

*p*redella

In collaborazione con



*predella*

<http://predella.arte.unipi.it>

n° 2, 2010

PREDELLA - <http://predella.arte.unipi.it>

Rivista semestrale di arti visive

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 12/10 del 9 novembre 2010

**Direzione scientifica e proprietà:** Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini

Email: [predella@arte.unipi.it](mailto:predella@arte.unipi.it)

ISSN: 1827-4927

**Direttore responsabile:** Barbara Baroni

**Direttore editoriale:** Fabrizio Felici

*In copertina:* C. L. Ragghianti, *Disegni "africani"*, recto di una cartolina a Roberto Longhi (1937?), Firenze, © Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi

*Hanno collaborato al n. 2:* Andrea Becherucci, Cristina Borgioli, Silvia Bottinelli, Stefano Bulgarelli, Irene Buonazia, Annamaria Ducci, Tommaso Casini, Elena Franchi, Claudio Gamba, Antonella Gioli, Denise La Monica, Valentina La Salvia, Vincenzo Martorano, Monica Naldi, Michela Passini, Emanuele Pellegrini, Giovanna Targia, Riccardo Venturi

© 2011 - Felici Editore Srl

**Grafica e impaginazione:** Claudia Benvenuti

**Copertina a cura di:** Giuseppe Andrea L'Abbate

Felici Editore

via Carducci 60 - 56017 Ghezzano (PI)

tel. 050 878159 - fax 050 8755897

[www.felicieditore.it](http://www.felicieditore.it)

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000.

Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

# Studi su Carlo Ludovico Ragghianti

a cura di Emanuele Pellegrini

<b>Emanuele Pellegrini</b> <i>Pollaiolo e il berretto degli alpini: cronaca di cent'anni di solitudine</i>	9
<b>Claudio Gamba</b> <i>Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento</i>	51
<b>Monica Naldi</b> <i>Ragghianti a Pisa: primi cenni per un quadro d'ambiente</i>	67
<b>Vincenzo Martorano</b> <i>Dall'estetica alla metodologia della critica: note su Croce e Ragghianti</i>	87
<b>Andrea Becherucci</b> <i>«Vien voglia di andare in Svizzera». L'impegno politico di Ragghianti dagli entusiasmi della lotta per la libertà alle speranze tradite del dopoguerra</i>	111
<b>Antonella Gioli</b> <i>Ragghianti, i musei e la museologia</i>	143
<b>Michela Passini</b> <i>Ragghianti e le mostre. Strategie per l'arte italiana nel sistema internazionale delle esposizioni</i>	179
<b>Denise La Monica</b> <i>Ragghianti e la tutela del patrimonio culturale: una lettura</i>	195
<b>Elena Franchi</b> <i>«La frontiera dell'ignoranza»: Carlo Ludovico Ragghianti e l'educazione, fra scuola pubblica e università privata</i>	217

<b>Silvia Bottinelli</b> <i>Carlo Ludovico Ragghianti e il concetto di divulgazione della cultura storico-artistica</i>	231
<b>Valentina La Salvia</b> <i>L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo</i>	245
<b>Stefano Bulgarelli</b> <i>Ragghianti e la fotografia</i>	261
<b>Tommaso Casini</b> <i>Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica</i>	277
<b>Cristina Borgioli</b> <i>Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione</i>	299
<b>Irene Buonazia</b> <i>Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte del Novecento: alcune coordinate</i>	309
<b>Riccardo Venturi</b> <i>«Non può essere che così». Ragghianti e il modernismo di Mondrian</i>	331
<b>Giovanna Targia</b> <i>Ragghianti e l'iconologia. Testimonianze e frammenti di un dialogo mancato</i>	347
<b>Annamaria Ducci</b> <i>La magnitudine degli uomini primi</i>	369
<b>Tavole</b>	391

Studi su  
Carlo Ludovico  
Ragghianti

Questo numero monografico di «Predella» si inserisce nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della nascita di Carlo Ludovico Ragghianti (Lucca 1910-Firenze 1987). Deve la sua ideazione e attuazione, cioè, a questa ricorrenza. Per taluni aspetti era persino doveroso, da parte nostra, in qualità di direttori di una rivista che è nata nel Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa e che, sebbene indipendente, ha conservato un rapporto privilegiato con questo istituto nel corso di ormai quasi un decennio di vita, recare omaggio a chi ha segnato in maniera determinante la storia di questo stesso dipartimento.

Che ne ha plasmato la struttura e ne ha guidato con chiari propositi lo sviluppo durante il ventennio che corre dal 1948, anno in cui Ragghianti succedette a Matteo Marangoni nella cattedra di storia dell'arte a Pisa, al 1968, quando ebbe inizio il suo distacco dall'Università pubblica. L'intento celebrativo si poteva tuttavia risolvere da parte nostra in un singolo articolo, o magari più di uno, scritti con la riconoscenza che si deve a uno dei capi della Resistenza, nonché a uno dei maestri della storia dell'arte italiana del Novecento.

Si è scelto invece di dedicare la sezione monografica di «Predella» a Ragghianti e di coinvolgere nella sua realizzazione una serie di studiosi selezionati secondo due criteri non assoluti ma principali: che appartenessero alla generazione degli storici dell'arte che non hanno conosciuto direttamente il magistero e l'operato di Ragghianti, e che si fossero già interessati di qualche aspetto del suo lavoro. L'obiettivo di fondo è stato sì quello di presentare un omaggio a questo storico dell'arte, ma allo stesso tempo di farlo elaborando veri e propri saggi su singoli aspetti del suo percorso biografico e della sua opera. Tale operazione ha significato in primo luogo indagine archivistica, recupero di materiale inedito utile alla comprensione o alla rilettura di episodi di vita e percorsi intellettuali, ma anche radicale revisione o precisazione del contributo ragghiantiano nel panorama culturale novecentesco. Si tratta, nella maggioranza dei casi, come avrà occasione di precisare meglio, di saggi d'apertura su argomenti prima d'ora non analizzati, di riletture, di approfondimenti che hanno la finalità di offrire nuovo materiale all'attenzione degli studiosi.

Sino ad appena qualche anno fa, un'introduzione a un volume di questo tipo avrebbe dovuto commentare il silenzio gravato sulla figura e sull'opera di Raghianti. Invece, al 2010, si conta una serie non solo numerosa, ma anche piuttosto importante di studi, infittitisi negli anni più recenti, a volte scesi già molto nel dettaglio<sup>1</sup>. Le stesse iniziative andate in porto in occasione del primo centenario della nascita confermano questa vitalità e assicurano feconde prospettive di studio<sup>2</sup>. Tale fioritura di scritti sarebbe stata forse inimmaginabile negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa, quando si parlava di Raghianti giusto per indicare quanto fosse ignorata la sua opera: una notazione che, se non stupisce nei collaboratori più stretti degli ultimi anni e potrebbe suonare magari di parte, risulta avvalorata dalla testimonianza di Federico Zeri (che certo non è un filoragghiantiano) il quale, con la consueta schiettezza, definiva questo stato di fatto come «emarginazione»<sup>3</sup>. Siamo alla fine degli anni Ottanta: da questo momento si rinnoveranno periodicamente i richiami a tale «mancata attenzione», anche in via meramente celebrativa<sup>4</sup>. Non vorrò di seguito discutere nel dettaglio se tale percezione di Raghianti come un «emarginato» sia legittima e, qualora lo fosse, i motivi per cui essa si è generata. Però, a considerare quanto pubblicato, si possono ricavare indicazioni di segno opposto. Bisognerebbe cercare di capire quale siano le ragioni di questa situazione,

che può poggiare su basi scientifiche ma anche su polemiche di scuola, quasi di «setta», così diffuse in Italia in ambiente accademico e soprattutto tra gli storici dell'arte; quindi studiare il contesto nazionale ed estero: ad esempio, noto subito come le recensioni alle pubblicazioni di Raghianti non siano affatto poche, apparse sia su riviste italiane sia su riviste straniere e lungo tutto il corso della sua attività. Il lavoro di Raghianti è seguito quasi ad annum sulla «Rivista di Studi Crociani» o su «Nuova Antologia» (di cui fu diretto collaboratore), spesso sul «Burlington Magazine», mentre compare ben di rado (e sempre in via di contrasto) su «Paragone», per scomparire con la fine degli anni Sessanta. Bisogna poi considerare che la valutazione della fortuna di un'opera così estesa e ramificata come quella di Raghianti, comporta un'attenta valutazione delle singole risposte che hanno dato i diversi settori specialisti della storia dell'arte o di altre discipline. Raghianti ha conosciuto una discreta fortuna negli studi sul cinema, per i quali egli in Italia può essere considerato un pioniere, per cui correttamente si dovrebbe valutare dove e come il silenzio sia stato più fitto e perché: la riflessione sulle questioni di metodo, e non solo di stretto specialismo, ne dirada la presenza nelle bibliografie specifiche, come è stato osservato, facilitando «una sorta di rancorosa rimozione»<sup>5</sup>. Inoltre, una personalità profondamente connessa con l'azione politica, come quella di Raghianti, ri-

chiederebbe anche un'analisi di questa prospettiva per valutare se l'emarginazione non abbia una radice, come è assai probabile, nel suo stretto rapporto, spesso conflittuale, con le istituzioni, con la gestione della *res publica* e col mondo dei partiti. Infine si potrebbe cercare di comprendere se lo stesso metodo di Raghianti e i risultati delle sue ricerche non siano stati essi stessi fattori di isolamento. Insomma da un lato c'è un'area accademica e politica (alla quale fa particolare riferimento Zeri), dall'altro quella scientifica: connesse, certo, ma in sé distinte.

Lo sviluppo degli studi su Raghianti degli ultimi anni, di cui si diceva, ha comunque sortito il duplice, positivo effetto di una rinnovata considerazione del suo contributo ai temi specifici della storia delle arti visive, e contestualmente ha garantito l'aggiunta di molto materiale per la ricostruzione del profilo complessivo della critica d'arte italiana del Novecento. Il contributo degli allievi o collaboratori, centrale nei convegni e nelle manifestazioni sopra citate, ha giocato un ruolo determinante nel fissare le coordinate di base della sua figura e del suo impegno. In parallelo a questo lavoro, la generazione più giovane (e con questa intendo appunto coloro che hanno iniziato il loro percorso critico quando quello di Raghianti era finito o volgeva al termine) ha dato avvio a una profonda e rinnovata attenzione per questo «genio emarginato». Intervenendo sulla sua figura in senso direttamente filologico, cioè a partire

dalla ricerca d'archivio, e col beneficio di una distanza cronologica via via crescente che in molti casi può contribuire a precisare molti particolari, gli studiosi (tra cui alcuni collaboratori a questo volume) hanno cominciato a misurare sulle carte il procedere del critico, i suoi rapporti con altri uomini di cultura, il portato del suo contributo nei numerosi e così distinti ambiti del sapere a cui si applicò. Si sono aperte, in questo modo, numerose tracce di ricerca che hanno come comun denominatore una lettura non pregiudiziale, in senso negativo o positivo, dell'opera di Raghianti. E quindi un maggiore distacco e valutazione oggettiva del suo lavoro, nel complicato contesto della storia intellettuale e politica del Novecento.

In tale tentativo di rinnovata lettura dell'opera ragghiantiana sta anche la ragione di base di questo volume e forse uno dei suoi aspetti di originalità. Gli scritti che lo compongono affrontano Raghianti a viso aperto ed evidenziano in molti casi i limiti della sua opera rispetto a ricerche coeve o allo sviluppo della letteratura artistica italiana nella cornice di quella europea e americana. Sottolineo questo punto perché esso conduce a riflettere sui possibili motivi che stanno alla base dell'effettiva emarginazione dello studioso e, allo stesso tempo, alle molte chiusure che, nel perseguire rigorosamente il proprio metodo, ne ha caratterizzato il lavoro. Un metodo del resto ormai ben conosciuto: non si tratta cioè di riscoprire alcunché o di ribalta-

re interpretazioni che invece, tenendo conto di fisiologiche precisazioni e sfumature nei singoli esegeti, vanno tutte nel medesimo senso. Premesse crociane, attraverso cui Ragghianti recupera specialmente Vico, Fiedler, e la Scuola di Vienna (nomi fissi, ripetuti quasi come un mantra in connessione con la sua produzione scientifica), precoce e innovativo interesse per il cinema, latitudinaria estensione dell'indagine a tutti gli aspetti della figuratività (in senso cronologico e geografico), pensiero collegato all'azione e quindi lettura in questo senso dell'impegno civile, più che politico, scandito per tutta una vita dalla lotta nella Resistenza all'allontanamento dalla politica, dall'impegno nella riforma della Scuola e dell'Università a quello per la tutela del patrimonio culturale<sup>6</sup>.

Sull'impostazione radicalmente innovativa degli scritti dei primi anni Trenta, Ragghianti ha costruito tutto il proprio lavoro, sino agli anni Ottanta, con scarsa o nulla inclinazione verso quelle contaminazioni (sociologia, iconologia, strutturalismo) che hanno invece contraddistinto i percorsi di altri storici dell'arte (lo spiega molto bene Claudio Gamba nel suo saggio). L'opera di ricontestualizzazione di Ragghianti nel suo tempo e nell'orizzonte più ampio della cultura – in particolare della cultura artistica del Novecento –, ha messo in luce i confini della sua azione. Confini che sono in primo luogo interni alla sua opera. Insieme agli innegabili meriti, alle lucide previsioni, all'am-

pio contributo sia metodologico sia di stretto specialismo (nuove attribuzioni, nuovi documenti), sono anche emersi numerosi limiti, riconducibili in buona sostanza proprio a un progressivo isolamento, derivante da mancato dialogo che ha finito per estrometterlo da una più ampia, se non vulgata, circolazione culturale. L'atteggiamento radicalmente intransigente di Ragghianti ha avuto come riflesso speculare, non meno significativo, la mancata discussione di alcuni dei maggiori e più profondi risultati della sua ricerca nella cultura italiana ed europea del Novecento così come dei nostri giorni. Ha finito per trascinare nel chiuso di una ricerca quasi solitaria un lavoro di mezzo secolo, i cui risultati possono giovare agli studi. È lì che si è prodotta quella cesura tra la sua opera e il resto della cultura; è lì che si è interrotto quello scambio che invece sarebbe proficuo e senz'altro da rendere di nuovo attuale<sup>7</sup>.

