dell'imprenditore, indagandone il complesso rapporto con Mussolini. Si esclude l'interpretazione di un Gualino «scientemente [...] antifascista»¹⁷³ o liberale, individuando le cause del contrasto con il potere dittatoriale nella spregiudicatezza con cui conduce gli affari nell'economia e nella finanza, sfuggendo pericolosamente al controllo del governo.

3.3 Gli anni Duemila

L'approfondimento di Marco Fini nell'analisi del profilo industriale di Riccardo Gualino, sembra presagire un rinnovata attenzione per la sua carriera imprenditoriale. Negli anni Novanta una serie di saggi di cui Francesco Chiapparino è autore¹⁷⁴, intendono restituire un quadro quanto più

¹⁷⁰ M. M. Lamberti, "La raccolta Gualino d'arte moderna e contemporanea" in *Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982

¹⁷¹ R. T. Amerio, A. Imponente, "La donazione Gualino alla Galleria Sabauda", in *Dagli ori antichi agli anni Venti : le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, pp.35-43

¹⁷² G. Castagnoli, "La liquidazione del patrimonio Gualino: le vicende ricostruite attraverso documenti della Banca d'Italia", in *Dagli ori antichi agli anni Venti : le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, pp. 44-45

¹⁷³ M. Fini, "Per una biografia di Riccardo Gualino come capitano d'industria", in *Dagli ori antichi agli anni Venti : le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, pp. 253-256

¹⁷⁴ In ordine cronologico: *Il tentativo di concentrazione dell'industria dolciaria degli anni Venti: Gualino e l'Unica (1924-1934)*, in "Annali di storia dell'impresa", n.5-6, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 323-373; "Gualino in Europa Orientale (1908-1915)", in D. Bigazzi, F. Rampini (a cura di), *Imprenditori italiani nel mondo ieri e oggi*, Libri Scheiwiller, Milano, 1996, pp.

completo delle innumerevoli attività del finanziere piemontese. Nella consapevolezza di un quadro ancora frammentario, vi è la volontà di redigere una biografia imprenditoriale del Gualino, i cui meriti sembrano essere stati dimenticati a seguito di una vera e propria *damnatio memoriae* nei decenni successivi la sua condanna al confino. Tra gli uomini di affari più dinamici e di successo nel panorama italiano tra le due guerre, Riccardo Gualino affascina per la sua capacità di estendere i suoi interessi oltre i confini nazionali, inserendosi nel mercato internazionale. Non è un caso infatti che si concentrino proprio in questi anni studi che indagano attentamente la vicenda dell'industriale, tra i maggiori oppositori della politica economica fascista fortemente anticapitalista. A concludere lo sforzo di Chiapparino, restituendo un'immagine ancora più nitida degli affari gualiniani, sarà Claudio Bermond con il testo *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore: un protagonista dell'economia italiana del Novecento* pubblicato per la prima volta nel 2005 dal *Centro Studi Piemontesi*. L'autore lamenta l'assenza di un profilo biografico completo del personaggio, che ne permetta uno studio sistematico. Fino a quel momento le ricerche si sono mostrate frammentarie, limitate ad analizzare precisi aspetti della sua attività e riconosce un particolare sviluppo nella letteratura dedicata alle realizzazioni artistiche e culturali. Per questo, Bermond propone un testo incentrato in particolar modo sulle vicende economiche e finanziarie di Gualino restituendone una visione completa e organica, attuando un lavoro di analisi e riordino della vasta documentazione che testimonia le sue attività, mostrando la grandezza delle sue conquiste senza però nascondere errori e discutibili strategie finanziarie. Un solo capitolo, l'ultimo, viene destinato alle iniziative culturali – tra arti figurative, teatro, musica e danza – che permette però di sottolineare quanto l'attiva partecipazione nell'ambiente intellettuale del suo tempo venisse percepita, nel mondo imprenditoriale e finanziario dell'epoca, come vera e propria anomalia. Per quanto concerne le sue posizioni politiche, Bermond non intende mitizzare l'imprenditore presentandolo come eroe antifascista, ma riconosce una sua sostanziale insofferenza nei confronti della dittatura. Lo dimostra la lettera inviata da Gualino a Mussolini a proposito della rivalutazione della lira – inserita integralmente in appendice al testo – dove l'imprenditore, esprimendo il suo dissenso per le scelte finanziarie del governo, si dimostra contrario all'autarchia fascista, auspicando una modernizzazione di impronta liberale sul modello americano e dell'Europa occidentale.

Se da un lato in questi anni la figura di Gualino riemerge soprattutto nel rinnovato interesse circa il suo contributo imprenditoriale, vedendo in lui un vero e proprio precursore del moderno sistema industriale italiano, all'inizio del nuovo millennio si indaga nuovamente sul contesto culturale

99-124; "Note per una biografia imprenditoriale di Riccardo Gualino", in D. Bigazzi (a cura di), *Storie di imprenditori*, Il Mulino, Bologna, 1996, pp. 357-379

degli anni Venti, giungendo ad importanti conclusioni che ridefiniscono anche il profilo del finanziere biellese. Angelo d’Orsi pubblica nel 2000 per *Einaudi* il frutto di una ventennale ricerca d’archivio che viene elaborata nel volume intitolato *La cultura a Torino tra e due guerre*. Per ammissione dello stesso autore, ma chiaramente intuibile anche dal titolo, lo studio nasce dalla lettura del saggio *Trent’anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)* composto nel 1977 da Norberto Bobbio, mettendone in discussione la visione e confutandone la tesi. Avendo già trattato in precedenza dell’ambiente culturale torinese tra le due guerre – lo dimostra il suo contributo per *Storia di Torino: Dalla grande guerra alla liberazione (1915-1945)* del 1998¹⁷⁵, in cui si ricorda tra i protagonisti anche Riccardo Gualino – D’Orsi riprende ed elabora le sue ricerche, mostrando perplessità nei confronti dell’interpretazione di Bobbio, che vede nel rapporto tra intellettuali torinesi e fascismo un’assoluta inconciliabilità. L’autore infatti ritiene ormai superata la tradizione storiografica che propone una così brutale semplificazione nella relazione tra cultura e potere, non tenendo conto di complesse vicissitudini che implicano compromessi e posizioni ambigue verso il regime fascista. Con queste premesse, il saggio ricostruisce gli innumerevoli progetti e iniziative che permettono di dare vita ad una vivace realtà culturale, in uno scenario urbano nel pieno sviluppo industriale. Tra le numerose personalità, Riccardo Gualino occupa un posto d’onore: a lui è dedicato un intero capitolo, dal titolo “Il munifico mecenate”. All’inquadramento della sua figura nell’ambito imprenditoriale segue una ben più ampia descrizione delle iniziative artistiche e culturali. Il suo avvicinamento a Lionello Venturi sancisce l’effettivo ingresso del finanziere nel dibattito culturale cittadino, alimentato principalmente dalla figura di Gobetti, uno dei pochi intellettuali a cui D’Orsi riconosce una coerente posizione antifascista. In quell’«aura gobettiana»¹⁷⁶, Gualino si mostra attivamente coinvolto in numerose iniziative: la collezione d’arte, il sostegno a Casorati e al gruppo dei Sei di Torino, il teatrino di via Gallari e il Teatro di Torino. Quest’ultima esperienza trova nel volume una particolare considerazione, vedendo il quinquennio teatrale «come il momento più intenso e ricco della cultura cittadina nella gran parte delle arti da palcoscenico»¹⁷⁷. È significativo come nella sua descrizione l’autore dimostri come questo progetto – nonostante in precedenza il teatro, con i suoi spettacoli esplicitamente anticonformisti, sia stato riconosciuto quale realtà poco gradita dal Duce – non abbia subito una reale opposizione da parte del regime. Viene reso noto come il fascismo abbia inizialmente addirittura favorito l’impresa: l’organo del Fascio «saluta la rinascita dello Scribe [...] giudicata un momento interno al processo di “elevazione” del pubblico, reso possibile proprio dalle scelte