Non è soltanto un problema di presupposti filosofici – leggi uso e abuso del crocianesimo, spesso strumentalmente usato per gettare discredito o portare credito alle opere di Ragghianti, forse troppo al centro della valutazione del suo contributo complessivo –, bensì della maturazione di un profilo di studioso ben distinto dagli altri storici dell'arte italiani coevi (Lionello Venturi, Longhi, Argan, Brandi per citare due diverse generazioni)<sup>8</sup>, da risultare autoportante sin quasi all'autoreferenzialità e condurre al rifiuto radicale di altri possibili percorsi della ricerca storico-artistica.

È possibile precisare, persino nel dettaglio biografico, questo graduale isolamento. La vita di Ragghianti è riassumibile in quattro macroaree: la prima che va dalla formazione sino alla partecipazione alla Scuola di perfezionamento a Roma e alla fondazione de «La Critica d'Arte» nel 1935; la seconda legata al periodo della Resistenza, culminata con la partecipazione in qualità di sottosegretario per le Belle Arti al governo Parri nella seconda metà del 1945; la terza che abbraccia i due decenni del dopoguerra, sino al 1968, data che segna il suo progressivo allontanamento dall'Università; la quarta e ultima che comprende gli ultimi due decenni della sua vita, contraddistinti da una forte meditazione sulla propria opera, quasi retrospettiva, e sullo stato presente della società italiana. Ora, il periodo che gli studi hanno maggiormente sondato, sino a questo momento, è quello della formazione; e, se pure va detto che le coordinate generali sono chiare, anche grazie ai contributi molto lucidi dello stesso Ragghianti<sup>9</sup>, è ben lungi dall'essere sviscerato in tutte le implicazioni, che gradualmente emergono soprattutto dai diffusi rapporti con molti altri protagonisti dei primi decenni del secolo. Monica Naldi fornisce col suo scritto un esempio eccellente in tal senso: con dovizia di nuova documentazione ha portato nuovi elementi per il chiarimento di questa complicata formazione. Al suo studio si devono infatti precisazioni sugli anni della Scuola Normale, sul rapporto con personalità

determinanti nel percorso ragghiantiano (Scaravelli, Baglietto, Alpino, Capitini) sinora non adeguatamente approfonditi e precisati. Così come quello con Giovanni Gentile, che sostenne generosamente le iniziative del giovane Ragghianti, non solo quelle ben note (la pubblicazione sui «Rendiconti» Lincei del saggio su Vasari, la fondazione de «La Critica d'Arte»), ma anche altre magari più piccole (la recensione al Wackenroder apparsa sul «Giornale Critico della Filosofia italiana», la collaborazione all'Enciclopedia Treccani), che però aggiungono importante materiale alla definizione del ruolo di Gentile stesso e al contempo denunciano una complessità di sfumature da leggere sullo sfondo dell'incipiente, duro contrasto fascismo-antifascismo<sup>10</sup>.

Una formazione complicata perché inserita in profondità nella magmatica situazione sociale e culturale dell'Italia della prima metà del secolo, la cui ricchezza di personalità, proprio sotto lo specifico profilo degli storici dell'arte, è già stata segnalata<sup>11</sup>. I punti rimasti in sospeso proprio in questi scritti dimostrano quanto resti ancora da fare: a partire, ad esempio, dal ruolo svolto dall'Istituto di Storia dell'Arte di Pisa, che, grazie soprattutto alla vivace azione di Matteo Marangoni (le sue lezioni di questi anni costituiscono l'incubazione della prima edizione del *Saper vedere* pubblicato nel 1933), aprì le proprie porte ai massimi storici dell'arte italiani, permettendo alla giovane generazione, tra cui figuravano scolari

di vaglia come Enzo Carli, di entrare direttamente in contatto con Lionello Venturi, Berenson, Longhi<sup>12</sup>. A ciò deve essere accostato la scuola di perfezionamento a Roma, fondata da Adolfo Venturi, che agevolò i primi incontri, scambi di idee e fervide discussioni tra gli studiosi della generazione più giovane, nonché il confronto diretto coi maestri della precedente (Adolfo Venturi ma, soprattutto, Pietro Toesca). Qui si consolida anche la preparazione di Ragghianti quale *connoisseur*, sebbene si tenda a dimenticarla sotto l'inquadramento più generale della sua metodologia, che combatté duramente tutte quelle declinazioni del conoscitorismo come arida applicazione positivista, usato non come strumento d'indagine formale ma per elaborare piatte inventarizzazioni di mani distinte. Proprio per questo motivo la figura di Ragghianti è molto interessante da studiare, a cominciare dalle sue giovanili esperienze di schedatore (tra Emilia e Veneto a metà anni Trenta), il suo lavoro a fianco del Longhi in «La Critica d'Arte» per arrivare ad alcuni suoi interventi più tardi, come *Pittori di Pompei* (1963) o *Stefano da Ferrara* (1974), in cui si fa consistente l'applicazione di una filologia visiva con finalità meramente attributive<sup>13</sup>.

I carteggi costituiscono un tesoro inesauribile per studiare tutti questi risvolti (si pensi a quelli con Berenson e Longhi, ad esempio), in particolare questo vivace contesto degli anni Trenta: essi consentono di gettare uno sguardo molto ravvicinato sui tormentati

passaggi della formazione intellettuale ragghiantiana, quando il dialogo tra giovani studiosi e più anziani maestri, così come tra giovani storici dell'arte, era veramente libero e non frammentato dalle polemiche che avrebbero caratterizzato soprattutto il secondo dopoguerra. Ragghianti, infatti, è un eccellente scrittore di lettere. Il suo epistolario è uno strumento di ricerca fondamentale, perché egli usa la lettera come vettore di analisi critica: dal carteggio passano numerose sue idee e spesso le missive diventano veri dialoghi con se stesso, abbracciano temi di stretta attualità politica o argomenti di cultura; l'articolata discussione sostiene sempre la ricerca di un chiarimento personale<sup>14</sup>. Lo stanno a testimoniare i carteggi integralmente o parzialmente pubblicati, via via sempre più numerosi<sup>15</sup>, in cui si percepisce anche la straordinaria varietà di registro della penna ragghiantiana, capace di rapportarsi in modo originale con i maestri della sua generazione (Berenson, Croce), con i coetanei e con i suoi allievi. Proprio le lettere a questi ultimi, specialmente quelle inerenti il lavoro di tesi in corso di svolgimento, concentrate tra gli anni Cinquanta e Sessanta, offrono una panoramica eccellente sul metodo di insegnamento di Ragghianti e sono talmente dettagliate che possono fare chiarezza sulle sue stesse convinzioni metodologiche<sup>16</sup>.

Ancor più numerosi restano gli inediti, per un carteggio che risulta in complesso assai esteso per numero di

corrispondenti e confini cronologici (si tratta di oltre mezzo secolo di attività). Un'edizione complessiva del carteggio di Ragghianti, pensando subito a un'organizzazione *on line*, sarebbe tra le priorità degli studi: un lavoro enorme e certamente da condurre in équipe, ma senz'altro utile per predisporre indispensabile materiale di ricerca. Si pensi, e faccio solo esempi a me meglio noti, allo straordinario carteggio con Enzo Carli, registro dell'amicizia lunga una vita, alle profondissime lettere inviate a Giorgio Morandi, a quelle ad Aldo Capitini, a Cesare Zavattini. L'innegabile ricchezza di questo immenso carteggio deriva proprio dal vasto orizzonte dei destinatari: politici, pittori, scultori, architetti, urbanisti, fotografi, cineasti, in una parola uomini di cultura, si susseguono nella posta ragghiantiana e, se appunto accostati in edizione unica, potrebbero fornire un inedito quadro intellettuale del Novecento.

È proprio grazie al più approfondito studio dei fondi documentari che si è iniziato ad affrontare anche l'analisi del Ragghianti politico, con maggiore attenzione per il momento dell'azionismo, del primo tempo della cospirazione antifascista. Gli ampi contributi che Ragghianti stesso ha dedicato all'esperienza della Resistenza (e quindi in generale alla politica) sono stati riletti e integrati con la documentazione di prima mano emersa col dischiudersi degli archivi. Ciò ha contribuito a precisare la qualità della sua azione quale presidente del Comitato Toscano di Liberazione

Nazionale, nella drammatica situazione specialmente dell'agosto 1944 a Firenze – su cui lui stesso ha scritto intense pagine di memoria –, coi forti contrasti, interni al partito, soprattutto con Tristano Codignola<sup>17</sup>. Andrea Becherucci, che ha già dedicato diversi contributi al tema<sup>18</sup>, ha tentato ora una ricapitolazione di questo periodo cruciale per la storia d'Italia e per la personalità di Ragghianti, con un primo affaccio sul periodo successivo alla conclusione del conflitto mondiale. Restano da indagare, per rimanere agli anni della Liberazione, in particolare due aspetti: il suo lavoro di studioso, rallentato ma non interrotto negli anni di più aspro scontro con il fascismo (l'obbligo di residenza a Modena, il carcere a Firenze), dato che questi sono gli anni di elaborazione dell'edizione delle *Vite* del Vasari, della direzione della rivista «Emporium», di programmazione di una serie di iniziative editoriali col coinvolgimento di vari editori<sup>19</sup>; quindi il suo ruolo di sottosegretario per le Belle Arti del Governo guidato da Ferruccio Parri. In questo senso il carteggio con quest'ultimo non illumina più di tanto su un'attività che deve essere invece ricostruita considerando anche la documentazione istituzionale. Bisogna studiare meglio i rapporti con Bianchi Bandinelli, allora direttore generale, e soprattutto quelli col ministro Vincenzo Arangio Ruiz, per chiarire anche alcune delicate contingenze, come lo scontro con Rodolfo Siviero e tutto il complesso problema del recupero delle opere d'arte trafugate



dai nazisti o a questi vendite. Tale ricostruzione può essere operata non solo attraverso lo studio della documentazione inedita (archivistica o epistolare), ma anche attraverso l'attenta rilettura di alcuni scritti ragghiantiani molto poco noti, che possiamo definire iniziali, sulla tutela e la gestione del patrimonio culturale, datati proprio al 1945 e 1946. In questi scritti vengono fissati alcuni nodi cardine della sua concezione di gestione del patrimonio culturale italiano su cui lo studioso tornerà per tutto il corso della sua vita e che dimostrano una disincantata, e se si vuole anche spregiudicata, convinzione del valore economico del patrimonio culturale italiano, produttore, attraverso il flusso turistico, di introiti da usare *in primis* per la tutela e l'adeguata conservazione del patrimonio stesso<sup>20</sup>.

Il vigore con cui egli ribadiva la necessità di fare mostre di arte italiana in Svizzera, perché ciò avrebbe portato denaro utile alla ricostruzione e alla riapertura di musei e istituti di cultura, si colloca sulla medesima lunghezza d'onda. Da Firenze, il 19 febbraio 1947, scriveva a Licisco Magagnato:

«Il problema delle mostre in Svizzera delle quali mi parli è di carattere generale, non riguarda cioè soltanto i musei civici veneti. Sono intervenuto presso il ministro Gonella perché si rimuovessero gli ostacoli posti dalla incompetente Direzione generale delle Belle Arti. Questo passo, unito a quello di altri, sembrava aver avuto buon esito, quando ho saputo da Milano, da Rovigo, da Bassano, da Treviso e qui a Firenze

che tutto è di nuovo in alto mare, perché la Direzione generale si trincerava dietro pareri negativi dati molto leggermente dai professori Toesca e Longhi. Date le pressioni di tutti questi amici che si sono rivolti a me, ho preparato una interpellanza che ho mandato a Parri e che spero sia presentata subito al Ministro. Inoltre scriverò un articolo in proposito su «La Rinascita» di Bologna. Il problema è semplice e evidente, che ci vuole tutta la impronta sufficienza di questi sciagurati amministratori generali per non capirlo. Dobbiamo prima di tutti ricostruire i musei senza di che le opere non potranno essere esposte e non le vedranno né italiani né stranieri, questo per il presunto danno al turismo. Il Ministero e la Direzione generale non hanno avuto la capacità di ottenere dal Tesoro lo sforzo finanziario assolutamente indispensabile per una eccellente ricostruzione e per il riordinamento delle raccolte. Si potrebbe, dicono alcuni, recedere dalle mostre all'estero ove lo stato garantisce [sic] le somme necessarie per la ricostruzione. Ma, osservo io, quando si pensa a tutto quel che c'è da fare, dovremmo ringraziare sentitamente tutti coloro che, senza nessun danno o pericolo per il materiale artistico, ci consentono di esporlo e di sfruttarlo pagandoci profumatamente, dandoci un contributo finanziario che supererebbe di moltissimo quanto i musei aperti potrebbero ottenere, data la scarsità attuale di turismo in Italia. So che per la sola mostra degli Uffizi è garantita una somma che va dai 450 ai 600 mila franchi. Il che significa che gli Uffizi potrebbero essere integralmente ricostruiti e riaperti per il prossimo settembre. In caso diverso gli Uffizi, come Brera e gli altri Istituti Nazionali, potranno riaprirsi soltanto alla fine del '48 e fors'anche nel 1949. [...] Se andrò a Roma nei prossimi giorni metterò anche il Ministero di fronte alle sue responsabilità»<sup>21</sup>.

Michela Passini ha affrontato nello specifico, per la prima volta, il tema del rapporto di Ragghianti con le mostre, e ha aperto alcune importanti prospettive sulla diversa considerazione che, nel corso degli anni, Ragghianti dimostra verso questo strumento, valido, in termini di produzione di cultura e di conoscenza, nonché utilizzato anche come strumento critico, di studio e di partecipazione attiva alla vita culturale del paese. Ragghianti fu infatti recensore e curatore di esposizioni sin dai primi anni della sua attività di studioso. Il suo interesse per le mostre resta costante per tutta la vita: tuttavia il profilo di organizzatore di eventi culturali, tratto distintivo della sua personalità, si definisce proprio nei fatidici anni della ricostruzione, quando era necessario un piglio energico e deciso per far ripartire, anche da un punto di vista di concreta vita culturale, la nazione. La mostra rappresenta il punto di incontro tra varie esigenze di Ragghianti, non ultima quella di adeguata esposizione delle opere, col connesso studio sui processi di visione e sistemazione dell'opera d'arte nell'architettura e con l'architettura. Anche in questo sarebbe opportuno estendere l'analisi al confronto dettagliato con l'impegno di altri storici dell'arte (come fa la stessa Passini, soprattutto con Longhi), per misurare differenze e continuità, oltre che nella scelta dei temi, anche proprio nell'impostazione degli eventi (tipo di catalogo, enti e luoghi coinvolti ecc.). Ma, nonostante anch'egli sia rimasto quasi

spiazzato dalle folle che cominciavano a prendere d'assalto alcune esposizioni colte «da un'ammirazione del tutto generica e vuota di contenuto», la mostra non perde mai la natura di strumento di promozione-divulgazione di cultura, elemento utile per vivacizzare una città o un territorio: si pensi ad *Arte moderna in Italia 1915-35* del 1967 che volle essere e fu di fatto un prepotente segno della rinascita di Firenze all'indomani dell'alluvione<sup>22</sup>.

Firenze, città vivacissima nell'immediato dopoguerra, è il perno dell'azione di Ragghianti, spesso in concorrenza (o vero contrasto) con altre città come Venezia e Roma; e ferma la sua volontà, almeno dal terribile agosto del 1944, anche nelle vesti istituzionali di capo del CTLN, di decentrare le funzioni statali e di conferire una centralità assoluta al capoluogo toscano come città di cultura<sup>23</sup>. Si ricordi che in Palazzo Strozzi Ragghianti fondò l'Istituto Italiano di Storia dell'Arte, subito promotore di numerose iniziative di cultura (le mostre su Lorenzo il Magnifico, sulla sedia italiana nei secoli, sulla pittura fiamminga, il Primo convegno internazionale di arti figurative), che presto raggiunsero l'attenzione internazionale; ma non bisogna dimenticare il lavoro per le mostre itineranti progettate a Pisa ai primi anni Cinquanta con il neonato Gabinetto Disegni e Stampe annesso all'Istituto di Storia dell'Arte, anch'esso grandemente potenziato<sup>24</sup>.

È un momento chiave quello dell'immediato dopoguerra, perché proprio

al 1946, dopo la breve esperienza nel governo Parri, il contestuale impegno per la ricostruzione di Firenze (tanto da fargli prendere in considerazione l'ipotesi di presiedere il locale Ente per il Turismo) e la confluenza nel Movimento di Concentrazione Repubblicana – costola separatasi dal Partito d'Azione, guidata da Parri e La Malfa –, si data il primo convinto distacco di Raghianti dalla politica agita e il ritorno alla totale dedicazione agli studi. Alcune lettere dell'estate del 1946 – a Berenson del 23 luglio 1946, ad Aldo Capitini del 7 agosto, a Giorgio Morandi del 12 agosto –, sono efficaci più di molte altre parole<sup>25</sup>. Scritte nel rovello di un'estate trascorsa nel «romitaggio» di San Pellegrino in Alpe («dove non arriva neanche il giornale, dove non c'è la radio, e dove la temperatura morale di questi montanari è del secolo XV-XVI»), attestano la consapevolezza che una nuova fase si è aperta, nella Nazione così come nel suo percorso biografico. Non è un caso che proprio a chiusura degli anni Quaranta si succedano le prime riproposizioni di scritti: dopo le due raccolte del 1946, la *Miscellanea minore di critica d'arte* e i *Commenti di critica d'arte*, esce il *Profilo della critica d'arte in Italia*, del 1948, che è di per se stesso un bilancio anche del proprio lavoro, quel «raccolgere le vele di un'esperienza storico-estetica quasi secolare», incardinato nel più ampio contesto di un'interpretazione della storia della critica d'arte dalla fine dell'Ottocento sino ai giorni presenti; quindi Raghianti raccoglie per la pri-

ma volta i suoi saggi dedicati al cinema nel volume einaudiano *Cinema arte figurativa*<sup>26</sup>.

Tuttavia è bene legare il Raghianti politico degli anni 35-40 a quello più riflessivo del dopoguerra, e non distaccare, sebbene sia effettiva questa frattura, i due momenti, perché essi possono contribuire a spiegare non solo le successive scelte, specialmente degli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche l'importante fase di disincanto definitivamente maturata dalla metà degli anni Settanta. Andrea Becherucci si è infatti affacciato sugli anni Cinquanta indicando, in breve, le convinzioni di un uomo che, sebbene non avesse più fatto politica direttamente, seguiva con partecipazione il quadro politico italiano (si pensi alla fondazione della rivista «Criterio», avviata proprio per dare un contributo nella nuova fase che si era aperta dopo il fatidico 1956). Un quadro che inizia ad arricchirsi anche di altri contributi intorno a momenti fondamentali della cultura italiana del dopoguerra, come la rivista «Il Mondo» di Mario Pannunzio<sup>27</sup>. Proprio in questi anni comincia a delinearsi l'amaro bilancio della perdita di forza degli uomini che avevano fatto la Resistenza. Il 20 agosto del 1956, chiedendo una collaborazione proprio a «Criterio», Raghianti scriveva a Capitini:

«Ci sono tanti argomenti sui quali è possibile una convergenza, senza che ci sia necessità di accentuare gli aspetti più di punta delle proprie convinzioni o motivazioni; affidiamoci dunque a quel che in noi c'è che

ha una medesima direzione, anziché a quel che porterebbe (ed è già successo in passato, tra tanti amici) a distinzioni che a forza di distinguere sono diventate separazioni e dispersioni, fino al punto che ci troviamo, fatti fessi tutti quanti equamente, e tutti con poca forza non dico di azione, ma di penetrazione»<sup>28</sup>.

Agli inizi degli anni Cinquanta Raghianti è ormai ampiamente affermato come intellettuale e come storico dell'arte. Ne sono eloquente testimonianza l'inclusione della voce «Raghianti Carlo Ludovico» nell'*Aggiunta dell'Enciclopedia italiana Treccani* che fa eco alla presenza del suo nominativo già apparsa in altri dizionari<sup>29</sup>. Sono anni in cui Raghianti lavora per definire con chiarezza la sua posizione nel panorama culturale coevo. La sua metodologia si definisce con maggiore chiarezza e segna un primo punto d'arrivo nella maturazione dello studioso: il sesto decennio del secolo si apre infatti con l'uscita de *L'arte e la critica*, che costituisce il primo, ampio e ragionato resoconto del lavoro svolto. Un saggio da rileggere nel suo valore di opera fondamentale nel percorso dello studioso: non a caso esso fu ripubblicato a trenta anni di distanza e coagulò attorno a sé, in questa riedizione, i principali saggi iniziali di Raghianti<sup>30</sup>. Fu proprio questo scritto, più di altri, ad attirare l'attenzione sul metodo ragghiantiano, un osservatorio privilegiato per controllare l'evolversi delle basi crociane che avevano segnato l'esordio dello stu-

dioso. Croce muore nel 1952. Vincenzo Martorano è tornato ad approfondire il tema sempre cruciale del rapporto Raghianti-Croce, e ha insistito su quella parte della ricerca ragghiantiana che lo portava a distinguersi da Croce, ossia il concetto di spazio-temporalità del vedere e del fare artistico. Se, infatti, la lettura del Croce è fondamentale per la maturazione della metodologia di Raghianti, l'indipendenza del suo percorso con l'estensione degli interessi a tutte le arti visive documenta una ricerca personale che va oltre l'aderenza al pensiero crociano e che rischia di appiattirsi se letto soltanto su questo fondo. Proprio in *L'arte e la critica* si notano alcuni aspetti di dissenso da Croce (che, con la Resistenza, si fa anche dissenso politico<sup>31</sup>), come Raghianti stesso avrebbe sottolineato in sede di riedizione del saggio e come prontamente avrebbero notato alcuni recensori di parte crociana: gli stessi crociani vedevano in Raghianti non proprio un ortodosso<sup>32</sup>.

Ecco che trova una spiegazione la nutrita serie di recensioni (tra cui molte proprio a *L'arte e la critica*) e veri e propri saggi che discutono il suo contributo agli studi, il che segna la presa di coscienza, almeno in Italia, di un percorso originale e degno di osservazione non solo per i risultati conseguiti da un punto di vista meramente storico-artistico (scoperte, attribuzioni ecc.), ma anche secondo un profilo metodologico. I saggi di Guido Morpurgo Tagliabue e di Vittorio Stella, per fare

solo due nomi, considerano soprattutto il lavoro di Ragghianti nell'ottica della filosofia crociana, quale sua rigorosa attuazione nell'ambito delle arti figurative. Discutono Ragghianti secondo una prospettiva anzitutto di carattere metodologico per giungere a quella che in definitiva risulta una misurazione del crocianesimo di Ragghianti (Tagliabue lo definisce un «massimalista»), in cui lasciano emergere con chiarezza anche quelle idiosincrasie del metodo ragghiantiano rispetto al pensiero di Croce<sup>33</sup>. Al contempo, per contro, si rafforza in questi anni la tesi di un crocianesimo assoluto di Ragghianti, facilmente frainteso come una sorta di cieca ideologia soprattutto dagli storici dell'arte più lontani dal suo metodo: in una parola quel «dommatismo di un discorso estetico» che Grassi aveva perentoriamente posto in evidenza<sup>34</sup>. Il concretarsi di questa attenta analisi all'opera di Ragghianti si ha senz'altro nella pubblicazione di Guido Baglione del 1956, interamente dedicata allo studio dell'opera di Ragghianti e certo precoce caso di analisi "monografica" dell'operato di un autore vivente, soprattutto storico dell'arte<sup>35</sup>.

Dunque, a queste date, si registra una penetrazione capillare nella cultura coeva degli scritti di Ragghianti, decisamente oggetto di discussione e riflessione. Penetrazione senz'altro facilitata dalla pubblicazione di saggi di carattere quasi aforismatico, come il *Pungolo dell'Arte* e il *Diario critico*, che segnano comunque la necessità, caratteristica in

Ragghianti, di rispondere alle sollecitazioni provenienti dalle pubblicazioni più recenti e sistemare sulla carta pensieri, aperture, problemi critici, anche irrisolti, che costellano la sua ricerca, continuamente rivissuta e posta in discussione. Scrivendo a Walter Binni avrebbe definito il *Pungolo dell'arte*

«una raccolta di saggi recenti (400 pp.) rielaborati od inediti, che ho riunito perché mostrasse con chiarezza il punto di riflessione estetica, metodica e critica cui sono pervenuto. La mia situazione nel campo "specialistico" è difficile, perché sono come "colui che va di notte", cioè non ho interlocutori per mancanza o deficienza negli "storici dell'arte" dei problemi culturali ed umani, che invece mi tormentano come mi hanno sempre tormentato. Ma se la mia critica rappresenta qualcosa, rappresenta appunto questa umanizzazione più profonda, che ha motivato, con le sue esigenze, o lo schiarimento di problemi o la loro innovazione»<sup>36</sup>.

Tuttavia, per documentare questa estesa penetrazione degli scritti ragghiantiani, anche da un versante più "specialistico", basti considerare l'attenzione che fu dedicata a un saggio piuttosto breve, eppure subito accolto con grande attenzione per la novità anche nella stessa presentazione editoriale, come *La pittura del Dugento a Firenze*, esito, forse, delle sollecitazioni del *Giudizio sul Dugento* di Longhi che avrebbe inizialmente dovuto comparire su «La Critica d'Arte» del 1937<sup>37</sup>.

Eppure è molto significativo che in questi stessi anni Ragghianti cominci

a percepire e riflettere sulla sua solitudine di studioso. Devono essere riflesso diretto di questa sensazione, forse percepita per testimonianza diretta, alcune asserzioni di allievi o collaboratori giusto alla metà degli anni Cinquanta: Baglione scriveva che «la natura e l'importanza della sua ricerca forse non sono state ancora sufficientemente intese dalla cultura italiana ed europea»; Giacinto Nudi che «le idee teoriche ed il metodo di Ragghianti sono più discussi e sentiti da critici letterari, da linguisti, da storici e da estetici e cultori di filosofia, che da specialisti di studi artistici, pochi soltanto dei quali hanno, tra l'altro, quella cultura generale e soprattutto estetico-storica che invece condizionano la lettura delle sue opere»<sup>38</sup>.

La conferma viene dalle parole stesse di Ragghianti. C'è una bellissima lettera del 7 gennaio 1951 indirizzata a Licisco Magagnato che varrà la pena qui riportare in un ampio stralcio. Dopo aver ricordato il molto lavoro svolto col Croce a Napoli per la Società Nazionale di Estetica, Ragghianti spiegava le ragioni che stavano alla base della raccolta dei saggi sul cinema, cioè il *Cinematografo rigoroso*:

«Sono stato indotto a raccogliere questi saggi dall'osservazione dell'impoverimento e della staticità che hanno assunto ormai da qualche anno molti problemi: si arriva a tollerare senza far motto sciocchezze, e per di più vecchie e consuete sciocchezze, come le "proposte" del Longhi, che son balloccamenti dannunziani in ritardo; si crede originale e pensereccio il saggio – tuttavia

molto più serio, e in qualche parte anche ricco di osservazioni o meglio impressioni interessanti – del Brandi; si discetta di cretinerie estetiche come quelle raccolte dal Calogero, e, peggio ancora, da quello sciocco che è il Banfi! E nessuno, dico nessuno parla (perché non legge) l'ottimo libro del Terracini sulla linguistica storica. E si traduce Malraux! E si traduce lo Heil! E via e via! lo qualche volta sono veramente sorpreso della mancanza di reazione culturale a queste cose. Che cosa fate voi più giovani? Com'è possibile che non misuriate queste cose, che non diciate nulla? Che non distinguiate? Croce ha dovuto insistere in una polemica ideale durata cinquant'anni, per fare acquisire alcune delle sue idee fondamentali. Io leggo tutte queste cose, ormai, più per dovere di ufficio, che per altro: son tanto noiose e inattive sullo spirito! E perciò, quanto preferisco la frequentazione di amici morti, che leggo con tanto profitto. Ma lo scrupolo etico-scientifico maturato per tanti anni di esercizio mi obbliga a non tacere: anche se ormai sono quasi convinto che ben scarsa eco potranno avere impostazioni veramente evolutive. Son venti anni che ho proposto problemi tali, da rinnovare l'intera critica d'arte: un magnifico risultato: come un soffio sulla mano liscia; nessun approfondimento, salvo da parte mia, ma nessun accompagnamento. Buon specialismo, sì; buone formazioni di esperti; qualche ampliamento soddisfacente. Ma nessuna delle direzioni che ho indicato è stata ripresa o seguita. Il risultato migliore è stato quello di impedire o di limitare la ripetizione di approssimazioni o grossolanità; ma forse *veritas filia temporis*. C'è chi mi ha rimproverato di non avere scritto una "monografia"! Qualche volta penso al giudizio duro, ma esatto di Flaubert su Renan, perché a questi mancavano l'indignation, la protestation contre l'injustice, cioè la mora-

lità dello scrittore, che fu invece così forte in *De Sanctis*. Croce scrisse una volta bellissime pagine sulla ispirazione critica, che consiste nella confutazione, che è poi l'indignazione flaubertiana. Forza indignatevi, è gran tempo!»