¹⁷⁵ A. d’Orsi, La vita culturale e i gruppi intellettuali, in, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. VIII: *Dalla grande guerra alla liberazione (1915-1945)*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 501-607

¹⁷⁶ A. d’Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino, 2000, p. 90

¹⁷⁷ Ivi, p. 224

politiche del governo Mussolini»¹⁷⁸. Inoltre giudica erronea l'ipotesi che la chiusura del teatro sia avvenuta per «difficoltà interposte dal regime»¹⁷⁹, senza considerare gli evidenti problemi economici di cui l'attività soffriva, non trovando una sufficiente partecipazione da parte del pubblico. Angelo d'Orsi non si dimostra dunque propenso ad apporre a Gualino l'etichetta di antifascista, al contrario di molti che seguono il generico e incorretto assioma per cui ogni sforzo sprovvincializzante e di apertura è segno di opposizione al regime. Lo scritto testimonia infatti la grande considerazione che il governo aveva nei confronti dell'imprenditore, lodato e applaudito per i suoi successi finanziari fino a poco prima del suo tracollo. Anche da confinato, si testimonia un particolare occhio di riguardo nei suoi confronti, liberamente autorizzato a inviare missive allo stesso Mussolini, discutendo della liquidazione dei suoi beni e del suo rientro alla vita pubblica.

È dunque in questi anni che si tenta una rilettura del personaggio, superando quella divisione per ambiti che non ha giovato alla definizione di una biografia complessiva. A pochi anni di distanza dal testo di Bermond esaminato precedentemente, nel 2007 si aggiunge un altro importante tassello nell'analisi della figura dell'imprenditore: la casa editrice Aragno pubblica nel 2007 *Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino*, di cui Pier Francesco Gasparetto è autore. Della travagliata esistenza di Gualino, l'opera vaglia ogni aspetto, sviluppandosi in ventinove capitoli, scanditi da brevi ma esaurienti paragrafi. Tra il preciso resoconto della sua affermazione nel mondo degli affari e dei sempre più rilevanti progetti culturali, la narrazione alterna momenti di fitta documentazione a racconti dal gusto aneddotico, con un'inedita indagine della dimensione più intima di Riccardo: l'assoluta devozione nei confronti di Cesarina, il curioso rapporto con i suoi animali da compagnia – rigorosamente cani di razza maltese – il dolore per la cecità della prima figlia e piccoli momenti di quotidianità. Nel testo, Gasparetto si confronta esplicitamente con numerosi studi precedenti, e appare evidente come, nella volontà di restituire l'immagine complessiva del protagonista, guardi alle opere più significative di ogni aspetto della sua multiforme attività. È rilevante dunque notare come – a pochi anni dalla sua uscita – il testo di Claudio Bermond¹⁸⁰ venga già considerato assolutamente fondamentale per l'analisi del profilo economico e imprenditoriale di Gualino, citato più volte nell'opera in esame. Allo stesso modo, il contributo di Maria Mimmi Lamberti¹⁸¹ sull'analisi del gusto collezionistico dell'industriale risulta ancora un insuperabile riferimento, come pure appare essenziale lo studio di Roberto Gabetti¹⁸² di quegli stessi anni. Non manca

¹⁷⁸ A. d'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino, 2000, p. 227

¹⁷⁹ Ivi, p. 232

¹⁸⁰ C. Bermond, *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore: un protagonista dell'economia italiana del Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino, 2005

¹⁸¹ M.M. Lamberti, La raccolta Gualino d'arte moderna e contemporanea, in *Dagli ori antichi agli anni Venti: le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), Electa, Milano, 1982, pp. 25-34

¹⁸² R. Gabetti, *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, in "Studi Piemontesi", XI, fasc. I, marzo, 1982

naturalmente il richiamo a scritti più vicini alla contemporaneità di Riccardo, se non Riccardo stesso: per quanto opere come *Frammenti di vita e Solitudine* si dimostrino delle fonti ricche di informazioni, rimangono una lettura tendenziosa e parziale dell'imprenditore; si dimostra quindi imprescindibile la testimonianza di Marziano Bernardi, non solo per l'esperienza teatrale, ma anche come prezioso ricettacolo di aneddoti, ai quali l'autore assiste direttamente. Tra le diverse voci che raccontano la vita di Riccardo Gualino, questo testo aggiunge anche quella di Cesarina Gurgo Salice. Impossibile da relegare al solo ruolo di moglie, ne viene approfondito il contributo nella danza e nella pittura, e una particolare considerazione viene rivolta nei confronti del suo diario – brevi righe aggiornate quotidianamente – che raccontano eventi significativi della vita del marito da una prospettiva alternativa. La data conclusiva di quello stesso diario, corrisponde al giorno dell'arresto del marito e la conseguente perdita di beni e imprese – la cui diaspora viene dettagliatamente ricostruita – mentre viene confinato a Lipari. Nella complessa definizione del suo rapporto con il regime, Gasparetto si limita a riportare fatti puntuali, senza darne una precisa interpretazione: la perentorietà con cui Mussolini ordina la condanna di Gualino, la partecipazione di quest'ultimo a una riunione massonica e antifascista, e il sostegno economico da lui concesso al Reparto Fronte clandestino di Resistenza e alle Brigate partigiane del Piemonte. Alla sua liberazione, l'autore descrive la nuova vita dei coniugi Gualino, riconoscendo all'imprenditore un'incredibile vivacità e tenacia, che gli permettono di ricreare nuove e redditizie attività – come la Lux film – e togliersi la soddisfazione di rivedere in Galleria Sabauda i suoi preziosi capolavori.

A questo primo esempio, segue nel 2018 il libro *Il grande Gualino*¹⁸³ di Giorgio Caponetti, in cui la vicenda biografica si trasforma in romanzo. La vita dell'imprenditore diventa quindi un avvincente racconto, di cui sono protagonisti i coniugi Riccardo e Cesarina Gualino. In questo modo gli eventi reali vengono arricchiti da dialoghi e dettagli più o meno veritieri, giustificabili nel tipo di narrazione proposta, ma impossibili da documentare per la ricerca storica. Oltre i due personaggi principali, il racconto si popola delle varie personalità che orbitano intorno alla famiglia Gualino, permettendo all'autore di presentare piccoli ritratti di importanti figure della cultura, dell'arte, dell'economia e della politica. Significativo l'inizio del romanzo che si apre con la visita dei coniugi Gualino ormai anziani alla Galleria Sabauda, in occasione dell'inaugurazione della collezione che porta il loro nome, nel maggio del 1959. La raccolta d'arte viene vista come unica, viva testimonianza dell'eredità culturale del finanziere biellese, come viene sottolineato nell'epilogo del libro, dove l'autore descrive amaramente le sorti degli innumerevoli progetti

¹⁸³ G. Caponetti, *Il grande Gualino. Vita e avventure di un uomo del Novecento*, Torino, UTET, 2018

architettonici commissionati dal Gualino: alcuni riconvertiti in nuove strutture che hanno cancellato la loro storia, altri che volgono in un degradato stato di conservazione.