E continuava:

«[...] dopo venticinque anni di lavoro in varia direzione, raccolgo anch'io le vele della riflessione. E sono stanco d'essere solo, molto stanco. Fino al punto di pensare se non valga meglio di fare, appunto, come il Croce – che questi giorni passati ho visto quasi quotidianamente – e cioè lavorare solitario con pochi vivi e con molti morti, lasciando da parte il lavoro sfibrante e alla perfine così poco redditizio di difendere e lavorare per tutti. I cinque anni passati dal 1945 mi hanno portato molte delusioni, ed anche molte amarezze, soprattutto mancanze di solidarietà scontate e passività o mancanze di sensibilità; ed anche in notevole parte lo spettacolo del riposo dietro la barricata. La dispersione è stata grande, per cercare in molti modi, tenacemente, di salvare, di ricostruire, di unire, di associare energie disinteressate; i risultati, estremamente modesti probabilmente inadeguati. E la tranquillità con la quale non si è posto nemmeno mente al costo di questo sforzo, alla opportunità o alla necessità di sostenerlo! Anzi, ho avuto critiche a staia, e persino molto capillari ed accurate distinzioni di responsabilità. Bene, io credo il dover mio, ed anche ciò che posso ancora ricavare dal funzionamento del mio cervello; far del bene a dispetto dei santi, mi pare cosa uguale a battere il capo nei muriccioli; e io son lucchese. Ci son cose che si possono fare da soli, e ci sono cose che non si possono fare se non in una solidarietà attiva. Veggo che per questa i tempi non sono maturi; e mi comincia a parere

che miglior cosa sia quella di intensificare l'opera solitaria, che è poi sempre opera per gli altri. Il mio augurio per questo 1951 è che, guerra o non guerra, si continui a lavorare mentalmente con energia. I bisogni che ho indicato restano, sono anzi sempre più urgenti di fronte a ciò che si compie; ma per il loro appagamento occorre che si formi una coscienza comune, che non può assommarsi nell'iniziativa verticale di uno o di pochi»<sup>39</sup>.

Chiarezza d'intenti, ma soprattutto misura della distanza quasi incolmabile da un panorama critico in cui già non si entrava in sintonia e da cui egli sentiva di non poter derivare accrescimenti al proprio lavoro<sup>40</sup>. Sintomatico che questo accada nel sesto decennio che è fra i più intensi nel percorso biografico di Raghianti. È in questo momento, infatti, che prendono il via le concrete azioni indirizzate verso due versanti strettamente connessi: la scuola, e in generale l'educazione, e la salvaguardia del patrimonio culturale. Nei due versanti i contributi di Raghianti sono numerosi e rigorosi e devono essere letti in parallelo come facce d'una medesima medaglia. Non è difficile riscontrare come spesso i due temi si intreccino a vicenda, e volutamente, non soltanto quando effettivamente entravano in contatto e cioè nel problema della preparazione dei quadri tecnici da impiegare nell'amministrazione delle Belle Arti. Denise La Monica per la tutela ed Elena Franchi per la scuola, hanno di seguito offerto prime coordinate di lettura per due temi che,

con specifico riguardo alla figura di Raghianti, sono stati scarsamente (e direi sorprendentemente) presi in considerazione prima. La riflessione teorica costituisce sempre la premessa per una proposta di azione concreta sul triplice versante amministrativo, legislativo e finanziario: ma, una volta chiarita la natura della sua azione, si tratta di vedere con attenzione in che rapporto si pone con i molti altri studiosi che in quegli anni si impegnavano intorno ai medesimi temi. Anche perché l'attività di Raghianti, così estesa e ramificata, si intreccia, nelle istituzioni, col lavoro di altri tecnici: ad esempio questo sesto decennio si apre con la sua candidatura al Consiglio Superiore delle Belle Arti (1951) e prosegue con l'assiduo lavoro nella prima commissione d'inchiesta per il patrimonio culturale italiano, istituita nel 1956 e durata sino al 1958<sup>41</sup>.

Attorno a questa attività per la tutela del patrimonio culturale e per l'educazione si muove il più vasto concetto della divulgazione, a cui si salda tutta l'ampia costellazione di iniziative promosse da Raghianti con impressionante continuità dal dopoguerra in avanti. I tre aspetti convergono e qualificano il lavoro di Raghianti. Silvia Bottinelli ha dedicato numerosi approfondimenti al concetto di divulgazione, che qui torna a trattare con un nuovo contributo. «seleArte», edita dal 1952 al 1966, è senz'altro l'impresa da citare quando si discute il tema della divulgazione, ed è forse quella maggiormente conosciuta, soprattutto per un'originalità che non ha

eguali, anche negli elementi di attualità (brevezza dei testi, largo spazio alle immagini, prezzo accessibile, formato ridotto) che la contraddistinguono. Non ha eguali per tiratura e per capacità di attirare l'attenzione dei lettori; per volontà di affrontare temi e problemi di storia dell'arte in modo originale ma allo stesso tempo con l'intenzione di raggiungere il pubblico ed educarlo al vedere e alla lettura; per essere riuscita a inserire la cultura italiana in un più vasto orizzonte, con un rapporto di scambio e aggiornamento continuo. È un fatto importante che proprio nei primi anni Cinquanta Raghianti avverta l'esigenza di fondare una rivista di questo tipo: non tanto perché in quel periodo «Critica d'Arte» era sospesa (riprenderà nel 1954), quanto perché l'esigenza di fondo era quella di informare, cioè educare: già in una lettera a Parri, avanti di presentargli «seleArte», lanciava l'idea di una rivista chiamata «La Cultura», non specialistica bensì con finalità di larghezza d'informazione<sup>42</sup>. Il profilo divulgativo, connesso col concetto di educazione, alla fine è il vero denominatore comune: per comprendere l'arte, scriveva Raghianti, «è necessario, va da sé, possedere qualcosa che è più raro di quel che si creda, cioè l'educazione artistica». In questa cornice si iscrive il «questionario» per gli studenti di storia dell'arte, ripreso e modificato anche da Sergio Bettini, ma soprattutto la pubblicazione nel 1968 (lo stesso anno in cui esce per Sansoni il manuale di Argan), di *Arte in Italia* per l'editore Casini

di Roma, il primo e unico volume di un progetto manualistico di ampia portata, cui presero parte molti degli allievi e dei collaboratori più stretti<sup>43</sup>.

Il lato divulgativo non agisce soltanto con la carta stampa, bensì anche con lo strumento visivo per eccellenza, il cinema, e quindi, col 1950, la televisione. Valentina La Salvia, nell'edizione dei critofilm da lei curata, ha già mostrato come la finalità divulgativa fosse una parte importante di questa iniziativa di cultura e proprio a partire dagli anni Cinquanta quando, come per «seleArte», Raghianti ottenne l'illuminato sostegno di Adriano Olivetti. Se i critofilm e in generale gli scritti sul cinema, insieme a «seleArte» sono senza dubbio gli aspetti maggiormente conosciuti dell'operato di Raghianti – e senz'altro i più studiati –, sul rapporto con la televisione resta ancora molto da indagare dopo le importanti aperture di Sandra Lischi<sup>44</sup>. La Salvia ha studiato i passaggi televisivi di Raghianti, fornendo una prima analisi del problema attraverso la frequentazione degli archivi Rai. Lo studioso aveva infatti avvertito subito il potere divulgativo della televisione che si pone in relazione diretta col problema della verbalizzazione delle immagini nelle trasmissioni radiofoniche. La televisione diviene pertanto un atto e un fatto critico. Semmai, anche qui, ci sarebbe da indagare bene la differenza di impostazione dei programmi in cui fu coinvolto Raghianti, rispetto a quelli di altri storici dell'arte, come Argan o Longhi, così come si è comin-

ciato a fare proprio con i documentari d'arte, realizzati da quasi tutti i massimi storici dell'arte italiani, con risultati diversi e indicativi di differenti processi di lettura delle opere d'arte<sup>45</sup>.

Diverso, e molto peculiare, il caso della fotografia (anche questo tema mai specificatamente trattato in rapporto a Raghianti), ma che pure presenta aspetti che agevolmente possono spiegare l'interesse ragghiantiano per questo medium: l'interpretazione della fotografia come fatto artistico viene supportato con convinzione da Raghianti che contribuì in modo non marginale alla sua consacrazione in anni in cui non era scontata l'autonomia del medium fotografico. Stefano Bulgarelli ci ha restituito un quadro importante in questo senso, coll'aggiunta di materiale interessante in merito anche alla mostra fiorentina di Cartier-Bresson del 1952 che Raghianti curò in prima persona. È soltanto una parte dell'aspetto: l'altro, e più generale, è quello che Tommaso Casini ha qui affrontato con puntualità, e cioè il problema dell'utilizzo delle fotografie all'interno del testo edito. Tema, come si capisce, che aveva gradatamente acquisito centralità nelle pubblicazioni italiane, da Adolfo Venturi in poi, e che risulta tanto più centrale in Raghianti proprio per il rapporto paritetico tra parola e immagine e per l'ampio spettro di comprensione dell'immagine stessa, dal film alla riproduzione dei dipinti<sup>46</sup>.

Non è corretto parlare di apice della maturazione di Raghianti, perché

il suo processo di avanzamento nel sapere è fatto per costanti acquisizioni e, semmai, frutto di ripensamenti e di riletture di quanto elaborato in anni precedenti. Però è debito riconoscere nel Mondrian, pubblicato in due ravvicinate edizioni del 1962 e 1963, uno dei momenti zenitali del percorso ragghiantiano. In questo testo si prova il funzionamento di un metodo e si rivoluziona in un certo senso il concetto stesso di monografia. Mondrian artista di fatto scompare sotto la coltre di un Novecento vivisezionato nelle multiformi correnti figurative e latamente culturali che lo hanno attraversato. In queste pagine trovano così spazio la discussione della teoria della relatività, il teosofismo accanto a una riconsiderazione delle avanguardie, soprattutto del Futurismo (e riduzione del loro portato innovativo), così come l'ancoraggio di quella che poteva essere considerata una deriva astratta alla cultura fiamminga dei secoli precedenti. Riccardo Venturi ha spiegato molto bene la sostanziale divergenza di questa opera dalla bibliografia precedente e soprattutto coeva sull'artista, che in quegli anni conosce anche una notevole fortuna espositiva. Mondrian o, per meglio dire, le sue opere diventano un'evidenza storica al fine di affrontare temi più articolati e più ampi, per «l'accertamento, il chiarimento e la revisione di un vasto complesso di fenomeni artistici del nostro tempo»: non per spiegare l'opera alla luce di questi bensì per dimostrare la complessità del fat-

to artistico e quanto sia necessario un affinamento, metodologico in primis, degli strumenti per una sua coerente lettura<sup>47</sup>. A considerare l'irrompente novità del Mondrian, certo tra i libri più difficili di Raghianti, e la scarsa incidenza che ha di fatto avuto sugli studi, si può forse intravedere quella che è stata la vera emarginazione dello studioso: non tanto la mancata citazione delle sue opere, o la sua esclusione dai circoli culturali e accademici, quanto l'assenza di discussione sui principali risultati delle sue ricerche. Con tutti quei limiti che Riccardo Venturi prova a discutere (il suo saggio si chiude con un interessante interrogativo), aprendo utili prospettive di indagine. Un aspetto che si acuirà con gli ultimi scritti.

Sono anni, questi alla metà dei Sessantanta, di febbrile attività anche organizzativa: nel 1964 Raghianti rinnova il suo impegno alla partecipazione ai lavori di una commissione d'indagine per il patrimonio culturale, la Commissione Franceschini; nel 1966 fonda quella Società di Archeologia e Storia dell'Arte, ennesimo tentativo di dare un'organizzazione e quindi una forza "corporativa" alle figure dei "tecnici" – funzionari e accademici – delle arti figurative. Attraverso quella Società (gli atti delle cui riunioni furono sempre editi su «Critica d'Arte»), di cui divenne presidente, Raghianti mirava a incidere direttamente sul contesto politico, per un miglioramento della tutela e della gestione del patrimonio culturale. C'è ancora in lui una forza inesaurita di

convincione nella possibilità di attuare riforme, che poi significava riuscire a dare attuazione alla Costituzione varata nel 1948 e ancora largamente disattesa. Basti pensare che nel 1968 esce *Università in prima linea*, un volume che raccoglie e sintetizza più di un decennio di lavoro per la riforma del sistema di istruzione in Italia (si veda ancora il saggio di Elena Franchi) e che ben vive erano ancora, a metà di quell'anno, le sue attività per l'attuazione della riforma universitaria<sup>48</sup>. Il suo impegno resta intatto: decisivo il suo ruolo nell'alluvione di Firenze cui fece seguito la già citata, fondamentale mostra *Arte italiana 1915-1935*, aperta alla Strozina nel febbraio del 1967, parte di un più generale disegno che prevedeva la creazione di un museo di arte contemporanea a Firenze. Una vicenda complessa, e anch'essa in parte abortita, come ha bene illustrato Antonella Gioli che offre nel suo scritto la prima, completa panoramica sul rapporto di Raghianti coi musei, in tutto il suo svolgimento, dagli anni Trenta agli Ottanta.