Sono proprio questi gli anni in cui la collezione Gualino diventa oggetto di nuovi, rilevanti studi. Nel 2015, la Galleria Sabauda viene trasferita dalla storica sede in via Accademia delle Scienze, alla Manica Nuova di Palazzo Reale e il nucleo della raccolta ceduto alla Pinacoteca dall'imprenditore viene qui presentato in una sezione a sé stante. Emerge dunque la necessità di rinnovare l'interesse nei confronti di queste opere e aggiornarne le ricerche, che erano state inaugurate nel 1982 dal volume *Dagli ori antichi agli anni Venti*, catalogo dell'omonima mostra tenutasi presso Palazzo Madama e la Galleria Sabauda. Il primo risultato è il testo del 2017 curato da Annamaria Bava, Giorgio Careddu e Fabrizio Crivello, *Arti sontuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda: oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*¹⁸⁴. Grazie al progetto MEMIP, finanziato dalla Regione Piemonte e che permette la collaborazione tra istituzioni universitarie e museali – tra cui la Galleria Sabauda – è stato possibile attuare delle ricerche e interventi di restauro sulle oreficerie, gli avori e gli oggetti preziosi confluiti nel museo torinese. Lo scritto ne espone i risultati, presentando un ricco apparato di schede che prendono in esame le diverse opere di arte sontuaria. Le analisi degli oggetti sono precedute da due saggi che propongono nuove riflessioni sul collezionismo di primo Novecento e l'ambiente culturale che vede in Gualino uno dei protagonisti. Di particolare interesse il contributo di Maria Beatrice Failla¹⁸⁵, che approfondisce il valore della collezione, attentamente seguita da Lionello Venturi, anche dal punto di vista compositivo ed espositivo. Le scelte museologiche italiane degli anni Venti infatti passarono dalla predilezione per allestimenti in stile, a nuove esigenze di razionalizzazione. In questo cambiamento di indirizzo, l'ordinamento della raccolta di Gualino apparve estremamente moderno, con i suoi arditi accostamenti di opere distanti per cultura, spazio e tempo. L'interesse che il direttore della Sabauda Guglielmo Pacchioni dimostrò per la collezione fu anche dovuto a queste particolari caratteristiche, e lo portarono ad acconsentire – nell'intenzione di promuovere un rinnovamento del museo – all'esposizione pubblica dei capolavori di Riccardo Gualino nel 1928.

Il volume, pur dedicandosi ad un unico nucleo, dimostra un significativo tentativo di valorizzare un importante patrimonio, confinato per troppo tempo in ambito locale. Nel perseguire questi obiettivi, su progetto dei Musei reali di Torino con Banca d'Italia, verrà promosso l'allestimento

¹⁸⁴ A. Bava, G. Careddu, F. Crivello (a cura di), *Arti sontuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda: oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*, L'artistica, Savigliano, 2017

¹⁸⁵ M. B. Failla, “«Una omogenea e signorile semplicità». Arti figurative e arti applicate in dialogo per la mostra Gualino del 1928”, in A. Bava, G. Careddu, F. Crivello (a cura di), *Arti sontuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda: oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*, L'artistica, Savigliano, 2017, pp. 27-37

di una nuova esposizione dedicata al finanziere piemontese. Nelle sale Chiabrese dei Musei Reali, viene inaugurata il 7 giugno 2019 la mostra *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, che viene accompagnata da un imponente catalogo. Come il titolo stesso suggerisce, si intende presentare al visitatore – e al lettore – l’intero universo di interessi di uno dei protagonisti del Novecento italiano, mettendo in rilievo allo stesso modo la sensibilità artistica e le capacità imprenditoriali. La città di Torino vede il nucleo della raccolta di proprietà dei musei torinesi ricongiungersi a quello conservato dalla Banca d’Italia, nella sede romana di Palazzo Koch, permettendo di riproporre con sempre maggiore esattezza l’originaria costituzione. Accanto alle opere d’arte però, si uniscono fotografie d’epoca e documenti, per rafforzare il legame tra vicenda biografica e interesse artistico. Anche il catalogo rispetta queste intenzioni, presentando ventidue studi che analizzano ad ampio raggio la figura di Gualino, coinvolgendo professionisti di diversi settori: storici dell’arte, economisti, architetti, giuristi e archivisti. I saggi, tra i cui autori si riconoscono nomi autorevoli, permettono di riunire in questo volume la vasta letteratura dedicata all’avvocato e offrono nuovi approfondimenti sul personaggio. Di nuovo, l’analisi del contributo economico e industriale dell’imprenditore appare fondamentale nella definizione della sua figura, e viene qui presentata nuovamente dallo studioso Claudio Bermond¹⁸⁶. Per quanto riguarda la collezione – oltre che riportare le più recenti scoperte sul primo nucleo di oggetti d’arte nella dimora di Cereseto – trova spazio un interessante approfondimento ad opera di Maria Beatrice Failla¹⁸⁷ sul ruolo della raccolta nell’ambito del collezionismo internazionale, esaminando il rapporto tra Lionello Venturi, Riccardo Gualino e lo storico dell’arte Bernard Berenson, rendendo evidente come anche negli interessi artistici l’avvocato si rivolga oltre i confini nazionali. Non manca naturalmente la trattazione sulla diaspora delle opere dopo la crisi finanziaria del 1930, dove si chiariscono alcuni punti: la liquidazione dei beni viene ricostruita attraverso documenti dell’Archivio Storico della Banca d’Italia, permettendo di chiarire i rapporti tra l’imprenditore e l’istituzione; trova conferma inoltre la cessione tutt’altro che volontaria allo Stato del nucleo della raccolta poi confluito in Galleria Sabauda. Numerosi interventi sono anche dedicati alle attività del Gualino-mecenate – tra le architetture, i due teatri e la danza di Cesarina – e la carriera di scrittore, con il contributo di Giovanni Tesio, che si era occupato del tema già in precedenza¹⁸⁸.

¹⁸⁶ C. Bermond, “Riccardo Gualino e la sua vulcanica attività in campo industriale e finanziario”, in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra, (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, pp. 51-65

¹⁸⁷ M. B. Failla, “Una partita a distanza con Bernard Berenson: Riccardo Gualino, Lionello Venturi e il collezionismo internazionale” in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra, (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, pp. 79-90

¹⁸⁸ G. Tesio, “Itinerario di Gualino scrittore”, in A. Bava, G. Bertolino (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra, (Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019, pp. 335-348

Un elemento di assoluto rilievo nella costituzione di questo catalogo è stata la possibilità data agli studiosi di accedere ai documenti dell'Archivio Centrale dello Stato, dove è confluito nell'ottobre 2018 – grazie alla donazione degli eredi – il Fondo Gualino. Le carte in esso contenute rivelano un patrimonio di assoluta importanza per reperire informazioni sia sull'attività di collezionismo e mecenatismo svolta da Riccardo e Cesarina, che sulle aziende dell'imprenditore. È presente inoltre un cospicuo materiale fotografico che rappresenta una testimonianza fondamentale per documentare la collezione, le numerose dimore abitate dalla famiglia Gualino, nonché aspetti della vita privata. Insieme ad esso è presente come archivio aggregato il Fondo Marco Fini che raccoglie materiali di ricerca del giornalista per il progetto, mai realizzato, di comporre una biografia dell'imprenditore.

È questa l'ultima opera documentata che si propone di restituire un ritratto quanto più completo di Riccardo Gualino, un notevole avanzamento nell'interpretazione del personaggio ma che di certo non ne conclude la ricerca.

Conclusioni

Con il presente elaborato si è inteso in primo luogo presentare un'immagine quanto più dettagliata di Riccardo Gualino e del suo operato. L'avvocato biellese riesce a conquistare una posizione di uguale spessore nel sistema imprenditoriale e nell'ambiente culturale, dimostrando in entrambi i casi una sensibilità creativa assolutamente straordinaria. Tra i suoi innumerevoli progetti, la collezione si dimostra una delle più concrete testimonianze della sua adesione ad un clima intellettuale mosso da forti spinte innovative, che in quegli anni anima la città di Torino. Conoscendo una vera e propria *damnatio memoriae* negli anni successivi la sua condanna al confino nel 1931, gli studi e le ricerche sulla sua figura sono stati lungamente frammentari e disorganici. Il fine di questo elaborato è stato quello di raccogliere gli scritti più rappresentativi a lui dedicati, analizzando come gli obiettivi degli studi siano cambiati nel corso degli anni. Si sono potuti individuare tre principali periodi in cui l'attenzione da parte degli studiosi nei confronti di Riccardo Gualino sembra ridestarsi: gli anni Sessanta, Ottanta e Duemila. Nel primo caso si tratta di opere composte da autori a lui contemporanei, che hanno avuto modo di conoscere direttamente il personaggio, lavorando con o per lui. Sono testi che non indugiano sul profilo imprenditoriale, ma approfondiscono le sue attività culturali, diventando imprescindibili per ogni ricerca successiva. In particolare, questi anni sono fondamentali per informazioni riguardanti le vicende di smembramento della collezione, grazie alla testimonianza che ne dà la soprintendente Noemi Gabrielli, direttamente coinvolta nel processo di restituzione degli oggetti d'arte alla città di Torino. Il secondo periodo, quello degli anni Ottanta, produce una serie di testi – realizzati soprattutto per la rivista *Studi Piemontesi* – che intendono definire attentamente il particolare momento culturale che la città di Torino sta vivendo tra le due guerre. In questo vivacissimo dibattito – tra elaborazioni filosofiche, artistiche e sociali – viene inserito naturalmente anche il profilo dell'imprenditore che, nonostante la sua professione apparentemente lontana dal mondo intellettuale, viene riconosciuto protagonista indiscusso. Il 1982 diventa inoltre un anno fondamentale per le ricerche riguardanti in particolar modo la raccolta Gualino, con la pubblicazione del catalogo *Dagli ori antichi agli anni Venti* della mostra omonima organizzata tra la Galleria Sabauda e Palazzo Madama. Infine negli anni Duemila si riscontra l'esigenza di restituire un profilo biografico completo dell'industriale biellese, che permetta di rivedere in modo organico tutti gli aspetti della sua multiforme attività. Vengono elaborati in questi anni studi che dimostrano un nuovo interesse nei confronti della sua attività imprenditoriale, riconoscendogli non solo una posizione di primo piano nella storia economica nazionale, ma anche un'incredibile modernità nel modo di condurre gli affari, d'impronta assolutamente liberale. Anche in questo terzo periodo, una recente esposizione determina la produzione di nuove ricerche intorno alla sua

figura. Nel 2019 i Musei Reali ospitano la mostra *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, e il catalogo che ne deriva presenta aggiornati studi che permettono un'analisi ad ampio raggio dell'avvocato, rivedendo le vicende biografiche alla luce delle informazioni contenute nel patrimonio documentario proveniente dal fondo archivistico a suo nome, recentemente donato all'Archivio Centrale dello Stato.

Nonostante sia possibile riscontrare un interesse sempre crescente nei confronti di Riccardo Gualino, il ritratto della sua persona appare ancora incompleto e lacunoso. La sua collezione inoltre appare ricongiunta solo per piccolissima parte, poiché numerose sono le opere disperse in musei e raccolte private. Sebbene le diverse esposizioni cerchino di riunire – per periodi limitati – quante più opere possibile, rimane dunque estremamente difficile ricrearne la reale consistenza, per permetterne uno studio nella sua interezza.

Apparato iconografico



Figura 1. Cereseto, cortile d'onore, 1918-1919, Gian Carlo Dall'Armi, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino.



Figura 2. Cesarina con le amiche Bella Markman e Vitia Gourevitch nel giardino di Cereseto, in attesa della lezione di danza. Da M. Fagiolo dell'Arco, B. Marconi, *Cesarina e Gualino e i suoi amici*, 1997.

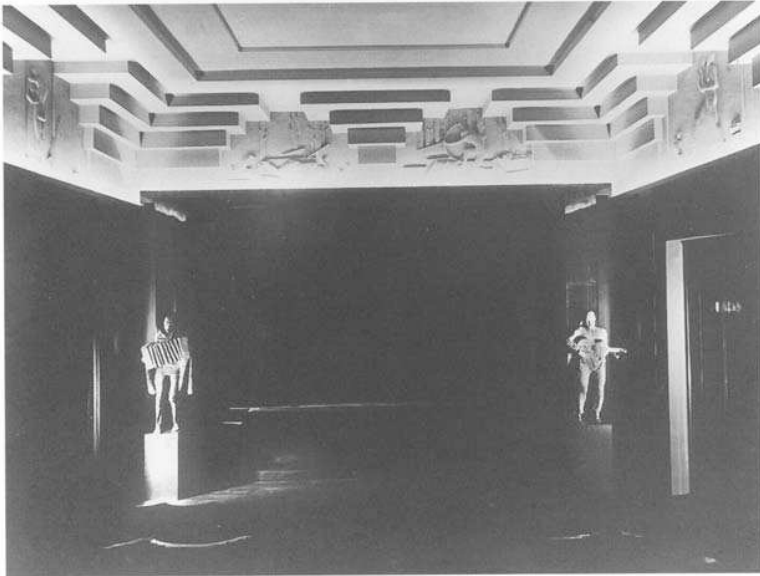


Figura 3. *Il teatrino di via Galliari con le statue di Felice Casorati, 1925. Da Martini A., "Architetture per il teatro, in Mozzoni L., Santini S. (a cura di), Architettura dell'Ecllettismo. Il rapporto tra l'architettura e le arti (1930-1960), Liguori, Napoli, 2009*