La mostra della Strozina del 1967 rappresenta forse la summa di quell'interesse verso il contemporaneo, e in primo luogo il contemporaneo italiano, che è un filo conduttore di tutta l'esperienza critica ragghiantiana<sup>49</sup>. Irene Buonazia ha tracciato i lineamenti portanti per un'interpretazione del rapporto tra Raghianti e l'arte contemporanea con particolare attenzione appunto per la sua costante lettura dell'evolvere della cultura figurativa italiana difesa dall'ac-

cosa di provincialismo proprio grazie alla riscoperta di personalità definite minori, emarginate o non comprese, e alla contestuale riduzione del portato innovativo di fenomeni avanguardistici (Futurismo) o di troppo celebrata (secondo lui) carica innovatrice (Cubismo, Surrealismo). La scelta di tenere un discorso sul Raghianti e il contemporaneo, anziché – come pure era possibile – frammentarlo nell'analisi dei diversi momenti di ricerca sul contemporaneo stesso a cui egli si dedicò nel corso di tutta la sua vita, è funzionale a misurare un interesse costante che convive con la ricerca dell'arte del passato. Dalle recensioni alle Quadriennali d'arte di Roma, degli anni Trenta, all'impegno per la galleria dell'Arcobaleno di Pietro Mentasti – insieme a Longhi –, sino alle Biennali di Venezia del dopoguerra, alle mostre fiorentine degli anni Sessanta e alle innumerevoli monografie o presentazioni di artisti in attività, il fronte della contemporaneità è insomma una dorsale di ricerca che qualifica il lavoro di Raghianti e invero questa sua propensione alla saldatura tra ricerca e promozione, tra pensiero e azione organizzativa, divulgativa<sup>50</sup>. Il 1969 è un anno tipico da tale punto di vista: in questo anno esce infatti il *Percorso di Giotto*, quindi *Architettura liberatrice*, tutto dedicato all'architettura giapponese (che trae spunto da una mostra fiorentina del 1969); quindi la ben nota *Bologna cruciale*, che discute una mostra all'Hotel Baglioni di Bologna durata il solo giorno 20 marzo 1914<sup>51</sup>.

Le manifestazioni artistiche italiane costituiscono di fatto il nucleo dell'interesse di Raghianti per il contemporaneo, seppure lette in rapporto al contesto europeo. La sua collezione conferma queste preferenze che sono di gusto ma anche risultato di profonda amicizia con alcuni artisti italiani. Raghianti possedeva infatti una collezione di arte del Novecento, in cui si insegnano i nomi di Vangi, Fontana, Carrà, Rosai, Marini, Morandi, Manzù, Greco, dal cui studio si potrebbero ricavare altri spunti per interpretare il suo atteggiamento nei confronti dell'arte coeva. Una collezione "intima", in cui le opere spesso rimandano ai citati rapporti d'amicizia e di stima, di condivisione di pericoli e di ideali: colpisce la presenza tra i disegni di Marino Marini di ben quattro ritratti di Morandi e un ritratto di Carrà (tutti del 1948), nonché le dediche a Raghianti stesso, come l'olio di Antony de Witt, *Rovine della guerra a Firenze* del 1956<sup>52</sup>.

Nel 1965 Raghianti si dimette dalla Commissione Franceschini, insoddisfatto dall'andamento dei lavori, a suo dire inconcludenti<sup>53</sup>. Inizia così a consumarsi quella frattura tra le istituzioni e il suo percorso personale, proprio quando il suo impegno aveva raggiunto uno dei momenti più alti. Siamo alle porte del '68: e sarebbe stato proprio col 1968 – icasticamente definito «un'orgia di leggerezza e di lieta ignoranza e fiducia nell'irresponsabilità: si esigevano rinnovamenti quali il discutere comunque dovunque tantunque, quasiché

si potesse discutere sempre, e con un infante livellarsi a dialogizzare sulla relatività da una intesa come teoria dell'universo fisico e dall'interlocutore immaturo e marcusiano eteroclità sessuale o libito promiscuo»<sup>54</sup> – che si sarebbe consumata l'altra svolta nel suo percorso biografico con un definitivo disincanto, come lo ha efficacemente chiamato Paolo Bonetti<sup>55</sup>. Ci sono due scritti, entrambi pubblicati su «Critica d'Arte» nel 1967 che possono documentare bene questa situazione: un primo in cui, nonostante le dimissioni, Raghianti continuava a dichiarare la sua fiducia nei lavori della detta commissione; un secondo, in cui definitivamente crollano le sue certezze<sup>56</sup>. Nonostante che in coda a questo scritto egli proponga l'ennesimo accorato appello agli uomini di cultura italiani affinché spingessero il Parlamento all'approvazione della legislazione per la tutela, si percepisce che le residue sue speranze nell'attuazione di quei programmi di riforma, progettati, auspicati e perseguiti sin dalla fine del fascismo, si stavano spengendo.

Da questo momento Raghianti matura la consapevolezza di un fallimento che non concerne solo la tutela del patrimonio artistico, ma che investe più in generale l'idea di società civile sognata sulle rovine della guerra. Nella sua produzione scientifica si rincorrono sempre più fitti numerosi richiami al lavoro svolto e al molto rimasto sulla carta. Un senso di speranza infranta, più che di delusione, domina questi scritti: e

non si tratta di un bilancio riassuntivo, come era ad esempio quello tracciato nel 1965 in occasione del trentennale della rivista «Critica d'Arte». Anzi semmai si può dire che, mentre da un lato Raghianti rivendica a sé un contributo originale e continuo, e definisce i risultati ottenuti come validi – seppur non seguiti – nel panorama culturale italiano, dall'altro percepisce l'inefficacia o solo la parziale efficacia del proprio lavoro sotto il profilo della riforma istituzionale, soprattutto per la tutela del patrimonio culturale.

Con gli anni Settanta la solitudine si fa più acuta. Tra 1968 e 1972 Raghianti lascia l'Università e la Scuola Normale e fonda l'Università Internazionale dell'Arte, che divenne la sua istituzione, nella quale avrebbe tentato di realizzare quello spirito didattico e di ricerca che ormai non vedeva più realizzarsi nell'accademia italiana e che pure aveva provato ad attuare<sup>57</sup>. Non mancano in questo decennio saggi di grande rilievo, anche per originalità di ricerca e di taglio interpretativo: ne citerò tre su tutti Arte fare e vedere (1974), *Disegni dal modello. Firenze 1470-1480*, scritto con Gigetta Dall'Regoli (1975) e *Filippo Brunelleschi un uomo un universo* (1977). Il lavoro all'UIA gli consentiva poi di dare forma concreta a quel modello di formazione per tecnici e specialisti che non aveva potuto realizzare all'università statale. I suoi studi sul museo e sulla museologia conoscono negli anni Settanta, e proprio nel contesto dell'UIA, un nuovo impulso: le ricerche

sulla lettura dell'opera d'arte e dell'immagine, che Raghianti comincia a pensare anche in rapporto al calcolatore e alle possibilità che si dischiudevano con l'utilizzo dei nuovi mezzi tecnologici, convergono verso i problemi di "corretto" allestimento<sup>58</sup>. Antonella Gioli ha illustrato con chiarezza questi temi, legandoli alle ricerche pregresse dello studioso e dimostrando di fatto la sostanziale indipendenza di Raghianti da ricerche coeve, che significa, ancora una volta, una ulteriore chiusura. E la stessa modalità di utilizzazione delle macchine per la lettura delle opere d'arte, che denota perspicacia nell'intuire possibili sviluppi della ricerca e onnivora curiosità sui mezzi per conoscere e indagare, non ha avuto una fattiva prosecuzione poiché le applicazioni informatiche alla storia dell'arte sono andate in altra direzione rispetto alla «conferma della critica come linguaggio espresso» ottenuta tramite la «macchina cibernetica»; che è in definitiva una prosecuzione, rielaborata e aggiornata, degli intendimenti critici che stanno alla base del critofilm<sup>59</sup>.

Eppure, quello che innegabilmente segna la produzione di questi anni è la volontà di formulare un bilancio di quasi mezzo secolo di attività e di misurare il proprio contributo nel consuntivo di propositi, ideali, attese: «Io sono decrepito, come precoce, e ormai metto in ordine le cose già fatte (tuttavia molte), piuttosto che iniziarne di nuove: peraltro abbastanza stupito del poco di nuovo che viene fuori da questa gio-

ventù senilizzata dall'esistenzialismo, da Freud e da altre masturbazioni più o meno marcusiane, non malthusiane come erano le nostre repressioni peraltro erette», scriveva a Binni all'inizio del 1977<sup>60</sup>. Si consideri che: nel 1973 vede di nuovo la luce il *Profilo della critica d'arte in Italia*, cui Raghianti aggiunse una serie di *Complementi* a integrazione e a rinnovata analisi di quanto pubblicato nel 1948; tra 1975 e 1979 si colloca la ristampa dei tre saggi Einaudi sulle *Arti della visione* (Cinema, Spettacolo, Linguaggio artistico); nel 1976 esce quello straordinario scritto che è *Tempo sul tempo*, una raffinatissima analisi della propria formazione, capace di fornire una lettura personale ma al tempo stesso molto profonda di un quarantennio di civiltà italiana; nel 1978, infine, appare *Traversata di un trentennio* che forse è il volume che meglio rappresenta questa fase<sup>61</sup>. Ora, mentre *Tempo sul tempo* prende in considerazione un profilo strettamente culturale, per mostrare come questa etichetta di crocianesimo andasse molto stretta – ormai si poteva dire – a una ricerca svolta per decenni: ricca di sottili sfumature, la *Traversata* è una cruda analisi della storia italiana dal 1948 al 1978. Qui, nella maniera più netta, si delinea quel senso di inattuazione, che è poi inattuazione dei principi costituzionali e degli ideali che avevano animato e sostenuto la Resistenza: e si arriva ad una violenta critica, fino alla stigmatizzazione, della società coeva. Si consideri il seguente passo, del 1976, in cui Raghianti rico-

nosce nel presente fenomeni «in parte conformi» a quelli che si presentarono (e quindi favorirono) il fascismo,

«in parte nuovi e di vaste dimensioni, culturali e sociali, che vanno dal nullismo abdicatorio alla violenza per la violenza, all'alienazione nell'irresponsabilità irrazionale alla passività obbediente alla forza, da fideismi tra mistici e sensuali, a cinismi di potere; e sarebbe perder tempo l'elencare anche per sommi capi i caratteri degenerativi o disgregativi di una comunità depredata dalla corruzione e da uno sfrenato feudalismo rapace, piena di depressioni e di ricchezze provocanti, con tante incertezze di diritti e divaricazioni di strutture collettive»<sup>62</sup>.

Ciò comporta l'ulteriore irrigidimento su posizioni determinate e una scarsa attitudine alla comprensione di altri fenomeni, se non scartati a priori, non discussi. È questo il caso di discipline come la sociologia e l'iconologia, che Raghianti rifiuta in blocco, riducendo a un unico comune denominatore percorsi spesso dissimili o esperienze in sé assai diverse, ormai ampiamente diffuse anche in Italia. È quanto ha mostrato Giovanna Targia, la quale ha anche aperto un'interessante prospettiva di studio cercando di vedere possibili connessioni tra questo completo rigetto per la "iconologia" e il ripudio per il marxismo, o meglio per certe declinazioni del pensiero di Marx. In entrambi i casi Raghianti rigetta infatti ciò che si ritiene un'imposizione, una sovrastruttura, un limite indotto alla libertà di interpretazione e quindi di pensiero.

I suoi sforzi di corretta lettura di Marx sono una conferma in questo senso. Nel 1980 viene pubblicato *Marxismo perplesso*, in cui si raccolgono saggi che trattano delle declinazioni del marxismo e delle distorsioni del pensiero di Marx: proprio qui si ribadisce il fermo rifiuto della sociologia, che proprio nel campo storico-artistico cominciava a conoscere numerose applicazioni<sup>63</sup>. Ma è un rifiuto, però, che si rivolge soprattutto verso chi presentava queste nuove forme di lettura dell'opera d'arte come un modo per far uscire l'Italia da un supposto provincialismo: nella forte reazione a questa lettura, Ragghianti rivendica il proprio lavoro, che è stato anche quello di discussione dei risultati di grandi storici dell'arte e di conferma di quelle linee di studio a cui si sentiva maggiormente vicino, su tutti Riegl e Schlosser<sup>64</sup>. In questo poteva rivendicare anche un grande lavoro di diffusione della cultura, svolto soprattutto con le traduzioni (possibili grazie a Licia Collobi, la quale univa alla indiscussa competenza anche una grande conoscenza delle lingue), promosse direttamente o comunque favorite, un altro aspetto che meriterebbe indagine ravvicinata: non si dimentichi, infatti, che in seguito al suo impegno si tradussero in italiano i testi di Riegl, Fiedler nonché altri studiosi viennesi di seconda generazione, come Otto Kurz<sup>65</sup>.

Gli ultimi anni della vita di Ragghianti sono quelli in assoluto meno conosciuti. Ciò è motivabile sulla base di una correttezza "filologica", che ha

consigliato di avviare l'analisi di una personalità così complessa dagli anni della sua formazione e risalendo quindi il fecondo percorso di una vita ricca di suggestioni biografiche e intellettuali. Sono tuttavia gli anni che, a mio giudizio, pur registrando la chiusura verso altre esperienze di cultura, hanno mostrato una nuova fecondità e nuove aperture. Due sono le opere maggiori di quest'ultimo decennio di vita: *L'uomo cosciente*, che è del 1981, e *La Critica della forma* del 1986<sup>66</sup>.