Figura 4. *Cesarina Gualino, Bella Hutter e Cynthia Maugham nell'esibizione Saggio di danze al Teatrino di via Galliari, Gian Carlo Dall'Armi, 1925, Torino.*



Figura 5. *Foyer del Teatro di Torino. Da Riccardo Gualino, Frammenti di vita, Mondadori, Milano, 1931.*

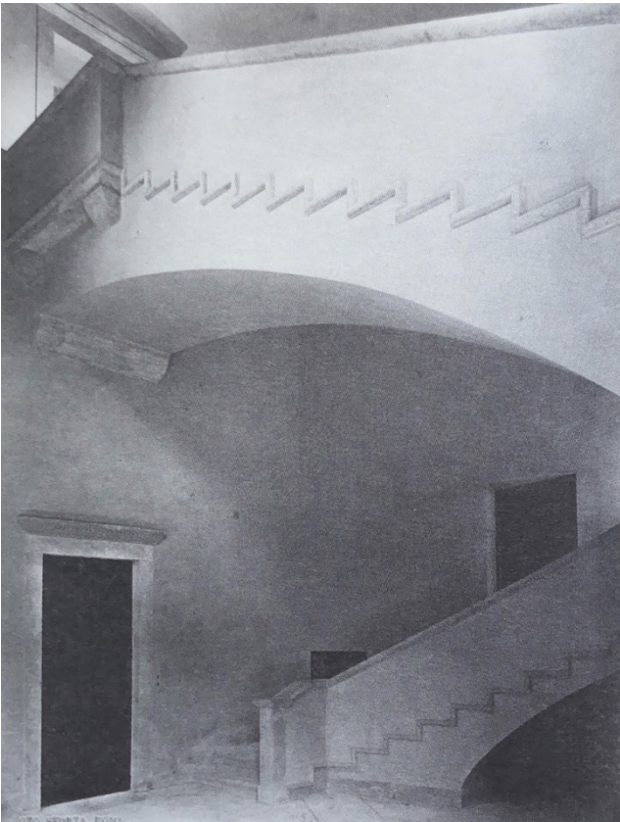


Figura 6. *Due prospettive della scala interna, castello de Lecci, Sestri, c. 1929.* Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino.

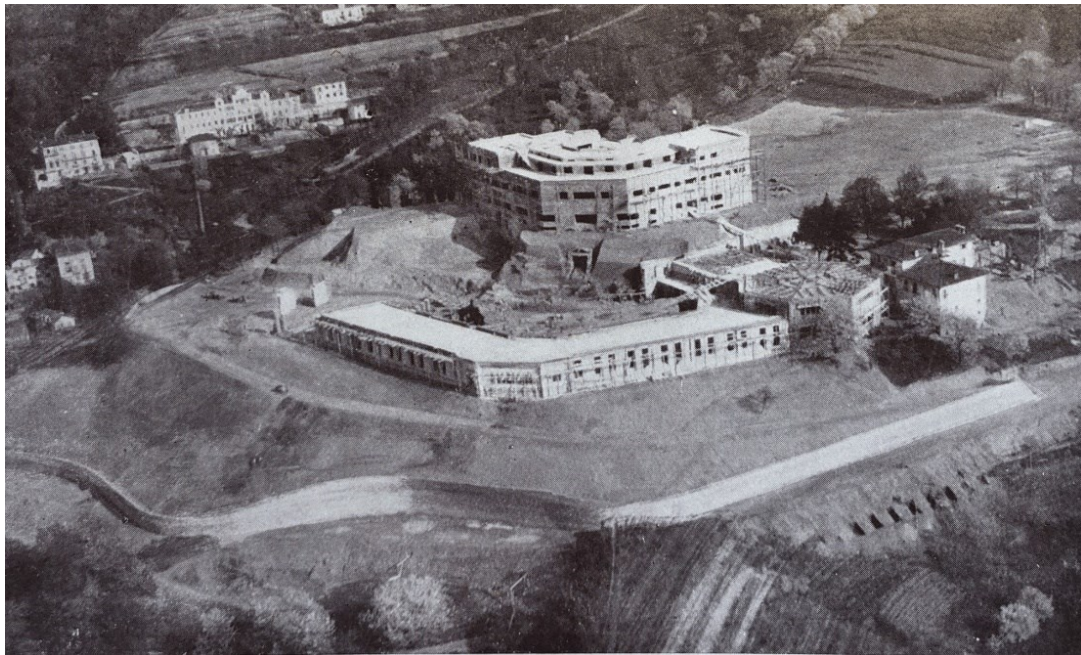


Figura 7. *Villa-teatro-museo sulla collina di San Vito.* Da Riccardo Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931.

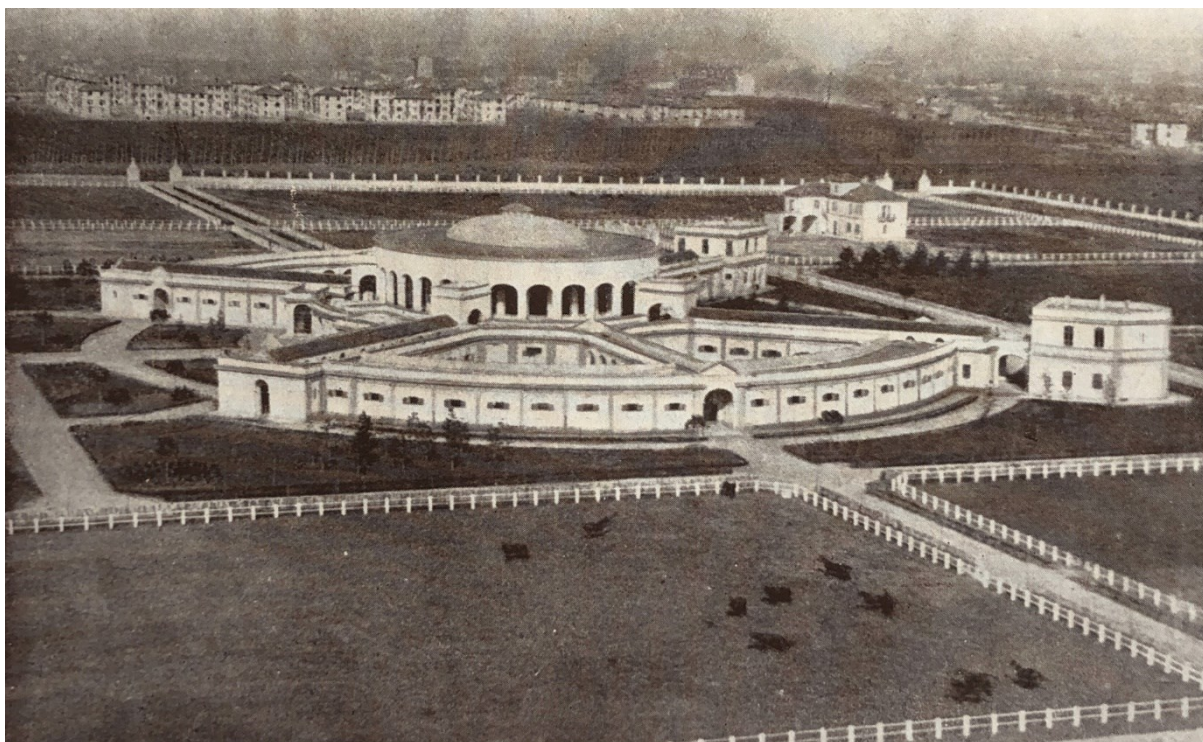


Figura 8. *Scuderie di Mirafiori.* Da Riccardo Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931.

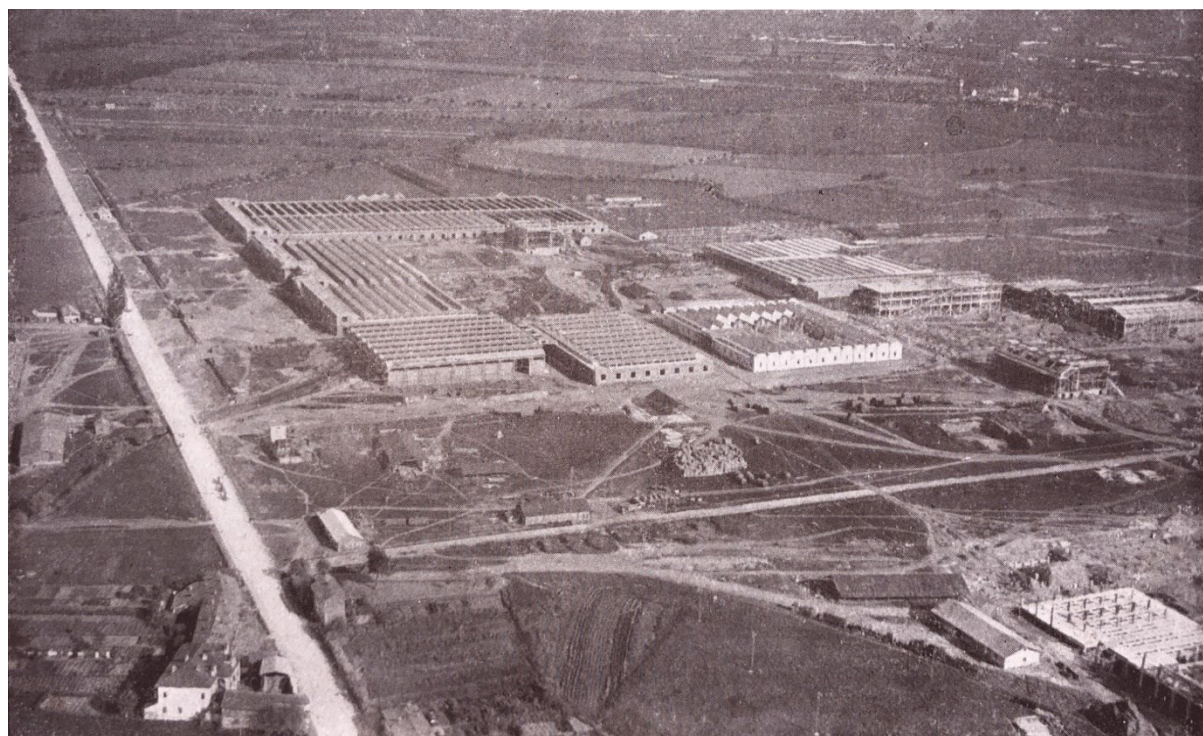


Figura 9. *Stabilimento Snia viscosa*, Abbadia Stura. Da Riccardo Gualino, *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931.



Figura 10. *Palazzo per gli uffici*, Gualino, Torino, sala del consiglio, 1930, foto Pedrini, Da «Domus», n. 930, giugno 1930.



Figura 11. *Cereseto, la sala*, 1918-1919, Gian Carlo Dall'Armi, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino.



Figura 12. *Cereseto, il soggiorno*, 1918-1919, Gian Carlo Dall'Armi, Roma, Archivio Centrale dello Stato, Fondo Gualino.



Figura 13. *La Nègresse*, Edouard Manet, 1863, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Torino.

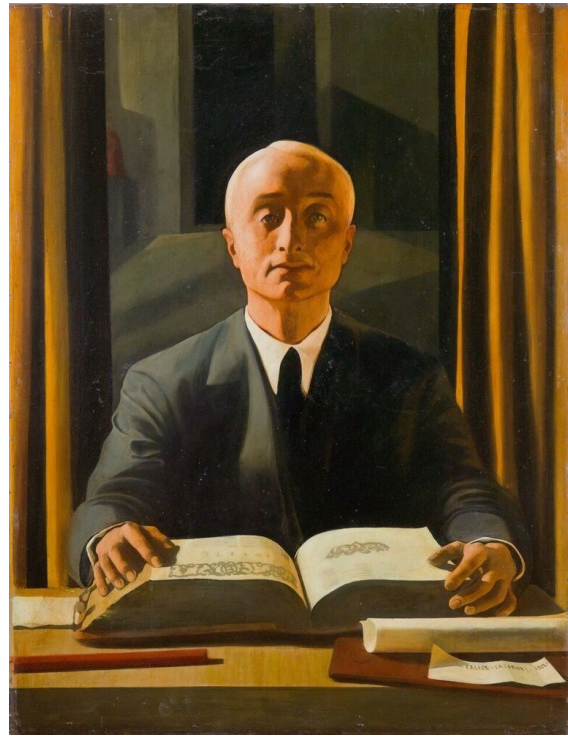


Figura 14. *Ritratto di Riccardo Gualino*, Felice Casorati, 1922, collezione privata.

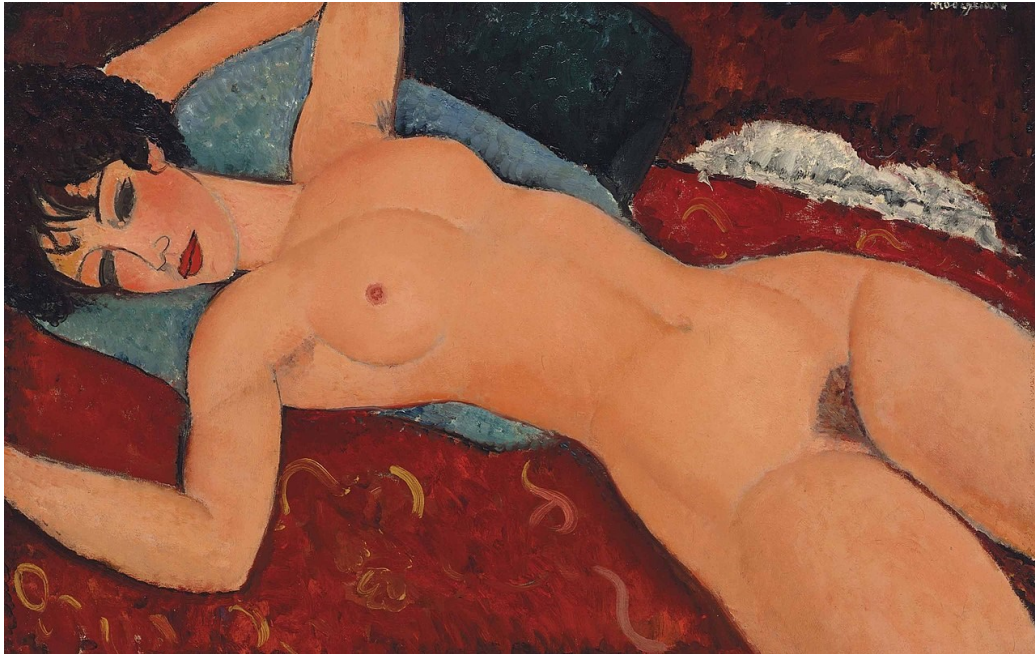


Figura 15. *Nudo rosso*, Amedeo Modigliani, 1917-1918, collezione privata.