*L'uomo cosciente* contiene una rilettura originalissima dei manufatti artistici risalente a ciò che Ragghianti chiama non preistoria, ma paleostoria. Annamaria Ducci qui offre una approfondita lettura di questo volume nel contesto degli studi coevi e ne misura quindi originalità e riprese, dimostrando bene quanto esso sia incardinato nella letteratura europea sul tema. Un volume che dimostra uno studioso ancora molto aggiornato sulle prospettive di ricerca internazionali, sebbene incline al rifiuto dei risultati più recenti e invece pronto al recupero di studi passati, alla ripresa di idee e problemi da lui stesso aperti. La novità, che la si voglia accettare o meno, de *L'uomo cosciente* è assolutamente dirompente proprio per la capacità di originale lettura della produzione artistica dell'uomo "primitivo", che primitivo nel comune senso della parola non era, come Ragghianti dimostra con assoluta pregnanza<sup>67</sup>. C'è, dietro questo volume, l'esigenza di scendere al fondo di quel *maelström*

che è il fare artistico, di raggiungere le origini prime della creazione. Che l'espressione «uomo cosciente» appaia nella prefazione del primo volume di *Arti della visione* del 1975, dedicato agli scritti sul cinema, conferma l'estensione di un'acquisizione critica, quella della coscienza del fare artistico, che troverà poi il banco di prova nell'analisi delle epoche in cui si suppone che l'uomo fosse incosciente: da qui la connessione dell'indagine sull'arte primitiva con quella africana e col disegno infantile<sup>68</sup>. Ma ancor più significativo, come dimostra la stessa Ducci, è che l'interesse per queste manifestazioni artistiche si dati decenni addietro rispetto alla pubblicazione di quello scritto<sup>69</sup>. È con la lettura di queste ultime prove che si comprende bene l'impressionante estensione delle ricerche di Ragghianti, l'intima ragione della contiguità di temi così distanti: ad esempio i *Pittori di Pompei* che escono nel 1963, assieme alla seconda edizione del *Mondrian*<sup>70</sup>. In un certo senso essi sono banchi di prova per l'analisi dell'immagine, della creazione artistica, che si riproduce e moltiplica in diverse manifestazioni e in diverse fasi della storia dell'uomo. In ciò Ragghianti è davvero riegliano, come più volte egli stesso tiene a ribadire: proprio perché la ricerca dei "vuoti della critica", di quelle zone cronologiche e geografiche liminari o, seppur battute, non capite nella loro rilevanza, lo conduce a dimostrare qualità e importanza di manufatti, dalle pitture rupestri alla produzione fittile etrusca.

In un certo senso *La critica della forma* è invece l'estrema ricapitolazione di un intero percorso di lavoro: e suggella quello che rimane il *primum movens*<sup>71</sup>. Inoltre è proprio la vastità della sua cultura, umanistica, poggiante su un rigore filologico di cui era imbevuto sin dalla formazione – e qui è basilare l'insegnamento di Augusto Mancini –, che rende possibile tentare di rispondere a un orizzonte di problemi profondi, sostanziali per lo studioso, ossia la forma. La capacità di eleggere l'analisi della forma a denominatore comune della sua ricerca fa sì che questa oscillazione continua, geografica e temporale, non divenga bulimia o, peggio, si traduca in approssimazione scientifica: Ragghianti trasferisce espressioni come «linearismo funzionale» dall'analisi delle opere dei Pollaiuoli a quella dei film di Chaplin<sup>71</sup>.

È in particolare in questi ultimi saggi, perché più recenti e perché ricchi di implicazioni data l'estensione degli interessi e la profonda penetrazione alle radici della creazione artistica, che secondo me si sconta la mancata discussione del lavoro di Ragghianti e la sua emarginazione. Non tanto, o non solo, nella ricerca storico-artistica, ma anche in altri ambiti disciplinari limitrofi. Come può, ad esempio, non stupire la totale assenza di riferimento agli scritti ragghiantiani in un saggio come *La pelle di san Bartolomeo* di Cesare Segre in cui il problema dello spazio e del tempo nelle arti figurative viene discusso senza tenere in considerazione



le importanti riflessioni sulla temporalità dell'arte (le si voglia condividere o meno, ovviamente) di Ragghianti, che hanno tentato un superamento di quella distinzione tra arti dello spazio e arti del tempo (anche con lo studio del cinema) che Segre ripropone? Come, per spostarsi d'ambito disciplinare, non avvertire simile mancanza studiando le pagine de *Il percorso e la voce* di Carlo Severi, in cui tutta l'analisi sulla gestualità, sulla ritualità e sulle tangenze tra espressione orale ed espressione visiva presso popoli "primitivi" avrebbe beneficiato enormemente delle acquisizioni di un volume capitale come *L'uomo cosciente? O in Disegnare e conoscere* di Gennaro di Napoli, incentrato proprio sull'attività artistica e le sue premesse filosofiche e fisiologiche, il quale peraltro produce un'ampia citazione bibliografica<sup>72</sup>? Certo non si afferma questo per denunciare lacune nelle bibliografie di questi come di altri autori: li citiamo invece perché, proprio in quanto approfondite ricerche, evidenziano quanto un autore come Ragghianti sia stato poco utilizzato per l'apporto di metodo, per le aperture nella lettura dell'immagine. Al contrario di quanto era invece successo nei primi anni Cinquanta, quando la sua produzione era spesso avversata, ma proprio per questo costituiva una posizione con cui era impossibile non istituire un confronto.

Ciò implica quindi una verifica attenta di quanto l'oblio, vero, sia scaturito da intenzionale obliterazione per motivi di conflitti personali – davvero molti,

che Ragghianti certo non contribuiva a spengere –, e non derivi invece da una mancata comprensione di certi percorsi culturali; dalla loro messa in disparte perché non immediatamente funzionali alle tracce di ricerche più battute e maggiormente spendibili in sede di elaborazione di saggi e studi. Andrà verificata però meglio, pure da questo punto di vista, la diffusione di certi suoi scritti nelle pubblicazioni; e verificare parimente l'eventuale disparità di penetrazione del suo pensiero nei singoli settori in cui si è evoluta e rafforzata la ricerca storico-artistica, dal settore delle arti minori (alla cui "rivalutazione" Ragghianti dette un contributo importante, come ha dimostrato Cristina Borgioli), alla museologia, all'arte medievale, moderna e contemporanea, per non parlare del cinema e delle arti elettroniche, nonché delle sfere immediatamente contigue alla storia dell'arte, come l'archeologia, l'architettura, l'urbanistica, il teatro, la danza. I suoi scritti raramente sono stati tradotti<sup>73</sup>: questo non ha facilitato la comunicazione, già compromessa dalle radicali chiusure dello stesso studioso verso quegli andamenti della critica che andavano prendendo campo nell'Europa del dopoguerra di cui si è detto sopra<sup>74</sup>.

Il rigore etico molto profondo, che confina con l'intransigenza, si salda a questa solitudine, e costituisce un altro elemento di non poco conto nel valutare quel graduale isolamento che ha anche radici di tipo politico. Nel 1984 Ragghianti poteva scrivere di essersi fatto

«una norma, osservata, di non condividere il potere politico, pur se sovente offerto, nella forma rimasta, dedicandomi soltanto per spirito di servizio sociale ad azioni personali o pubbliche nelle quali avevo competenza, per il miglioramento istituzionale e funzionale (riforma dell'università e della scuola, dei mezzi di comunicazione di massa, dell'amministrazione e tutela del patrimonio culturale, degli enti pubblici di organizzazione culturale e di attività artistiche, e così via): può essere peraltro interessante ed equivalente a un giudizio il fatto che in quarant'anni quei grandi problemi per i quali si proponevano soluzioni positive – incredibile ma vero – non sono stati risolti, né in un modo né in un altro, sono stati conservati com'erano stati congelati dalla storia precedente, ovviamente compresa quella fascista, e in genere contro gli orientamenti della nuova Costituzione e le esigenze del progresso moderno»<sup>75</sup>.

Voglio, in conclusione, citare alcuni temi che restano del tutto aperti, e che inizialmente avevamo pensato anche di includere nel nostro lavoro se ragioni di spazio e un fisiologico assetto delle collaborazioni non ci avessero fatto cambiare prospettiva. In primo luogo segnalerei quella del linguaggio. Assorbiti dall'esperienza longhiana, scrittore per eccellenza, gli studiosi hanno senz'altro posto minore attenzione all'uso della lingua di altri storici dell'arte, anche se già qualcuno aveva notato le peculiarità della scrittura di Ragghianti. Ad esempio Vittorio Stella, alla metà degli anni Sessanta scriveva: «La sua personalissima prosa rivela piuttosto, nella prontezza degli

aggettivi e nella velocità dei nessi, una sensibile e coltivatissima educazione alla snellezza veemente di molta prosa polemica dell'Ottocento francese, mentre l'immanenza della struttura concettuale che la sostiene senza rallentarla e gravarla continua la tradizione desantisciana e crociana»<sup>76</sup>. Linguaggio certo più tecnico, meno elaborato in senso di *labor limae* stilistico, ma non per questo meno affilato e peculiare strumento di descrizione dell'immagine. Tanto più interessante appare l'esperienza ragghiantiana, innanzitutto perché la radicale scissione del contesto figurativo da quello verbale, col primo che viene costantemente riscattato dall'ancillarità rispetto al secondo; in secondo luogo per la diretta frequentazione, dalla seconda metà degli anni Trenta, di Longhi che ebbe una non marginale influenza nella formazione del suo modo espressivo. Una lingua che quindi si sforza in modo assolutamente nuovo di rendere conto del fare artistico; ne consegue la necessità di adoperare una lingua non semplicemente descrittiva o evocativa – anche in senso alto, di comprensione della forma –, bensì necessaria per documentare questa particolare lettura, specialmente con la definitiva maturazione della sua metodologia, dalla fine del secondo conflitto mondiale. Croce e soprattutto Marangoni – lineari, pur se in diverso modo – nel loro dettato prosastico sono pertanto lontani dalla gonfia, e a volte complicata, prosa ragghiantiana. Ma non sono da dimenticare quelle nervature poetiche, quegli

slanci in cui la lingua si fa più vivida, sino a inturgidirsi: allora s'intendono gli echi di una gioventù passata in parte sotto la già ricordata egida longhiana; e son da verificare gli impulsi, riconosciuti come fondamentali dallo stesso Raghianti, della giovanile formazione accanto a Montale. Una contaminazione che può aver dato origine a quella particolare caratteristica nella descrizione delle opere, nella ricercatezza di alcuni lemmi che vanno a segnare le sue descrizioni delle opere d'arte. Ben diverse, certo, dall'esperienza di altri storici dell'arte e anzi da porre subito a loro confronto, per misurare diversità di ricerche<sup>77</sup>.

In questo senso utile invece verificare i luoghi della scrittura, ossia indicare il Raghianti pubblicista, dai toni vivaci, accesi, capace di tenere desta l'attenzione del lettore, da quello degli articoli scientifici, delle conferenze e dei saggi in cui la prosa a volte diviene quasi involuta, nella lunga concettosità del periodare. Un registro che attraversa i multiformi canali in cui si esplica, pare però uniforme, qualora si vada a considerare sotto l'ottica di uno stile personale, riconoscibile nella lunghezza della frase, nella molteplicità delle subordinate che si aprono in successione sempre più larga. Del resto era lui stesso a definire le sue, come quelle del Fiedler, non metafore linguistiche bensì «linguistiche esse stesse, e sia pure, come sempre nelle elaborazioni storiche, attingendo al vocabolario pure storico della critica verbale per la

formazione e l'articolazione di criteri e di strumenti il cui nuovo valore risulta dal carattere che acquistano nell'esercizio sperimentale della comprensione operato col nuovo metodo»<sup>78</sup>. Una nozione, in questo senso, merita ancora il carteggio, in cui la lingua lascia trasparire, a volte, la vigorosa colloquialità di toscanismi che raramente compaiono nelle opere edite, il vigore di una prosa da paese che non perde il nerbo quando s'abbassa a segnare il rifiuto per opere, critici, situazioni e che s'impenna ugualmente limpida nella generosità del sentimento e nell'ampiezza d'animo per deflagrare con evidenza in molti passaggi, specialmente con determinati, più consueti corrispondenti.

Poi certo ci sarebbe da vagliare la figura di Raghianti in senso lato, come intellettuale, pensatore. Il suo rapporto col pensiero religioso, ad esempio, sarebbe davvero degno di approfondimenti. Col pensiero religioso, appunto, non con la religione *tout court*, più difficile da sondare e scivolosa dal punto di vista filologico. Il rapporto col pensiero religioso è un elemento portante nella vita e nell'opera di Raghianti, «laico inespugnabile» ma che «aveva della religione un rispetto profondo»<sup>79</sup>. Un processo che prende le mosse dalla lettura dell'«intera, allora, letteratura francese» che lo portò alla conoscenza del cristianesimo e dei movimenti ereticali e quindi al conseguente abbandono della fede, per arrivare ai pensieri premessi a *La critica della forma* e alla lettera a Leone Piccioni posta a conclusione

di *Arte essere vivente*, dove si evidenzia quella personalissima «norma interiore di comprensione dell'umano», una religiosità laica maturata sullo studio delle religioni del mondo, della teosofia<sup>80</sup>. Una religione dell'uomo, una sorta di vero nuovo umanesimo (intendo con ciò la centralità dell'essere umano come essere cosciente e pensante), per chi si professava senza fede ma capace di distinguere, come scriveva a un abbattuto Aldo Capitini: «Non c'è che continuare, ognuno per la propria via, cioè per la via che ha scelto come la retta, a lavorare e lavorare ancora. Io non ho fede, ma forse ho qualcosa di più, la distinzione: e quindi cerco di portare o di mediare nella pratica il massimo possibile di "ulteriorità" ideale; anche questa è realtà nella realtà storica, interviene ed agisce, e forse ha od avrà qualche frutto. E per il resto, mi affido completamente al Toynbee, lui che sa che cosa sarà il mondo nel 2017»<sup>81</sup>.

A questi pochi temi se ne potrebbero aggiungere molti altri, che attendono un ulteriore approfondimento: alcuni su cui già sono state scritti alcuni interventi, come l'architettura e l'urbanistica, altri invece da indagare quasi ex novo, come il restauro, alcune singole iniziative di cultura (le mostre, le società e gli istituti promossi, i rapporti coi grandi editori italiani – Sansoni, Neri Pozza, Einaudi –, le sue riviste, tra cui merita attenzione «Sound-Sonda»); e infine uno studio per Licia Collobi, il cui enorme lavoro, si pensi al suo determinante ruolo in «seleArte», e i cui

contributi scientifici attendono ancora di essere valutati con attenzione<sup>82</sup>.