Figura 16. *Autoritratto*, Amedeo Modigliani, 1919, Museo di Arte Contemporanea, San Paolo, Brasile

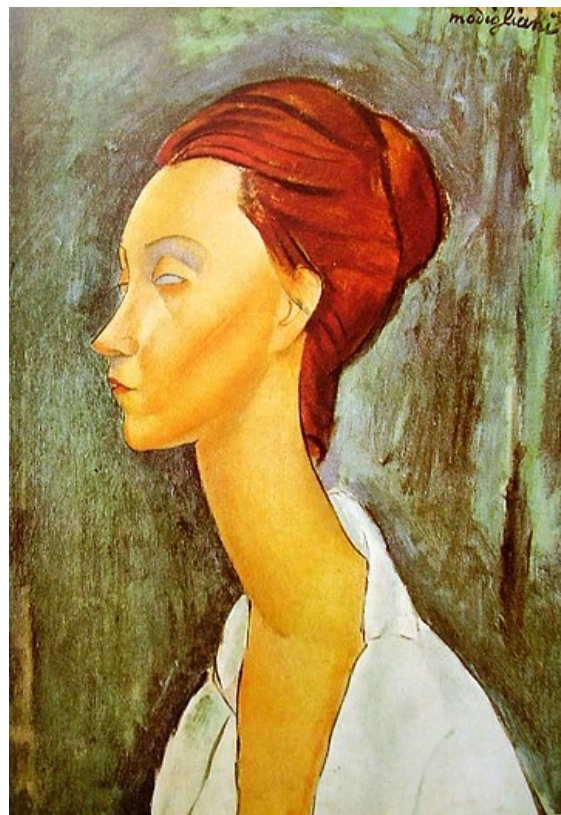


Figura 17. *Signora Czeckowska*, Amedeo Modigliani, 1919, collezione privata.



Figura 18. *Piatto con nereide*, produzione cartaginese, 451 d. C., Galleria Sabauda, Torino.



Figura 19. *Madonna con bambino in trono e angeli*, Duccio di Boninsegna, 1280-1283, Galleria Sabauda, Torino.



Figura 20. *Venere pudica*, Botticelli (bottega), 1485-1499, Galleria Sabauda, Torino.



Figura 21. *Stele votiva della dinastia Wei*, prima metà del VI sec., Galleria Sabauda, Torino



Figura 22. *Nudi (Maternità)*, Armando Spadini, 1918, Galleria d'Arte Moderna, Torino.



Figura 23. *La Quiete*, Felice Carena, 1922-1924, Banca d'Italia (Palazzo Koch), Roma.

Bibliografia

- Romizi G., *La Madonna duccesca sequestrata a Milano*, in “Emporium”, Cronache, maggio 1920, pp. 247-248
- Venturi L., *Il pittore Felice Casorati*, in “Dedalo”, anno IV, fasc. IV, settembre 1923, pp. 238-261
- Venturi L., *Da un Viaggio a Londra*, in “L'Arte”, anno XXVI, 1923, pp. 264-276
- Il progetto della celerissima elettrica di Torino-Milano-Genova. Intervista al gr. uff. Gualino*, in “La Stampa”, 29 gennaio 1925
- Il vecchio Scribe rinnovato*, in “La Stampa”, 11 novembre 1925
- Melis A., *Il Teatro di Torino*, in “L'Architettura Italiana”, anno XXI, n. 4, 1 aprile 1926
- Nebbia U., *La quindicesima Biennale di Venezia*, in “Emporium”, maggio 1926, pp. 286-289
- Pacchioni G., *Una nuova quadreria*, “Corriere della Sera”, 20 giugno 1926
- Tarchiani N., *La Collezione Gualino*, in “L'Illustrazione italiana”, 10 ottobre 1926, pp. 290-291
- Ghiner B., (R. Longhi), *Il disfacimento della collezione Stroganoff*, in “Vita Artistica”, n.1, 1926, pp. 12-13
- Ghiner B., (R. Longhi), *Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff, ovvero: è stato Crapotti*, in “Vita Artistica”, n. 2, 1926, pp. 23-26
- Torriano P., *Qualche appunto sulla mostra fattoriana di Firenze*, in “L'Illustrazione italiana”, sem. I, 1926, pp. 114-115
- Venturi A., *Recensione a Venturi Lionello, Catalogo della Raccolta Gualino, Roma-Torino 1926*, in “L'Arte”, anno XXIX, 1926, pp. 90-93
- Venturi L., *Il gusto dei primitivi*. N. Zanichelli, Bologna, 1926
- Venturi L., *La collezione Gualino*, Bestetti e Tumminelli, Torino-Roma, 1926
- Venturi L., *Alcuni acquisti della collezione Gualino*, in “L'Arte”, anno XXX, 1927, pp. 69-79
- Venturi L., *Il gusto e l'arte*, in “L'Arte”, anno XXX, 1927, pp. 70-72
- Bernardi M., *La Collezione Gualino alla Pinacoteca*, in “La Stampa”, 3 giugno 1928
- Pacchioni G., *La prima mostra della collezione Gualino alla Pinacoteca Sabauda*, in “L'Illustrazione italiana”, n. 26, 24 giugno 1928

- Brizio A. M., *La prima mostra della collezione Gualino*, in “L’Arte”, anno XXXI, 1928, p. 129
- Venturi L., *Alcune opere della Collezione Gualino esposte nella R. Pinacoteca di Torino*, catalogo della mostra, Bestetti & Tumminelli, Milano-Roma, 1928
- Furto alla collezione d’arte Gualino*, “La Stampa”, 9 febbraio 1929
- Il furto alla collezione Gualino. La condanna dei responsabili*, “La Stampa”, 15 maggio 1929
- Venturi L., *Manet*, in “L’Arte”, anno XXXII, 1929, pp. 145-164
- Bernardi M., *La sistemazione dei musei deliberata*, “La Stampa”, 3 gennaio 1930
- Chessa G., *Per Amedeo Modigliani*, in “L’Arte”, anno XXXIII, gennaio 1930, pp. 30-40
- Menzio F., *La pagina dell’artista*, in “L’Arte”, anno XXXIII, marzo 1930, pp. 206-209
- Sirén O., *Come vediamo l’arte cinese*, in “L’Arte”, anno XXXIV, fasc. IV, vol. II, luglio 1931, pp. 295-311
- Gualino R., *Frammenti di vita*, Mondadori, Milano, 1931
- Bernardi M., *L’arte italiana ambasciatrice della bellezza*, in “La Stampa”, 8 marzo 1933
- Gualino R., *Uragani*, Sandron, Palermo, 1933
- Venturi L., *L’Impressionismo*, in “L’Arte”, anno XXXVIII, fasc. II, vol. VI, marzo 1935, pp. 118-149
- Per conservare a Torino “L’Autoritratto” di Modigliani*, in “La Stampa”, 21 dicembre 1937
- Gualino R., *Pioniere d’Africa*. F.lli Treves, Roma, 1938
- Gualino R., *Solitudine*, Darsena, Roma, 1945
- Ritorna a Torino la collezione Gualino*, in “La Stampa”, 16 marzo 1947
- Gabrielli N (a cura di), *La collezione Gualino, catalogo*, Genova, 1961
- Soldati M., *Le due città*, Garzanti, Milano, 1964
- Bernardi, *Riccardo Gualino e la cultura torinese*, in Gualino R., *Frammenti di vita e pagine inedite*, Famija Piemonteisa, Roma, 1966
- Bernardi M., *Riccardo Gualino e la cultura torinese: le manifestazioni del teatro di Torino*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1970

- Lamberti M. M., *Lionello Venturi sulla via dell'impressionismo*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, serie III, vol. I, 1971, pp. 257-277
- Argan G.C., *Le polemiche di Lionello Venturi*, in “Studi Piemontesi”, vol. I, n. 1, marzo 1972, pp. 118-124
- M. Pozzetto, *Alberto Sartoris e il teatrino privato di casa Gualino*, in “Studi Piemontesi”, vol. III, n. 2, novembre 1974, pp. 331-334
- Gabrielli N., *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in “Studi Piemontesi”, vol. IV, n. 2, novembre 1975, pp. 412-419
- Consonni G., Tonon G., *Giuseppe Pagano e la cultura della città durante il fascismo*, in “Studi Storici”, anno XVIII, ottobre-dicembre 1977, pp. 77-110
- Caterina L., Tamburello A., *La formazione del patrimonio del patrimonio artistico estremo-orientale in Italia*, in “Il Giappone”, vol. 17, 1977, pp. 19-37
- Bobbio N., *Trent'anni di storia della cultura a Torino, 1920-1950*. Einaudi, 1977
- Tesio G., *Un carteggio inedito tra Gabriele d'Annunzio e Riccardo Gualino*, in “Studi Piemontesi”, vol. VIII, n. 1, marzo 1979, pp.182-188
- Romano L., *Una giovinezza inventata*. Einaudi, Torino, 1979
- M.M. Lamberti, *La raccolta Gualino: una collezione e molti progetti*, in “Ricerche di storia dell'arte”, n. 12, 1980
- Lamberti M. M., *Le sculture del pittore Felice Casorati*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia”, serie III, vol. XI, 1981, pp. 245-255
- Gabetti R., *Riccardo Gualino e la Torino degli anni '20*, in Studi Piemontesi, vol. XI, n. 1, marzo 1982, pp. 13-27
- Rosci M., *Gualino dei capolavori*, “La Stampa”, 21 dicembre 1982
- Dagli ori antichi agli anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, (Torino, Palazzo Madama, Galleria Sabauda, dicembre-marzo), catalogo della mostra, Electa, Milano, 1982
- L'architettura metafisica di Alberto Sartoris: Teatro privato di Riccardo Gualino 1923-25, Macelleria di Monza e New York 1926-27*, con scritti di Maria Mimita Lamberti et al., (Torino, Galleria Mattano, aprile, maggio), «Mattano Documenti», n. 75, Galleria Martano, Torino, 1983

- Massara G. G., *La presenza di Gualino nella cultura torinese*, in “Cronache economiche”, anno XXXVII, n.3, 1983, pp. 73-76
- Chiapparino F., *Il tentativo di concentrazione dell’industria dolciaria degli anni Venti: Gualino e l’Unica (1924-1934)*, in “Annali di storia dell’impresa”, n.5-6, Il Mulino, Bologna, 1990, pp. 323-373
- Lupo M., *Torna la collezione Gualino*, in “La Stampa”, 24 marzo 1996
- Chiapparino F., “Gualino in Europa Orientale (1908-1915)”, in Bigazzi D., Rampini F. (a cura di), *Imprenditori italiani nel mondo ieri e oggi*, Libri Scheiwiller, Milano, 1996, pp. 99-124
- Chiapparino F., “Note per una biografia imprenditoriale di Riccardo Gualino”, in Bigazzi D. (a cura di), *Storie di imprenditori*, Il Mulino, Bologna, 1996, pp. 357-379
- Calcagno G., *Riccardo Gualino il grande Gatsby di Torino*, in “La Stampa”, 1 giugno 1997
- D’Orsi A., “La vita culturale e i gruppi intellettuali”, in N. Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino*, vol. VIII: *Dalla grande guerra alla liberazione (1915-1945)*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 501-607
- Berta G., *Torino, la città limpida*, in “La Stampa”, 26 maggio 2000
- Moraglio M., *Lo sviluppo urbano di Torino tra le due guerre*, in “Contemporanea”, luglio 2000, pp. 453-472
- D’Orsi A., *La cultura a Torino tra le due guerre*. Einaudi, Torino, 2000
- Bermond C., *Riccardo Gualino finanziere e imprenditore: un protagonista dell’economia italiana del Novecento*, Centro studi piemontesi, Torino, 2005
- Gasparetto P.G., *Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino*, Aragno, Torino, 2007
- Martini A., “Architetture per il teatro. Riccardo Gualino tra passione privata e attività imprenditoriale, 1923-1931”, in Mozzoni L., Santini S. (a cura di), *Architettura dell’Ecclettismo. Il rapporto tra l’architettura e le arti (1930-1960)*, Liguori, Napoli, 2009, pp. 87-120
- Perna A., *Osvald Sirén e l’arte italiana*, in “Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi”, n. 25, 2013, pp. 96-107
- Perna A., “Osvald Sirén, Lionello Venturi, Riccardo Gualino: un contributo al Formalismo e al collezionismo in Italia”, in Valeri S. (a cura di), *La fucina di Vulcano. Studi sull’arte per Sergio Rossi*, Lithos, Roma, 2016

- Bava A., Careddu G., Crivello F. (a cura di), *Arti sontuarie nella collezione Gualino della Galleria Sabauda: oreficerie e avori dall'antichità all'età moderna*, L'artistica, Savigliano, 2017
- Caponetti G., *Il grande Gualino. Vita e avventure di un uomo del Novecento*, Torino, UTET, 2018
- Bava A., Bertolino G. (a cura di), *I mondi di Riccardo Gualino collezionista e imprenditore*, Torino, Musei Reali, Sale Chiabrese, giugno-novembre), Allemandi, Torino, 2019
- De Magistris A., "Palazzo Gualino nella vicenda dell'architettura italiana degli anni Venti e Trenta", in Baietto A., *Palazzo Gualino 1928-2018. Un capolavoro del razionalismo italiano di Giuseppe Pagano Pogatschnig e Gino Levi-Montalcini*, Quodlibet, Macerata, 2019
- Riccardo G., *Confessioni di un sognatore*, Marini, Roma, 2021
- Pavan I., *Le conseguenze economiche delle leggi razziali*, Il Mulino, Bologna, 2022