Vorrei concludere con un episodio di vero e proprio *misunderstanding* che può come riassumere questa premessa e dimostrare la vulnerabilità di questa inesausta «professione di fede» nella preminenza della forma e della lettura dell'immagine con l'immagine. Nel 1957, Raghianti dedicò una monografia a Giacomo Manzù, pubblicata nelle edizioni del Milione: dopo aver indicato una serie di possibili matrici figurative per le composizioni dello scultore, scriveva della *Deposizione* in raccolta Gualino a Roma:

«Casi come la Deposizione del 1942 sono anche più complessi, e sorprendenti: donde mai, da quale piega della memoria visiva evocante quel borgognone col cappello a cono, di partenza tra antonelliana e fouquetiana; mentre l'urlante col braccio levato traspare, persino, la Libertà di Delacroix, ma anche un disegno michelangiolesco? Tutto questo, badiamo, non è e non vuol essere un arido e saputo elenco di "fonti"; vuol far emergere che, per la prima volta nell'arte di Manzù (anche rispetto alla sua prima giovinezza con una più decisa affermazione), noi dobbiamo parlare in termini di cultura; quanto meno, anche di cultura»<sup>83</sup>.

John Hale-White recensì assai negativamente questa monografia, chiudendo così la sua «requisitoria»:

«Another note one might add is that the feathered hat of a figure in the 1949 Deposition relief [...] looks like the hat of the Italian

Alpine regiments, of which some of Manzù's Bergamo friends must have been members. This would be important in linking this figure with the mystic iconography of related reliefs with their other bystanders (always contemporary: church dignitaries, German soldiers, etc.) rather than being an echo in the artist's mind of Fouquet or Antonello, as Professor Ragghianti suggests<sup>84</sup>.

Una incomprendione clamorosa delle parole di Ragghianti: se il caso è certo estremo, e per certi versi curioso, esso però denuncia le distorsioni a cui può andare incontro il suo pensiero. Auspichiamo dunque che questo numero di «Predella», se contribuirà non tanto a nuove prospettive di ricerca, quanto a rimettere in circolo idee e acquisizioni metodologiche che comunque fanno parte della formazione storico-artistica italiana, potrà dire di aver centrato uno dei suoi principali obiettivi. Per chiarire almeno come mai, per Ragghianti, Antonello da Messina, Fouquet, Pollaiuolo o Delacroix arrivano comunque prima del berretto degli alpini.

## NOTE

<sup>1</sup> Una prima bibliografia su Ragghianti è in *Ragghianti critico e politico*, atti del convegno, Cassino 2002, a cura di R. Bruno, Milano 2004; altri due più recenti aggiornamenti si trovano in S. Battifoglia, *Carlo Ludovico Ragghianti, un critico d'arte in lotta per la libertà*, in *Lochio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 117-132, 233-238 e J. Cooke, *Uno scambio epistolare tra Carlo L. Ragghianti e Fritz Saxl. Con una nota critica*, in «Annali di Critica d'Arte», 6, 2010, in cor-

so di stampa. La rivista della Fondazione Ragghianti di Lucca «Luk», edita dal 1982, presenta numerosi contributi su Ragghianti, così come la ripresa di «seleArte», diretta da Francesco Ragghianti (che muta il suo sottotitolo da «Rivista di cultura, selezione, informazione artistica» a «Repertorio di cultura, selezione, informazione ragghiantiana»), pubblicata dal 1988 al 1997; più recentemente gli «Annali di Critica d'Arte», diretti da Gianni Carlo Sciolla, hanno uno o più studi di argomento ragghiantiano in ogni numero.

<sup>2</sup> Ricordo qui soltanto le principali: il convegno *Carlo Ludovico Ragghianti: un uomo cosciente*, Ferrara novembre 2009, i cui atti sono di prossima pubblicazione in «Critica d'Arte», 2010; quello organizzato dal Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, dalla Scuola Normale e dalla Fondazione Ragghianti di Lucca, *Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, il 21 e 22 maggio 2010, i cui atti sono in corso di stampa; la pubblicazione di C. L. Ragghianti, *Prius ars: arte in Italia dal secolo V al secolo X*, a cura di A. Caleca, Lucca 2010; la mostra *Lucca e l'Europa: un'idea di Medioevo. V-XI secolo*, Lucca (chiusa il 9 gennaio 2011), a cura di vari autori, Lucca 2010; e quella presso il Museo della Grafica di Palazzo Lanfranchi a Pisa (fino al 6 marzo 2011), *Le arti del XX secolo, Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, (catalogo in corso di stampa).

<sup>3</sup> F. Zeri, *Carlo L. Ragghianti storico dell'arte, in Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia*, oggi, Firenze 1997, pp. 17-21; Idem, *Genio emarginato*, in «La Stampa», 4 agosto 1987; molto duro P. C. Santini, *La scomparsa di Ragghianti: un plurispecialista nemico degli specialismi; agli oppositori rispose con una bibliografia oltraggiosamente ignorata*, in «Il Giornale dell'Arte», 48, 1987, p. 6. I ricordi-omaggio compongono una «montagna di necrologi, non so proprio se più lieve di una lastra di marmo» (G. L. Mellini), edita, o solo indicata, in «Luk», 3, 1988; segnale inoltre:

L. Baglioni, *Lavorare con Ragghianti*, in «Critica d'Arte», 17, 1988, pp. 4-5; L. Valiani, *Ragghianti nella lotta per la libertà e per la cultura*, in «Nuova Antologia», 558, 2164, 1987, pp. 72-78; E. Moratti, *Il grande lascito di Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Tempo Presente», 82-83, 1987, pp. 36-45; G. L. Mellini, *In morte di Carlo L. Ragghianti*, in «Labyrinthos», 11, 1987, pp. 110-119 (da qui la citazione sui necrologi).

<sup>4</sup> J. Bradish Ellames, *Lettera da Londra per il 'decennale dimenticato' di Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Architettura e Arte», 1, 1998, pp. 70-71. Si deve ricordare, però, che il citato *Omaggio a Ragghianti* cadeva nel decennale della scomparsa, e che nello stesso 1997 uscì un numero di «Luk» (1, 1997, in part. pp. 2-8), in cui sono pubblicate altre testimonianze-ricordo. In questi anni proseguiva inoltre la stampa delle sue opere, con un volume importante come *Studi lucchesi*, a cura di G. Dalli Regoli, Lucca [s. d., ma 1989 o 1990]; contestualmente anche *Carlo L. Ragghianti. Bibliografia degli scritti*, a cura di M. T. Leoni Zanobini, Firenze 1990 e la riproposizione del *Profilo della critica d'arte in Italia (e complementi)*, Firenze 1990, nonché *Arte fare e vedere*, terza edizione aumentata, Firenze 1990. L'iniziativa della pubblicazione delle *Opere di Ragghianti*, iniziata con l'autore vivente (il primo volume è *L'uomo cosciente* del 1981), credo si sia arrestata con *La Torre pendente di Pisa*, Firenze 1995: il programma completo si trova in un prospetto posto in fondo a questo testo nonché più volte nella ripresa di «seleArte». Sempre nel 1997 fu riproposto lo scritto su Caravaggio (e un *Caravaggio fino a San Luigi dei Francesi* figura come volume XV delle *Opere*), che forse sarebbe opportuno tornare a rileggere e a collegare all'articolata storia critica dell'artista nel Novecento: C. L. Ragghianti, *Caravaggio (frammento, ... 1973)*, con *Nota al testo* di G. L. Mellini, in «Labyrinthos», 29-32, 1996-1997, pp. 123-200 e 200-206; cfr. anche L. Raucci, *Carlo Ludovico Ragghianti: il suo problema della 'forma' di fronte all'ermeneu-*

*tica delle arti figurative (sintesi di una testimonianza di G. L. Mellini, 1998)*, in «Labyrinthos», 39-40, 2001, pp. 225-246; e le lettere pubblicate in «seleArte», 9, 1991, pp. 13-17. Si veda poi *Carlo Ludovico Ragghianti: un uomo un universo. Antologia degli scritti*, a cura di M. L. Testi Cristiani, R. Varese, M. T. Leoni Zanobini, Firenze 2000. Ricapitolano il tema dell'emarginazione di Ragghianti G. Fanelli, *Attualità di Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Quasar», 18, 1997, pp. 141-142; U. Sereni, *Intorno al "caso" Ragghianti*, in *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra, Lucca 1999-2000, a cura di M. Scottini, Milano 2000, pp. 77-83.

<sup>5</sup> F. Bernabei, *Profilo di Bettini*, in *Ricordando Sergio Bettini*, a cura di F. Bernabei, Padova 2007, pp. 13-23, in part. p. 13 (lo stesso autore rileva come questa caratteristica accomuni Argan, Brandi e lo stesso Bettini).

<sup>6</sup> I due principali studi che hanno fissato i lineamenti guida degli studi ragghiantiani sono i citati *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (mostra del 2000 da collegare a «seleArte», 25, 1997 che presenta un progetto *in nuce* della mostra) e *Ragghianti critico e politico* (convegno del 2002, atti pubblicati nel 2004, anche parzialmente in «Critica d'Arte», 17, 2003-2004).

<sup>7</sup> In questo senso, e molto esplicitamente, anche Mellini, *In morte di Ragghianti*, cit., pp. 118-119; Raucci, *Ragghianti: il problema della 'forma'*, cit., p. 242 (qui Mellini parla di «autoeutanasia, o qualcosa di simile»).

<sup>8</sup> O. Morisani, *Gli studi di storia dell'arte in Italia*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXIII, 1954, pp. 80-89; L. Venturi, *Gli studi di storia dell'arte medioevale e moderna*, in *Saggi di critica*, Roma 1956, pp. 277-306, in part. p. 285. Pinelli ha parlato di «paralizzante incomunicabilità» tra i maestri (Longhi, Argan e Ragghianti) e quindi tra le rispettive scuole: A. Pinelli, *Postfazione a S. Settis, Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino 2010, pp.

- 215-234, in part. pp. 215-219.
- <sup>9</sup> Si consideri, su tutto, l'importante *Tempo sul tempo*, «Critica d'Arte», 112, 1970, pp. 3-18, con dedica a Eugenio Montale, e ripubblicato integralmente in C. L. Ragghianti, *Arti della visione*. III, *Il Linguaggio artistico*, Torino 1979, pp. 117-153.
- <sup>10</sup> C. L. Ragghianti, recensione a W. H. Wackenhof, *Scritti di poesia e di estetica*, trad. e int. di Bonaventura Tecchi, a cura dell'Istituto di Studi Germanici, Firenze, Sansoni, 1934, in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», 3, 1935, pp. 184-187. Da notare che il saggio "iniziale" di Ragghianti su Vasari venne recensito proprio su questa stessa rivista da Delio Cantimori che notava «il rigore di pensiero, la vastità di cultura, la ricchezza di informazione e di osservazioni accumulate in queste settanta pagine»: in «Giornale Critico della Filosofia Italiana», 5, 1935, pp. 95-96. Cfr. poi C. L. Ragghianti, *Thorvaldsen Bertel*, in *Enciclopedia Treccani*, vol. XXXIII, Roma 1937, pp. 780-782. Ragghianti ricordava però come Gentile, nonostante l'intermediazione di Cantimori, non lo avesse voluto alla Treccani (C. L. Ragghianti, *Un trentennio di lavoro*, in «Critica d'Arte», 69, 1965, pp. 3-8, in part. p. 3). Fu, come noto, proprio Alpino a presentare Ragghianti a Croce: E. Alpino, *Una conversazione con Croce nel 1932*, in «Rivista di Studi Crociani», II, 1966, pp. 218-224, in part. pp. 220-221 (Alpino incontrò Croce a Torino il 13 agosto del 1932 e in quell'occasione consegnò al filosofo il dattiloscritto di Ragghianti sui Carracci, poi edito su «La Critica»).
- <sup>11</sup> «"Irritabile genus", peggio dei poeti, sono oggi i critici delle arti figurative e si corre sempre il rischio, stringendo la mano a uno di essi, di non poterla più stringere agli altri. Situazione davvero strana. Ma ho l'impressione che essa dipenda non tanto da insofferenze individuali; quanto dal fatto che questa prima metà del nostro secolo ha visto in Italia una eccezionale fioritura nel campo della critica d'arte, antica e moderna. Troppe personalità di rilievo si sono trovate insieme nello stretto intervallo di tempo consentito a una generazione. Ce ne accorgeremo meglio in seguito, quanto più questi decenni diverranno argomento di storia»: A. Russi, *Marangoni e l'Estetica*, in *Studi in onore di Matteo Marangoni*. Pisa 1957, a cura di C. L. Ragghianti e del comitato promotore, Firenze 1957, pp. 15-22, in part. p. 15.
- <sup>12</sup> C. L. Ragghianti, *Commenti di critica d'arte*, Bari 1946, pp. 46-50; Idem, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi*, Firenze 1990 (la prima edizione è del 1948, quindi la seconda, con i *Complementi*, del 1973), pp. 220-221; si veda anche il suo articolo (scritto in seguito all'edizione Garzanti del *Saper vedere* del 1985) *La lezione critica di Marangoni. Vedere è un'arte*, in «Il Giornale», 5 gennaio 1986, in cui Ragghianti connette direttamente la scrittura del *Saper vedere* alle lezioni nell'Istituto pisano. Cfr. anche L. Barreca, *Matteo Marangoni. Carteggi (1909-1958)*, Palermo 2006, in part. pp. 95-98.
- <sup>13</sup> C. L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1963, pp. 49-128 («Personalità artistiche nella pittura campana»). Si noti l'utilizzo di epiteti, tra il venturiano e il berensoniano, come «Maestro della poetessa», «Maestro visionario», «Maestro dei tondi». Si vedano anche altre opere C. L. Ragghianti, *Stefano Da Ferrara: problemi critici tra Giotto a Padova, l'espansione di Altichiero e il primo Quattrocento a Ferrara*, Firenze 1972, e le discussioni che innesco proprio in via attributiva: sul punto la recensione di J. Van Waadenoijen in «Burlington Magazine», 871, 1975, pp. 675-676 e la testimonianza di Mellini in Raucci, *Ragghianti: il problema della forma*, cit., p. 240.
- <sup>14</sup> Forse, dietro questo modo di condurre l'epistolario, c'è l'"insegnamento" di Croce, il quale diceva che «bisogna scrivere lettere sempre supponendo che siano destinate alla pubblicazione»: testimonianza orale citata da F. E. Sciuto, *Ancora su Croce e il modo di scrivere lettere*, in «Rivista di Studi Crociani», II, 1976, pp. 244-245; Idem, *Croce e il modo di scrivere lettere*, ivi, IV, 1973, p. 499.
- <sup>15</sup> Ne citerò solo alcuni: C. Gamba, *Una parabola discendente: l'inizio dei rapporti tra C. L. Ragghianti e G. C. Argan (con regesto del carteggio 1933-43 e due lettere inedite di Ragghianti del '33)*, in *Ragghianti critico e politico*, cit., in part. pp. 303-304; A. M. Piccinini, *Il carteggio Ragghianti-Vallecchi*, in «Antologia Vieusseux», 22, 2002, pp. 75-90; R. Donati, *Giuliano Briganti: un carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti (1937-1946)*, in «Paragone», 47-48, 2003, pp. 3-80; S. Bulgarelli, *Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Gnudi. Roma, Bologna, Firenze, 1933-1946*, in «Luk», 13-14, 2006, pp. 63-71 (e il più recente contributo, ricco di documentazione, *Tre Voci. Carlo Ludovico Ragghianti, Cesare Gnudi, Giorgio Morandi*, a cura di M. Pasquali e S. Bulgarelli, Pistoia 2010); A. Taiuti, *La «rimessa a foco» dell'Italia. Il carteggio tra Max Ascoli e Carlo Ludovico Ragghianti (1945-57)*, in «Nuova Antologia», 595, 2237, 2006, pp. 5-45 (prima parte) e la seconda parte *ivi*, 596, 2238, 2006, pp. 5-42; Battifoglia, *Carlo Ludovico Ragghianti*, cit., in part. 233-238; M. Negrini, *Il progetto di «seleArte» nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss*, in «Annali di Critica d'Arte», 4, 2008, pp. 310-355; Cooke, *Uno scambio epistolare tra Carlo L. Ragghianti e Fritz Saxl*, cit.; A. Becherucci, *Le lettere di Carlo Ludovico Ragghianti a Gaetano Salvemini: con un'appendice di lettere inedite*, in «Nuova Antologia», 604, 2254, 2010, pp. 293-303 (prima parte). Accenni all'epistolario ragghiantiano si hanno in altri studi: faccio i soli esempi di E. Cristallini, *Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945-1960)*, in *La teoria del restauro da Riegl a Brandi*, atti del convegno, Viterbo 2003, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 117-128; M. Barbanera, *Ranuccio Bianchi Bandinelli. Biografia ed epistolario di un grande archeologo*, Milano 2003, in part. pp. 116-122.
- <sup>16</sup> Si veda la documentazione epistolare pubblicata in «seleArte», 24, 1996, pp. 7-49.
- <sup>17</sup> Molte sono le testimonianze di Ragghianti: ricordo solo i due fondamentali *Disegno della liberazione italiana*, Pisa 1954, e *Una lotta nel suo corso. Lettere e documenti politici e militari della Resistenza e della Liberazione*, a cura di L. Collobi e S. Contini Bonacossi, Venezia 1954; in più si veda il discorso per le onoranze a Parri, integralmente proposto in «seleArte», 8, 1990, pp. 45-58. La letteratura sul Partito d'Azione e sulla Resistenza in Toscana è molto ampia e si rimanda a quella citata nel saggio di Andrea Becherucci: in particolare si veda S. Rogari, *Carlo Ludovico Ragghianti, in Fiorentini del Novecento*, vol. 3, a cura di P. L. Ballini, Firenze 2004, pp. 149-159; M. Bonsanti, *La liberazione di Firenze, delle città d'arte e della Toscana nell'opinione pubblica anglosassone*, in *Storia della Resistenza in Toscana*, a cura di M. Palla, 2 voll., Roma 2006, vol. I, pp. 289-333; P. L. Ballini, *Un quotidiano della Resistenza: «La Nazione del Popolo»*, organo del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale (11 agosto 1944 - 3 luglio 1946), 2 voll., Firenze 2008, vol. I, pp. 23-135, in part. 75-94 e 95-106. Si veda anche la notevole documentazione sul controllo esercitato dalla polizia fascista su Ragghianti prodotta da P. Bagnoli, *Carlo Ludovico Ragghianti: il dovere della politica*, in «Nuova Antologia», 604, 2254, 2010, pp. 275-292 (parte prima), in part. pp. 288-292.
- <sup>18</sup> A. Becherucci, *Carlo Ludovico Ragghianti dalla presidenza del CTLN al movimento per la democrazia repubblicana*, in «Rassegna Storica Toscana», 1, 2008, pp. 105-121; A. Becherucci, *Ernesto Rossi promotore di cultura: la collaborazione con Carlo Ludovico Ragghianti e Neri Pozza*, in *Ernesto Rossi. Un democratico europeo*, a cura di A. Braga e S. Michelotti, Soveria Mannelli (Cz) 2009, pp. 329-340; Becherucci, *Le lettere di Ragghianti a Salvemini*, cit., pp. 293-303.
- <sup>19</sup> G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori [...]*, Firenze 1568, e Ra-

- gionamenti, Firenze 1588, 4 voll., a cura di C. L. Ragghianti, Milano-Roma 1947-1949 (si veda il racconto della commissione del lavoro e della distruzione delle bozze durante un bombardamento a Milano in C. L. Ragghianti, *L'arte e la critica*, Firenze 1980, pp. 207-208). Inoltre le lettere del 1942 agli editori pubblicate in «seleArte», 16, 1992, pp. 32-46 (in particolare qui alle pp. 32-34 quella a Einaudi del 3 luglio 1942).
- <sup>20</sup> C. L. Ragghianti, *Riorganizzare le Belle Arti*, in «La Nuova Europa», 9, 1945, p. 4; Idem, *Le arti problema economico*, «La Nuova Europa», 20, 1945, p. 11; Idem, *Principii per il turismo italiano*, in «La Rassegna d'Italia», 8, 1946, pp. 104-109. E anche i richiami in Idem, *Patrimonio artistico italiano 1965*, in «Critica d'Arte», 72, 1965, pp. 3-13; Idem, *I beni culturali*, in «Il Giornale», 24 maggio 1974; Idem, *Dieci, cento musei*, in «La Nazione», 7 agosto 1982; Idem, *Un Ministero per la cultura? È un'idea buona, ottima anzi da scartare*, in «Prospettive nel Mondo», 90, 1983, pp. 127-129.
- <sup>21</sup> Museo di Castelvecchio, Verona, Archivio Magagnato, fasc. Carlo Ludovico Ragghianti, *sub data*. Si veda anche la lettera a Parri del 15 marzo del 1947: Archivio di Stato di Roma, Fondo Ferruccio Parri, busta 221.
- <sup>22</sup> Ad esempio quella di Mantegna del 1961 a Mantova, su cui G. Agosti, *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova 2006, in part. pp. 19-20 (da qui la citazione, tratta dall'articolo di Ragghianti su «L'Espresso» del 10 dicembre 1961). Non staremo qui a elencare le innumerevoli mostre progettate e/o realizzate da Ragghianti: da ricordare, come tratto distintivo anche nel panorama italiano, proprio quelle sull'architettura (Aalto, Le Corbusier, Wright) e sul disegno architettonico (su cui l'interessante materiale pubblicato in «seleArte», 18, 1993, pp. 29-54); cfr. anche S. Bulgarelli, *Ragghianti e il linguaggio visivo*, in «Op. cit.», 124, 2005, pp. 40-50. Sarebbe infine molto utile comparare la sua attività di organizzatore con quella di recensore.
- <sup>23</sup> Sul decentramento si veda la chiara testimonianza, proprio in riferimento a Ragghianti, in Bonsanti, *La liberazione di Firenze*, cit., pp. 324-325. Sulla vivacità della Firenze del dopoguerra in ultimo M. Franzinelli, *Il cantiere di Calamandrei*, in *Oltre la guerra fredda. L'Italia del «Ponte» (1948-1953)*, a cura di M. Franzinelli, Bari 2010, pp. 15-77, in part. 14-17.
- <sup>24</sup> Sulla storia e il ruolo dell'Istituto si veda S. Bottinelli, «seleArte» (1952-1966) una finestra sul mondo. *Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del fascismo*, Lucca 2010, pp. 13-21, in part. p. 21, nota 11 (per le recensioni su riviste straniere delle attività dell'Istituto: si veda anche il saggio di Elena Franchi in questa rivista). Sulle mostre itineranti di Pisa si veda ancora Bottinelli, «seleArte», cit. pp. 92-110 e la citata mostra in corso di svolgimento a Palazzo Lanfranchi a Pisa. *Le arti del XX secolo. Ragghianti e i segni della modernità* (catalogo in corso di stampa): per ulteriori approfondimenti si rimanda a *Omaggio a Timpanaro. Opere dal Gabinetto disegni e stampe dell'Università di Pisa*, a cura di G. Dalli Regoli, Pisa 2001; A. Tosi, *Segni, storie, in Segni multipli. Opere grafiche della Donazione Argan*, catalogo della mostra, Pisa 2007, a cura di L. Ficacci e A. Tosi, Pisa 2007, pp. 7-12.
- <sup>25</sup> La lettera a Berenson, battuta a macchina, si conserva sia nella Fondazione Ragghianti di Lucca (da ora FRL) sia nell'Archivio Berenson presso Villa "I Tatti" a Firenze; quella a Capitini in Archivio di Stato di Perugia (da ora ASPg), Aldo Capitini. Archivio Storico, 1413; quella a Morandi in FRL.
- <sup>26</sup> C. L. Ragghianti, *Miscellanea minore di critica d'arte*, Bari 1946; Idem, *Commenti di critica d'arte*, Bari 1946; Idem, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1948; Idem, *Cinema arte figurativa*, Torino 1952 (la prefazione è datata al primo maggio 1950). La citazione è tratta da Ragghianti, *L'arte e la critica*, cit., p. 21.
- <sup>27</sup> Sul tema Bagnoli, *Ragghianti e il dovere della politica*, cit. (parte prima). Utile anche E. Savino, *La diaspora azionista. Dalla Resistenza alla nascita del Partito Radicale*, Milano 2010, in part. pp. 27-36, 151-156.
- <sup>28</sup> ASPg, Aldo Capitini. Archivio Storico, 1413. La necessità di limare le discrasie appare ben chiara in una delle circolari di presentazione della rivista, datata 7 agosto 1956, in cui si parla di «far convergere il nostro lavoro individuale», assicurando «il rigore di metodo, il fondamento di ricerca, la fermezza di convinzione, l'impegno umano e sociale del loro intervento».
- <sup>29</sup> E. Samek Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative dal 1800 al 1940*, Roma 1946, pp. 296, 299; *Enciclopedia Italiana Treccani*, terza appendice, Roma 1961, pp. 577-578.
- <sup>30</sup> C. L. Ragghianti, *L'arte e la critica*, in «Critica d'Arte», 169-171, 1980, pp. 11-269 (pubblicato anche nel citato volume, Firenze 1980).
- <sup>31</sup> Anni dopo Ragghianti avrebbe scritto chiaramente che, a suo giudizio, Croce non aveva capito la Resistenza: al termine di un incontro con Croce e Omodeo a Napoli per illustrare il lavoro dei CLN, nei convulsi giorni della Liberazione, ebbe questa impressione di fraintendimento: «La Resistenza mi parve lontana, quasi marginale di un mondo sul quale, del resto, calava un tramonto di meravigliosa quietitudine»: C. L. Ragghianti, *A proposito della polemica Croce-Parri alla Consulta*, in «Rivista di Studi Crociani», III, 1970, pp. 343-353, in part. p. 353; il saggio di Ragghianti, una lettera aperta diretta a Parente scritta l'11 agosto 1970, è ingenerato dall'articolo di S. Setta, *Croce-Parri. Cronaca di una polemica*, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1970, pp. 98-105 (e quindi anche altre risposte su questa stessa rivista).
- <sup>32</sup> Ragghianti, *L'arte e la critica*, Firenze 1980, p. 62, nota 4, pp. 67-68; cfr. la recensione a questo volume di F. Capanna, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1981, pp. 446-448, in part. p. 447. Lo stesso Capanna rileva come il concetto di spazio-temporalità fosse «originale anche rispetto al pensiero iniziale di Croce»: cfr. un'altra sua recensione ad *Arti della visione. III*, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1979, pp. 282-285, cit. da p. 284; sulla stessa linea anche R. Bruno, *La filosofia dell'arte di Ragghianti*, in «Nuova Antologia», 541, 2133, 1980, pp. 203-212, in part. p. 203. Stella, difendendo Ragghianti dall'accusa di essere un carducciano (su cui poi anche G. Pampaloni, *Il "plebeo Ragghianti" dieci anni dopo*, in «Luk», 1, 1997, pp. 3-4, ripreso da «Tuttolibri» del 7 agosto 1997), ha evidenziato quanto invece egli fosse poco carducciano «ed anzi – in sostanza – quanto poco crociano sia il suo gusto, pur movendo egli da una metodologia rigorosamente connotata dallo storicismo assoluto»: V. Stella, C. L. Ragghianti e l'arte del XX secolo. *A proposito di un libro su Mondrian*, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1964, pp. 82-93, cit. da pp. 82-83 (cfr. anche p. 87). Un altro aspetto che determina sensibili distinguo tra Ragghianti e Croce è l'architettura, come mostrato da M. Scotini, *Il discorso "etico-estetico" nella cultura architettonica degli anni Trenta: la «profezia» di Persico nell'esegesi di Carlo L. Ragghianti*, in «Critica d'Arte», 9-10, 1992, in part. pp. 75-87, in part. pp. 75-76; e anche Idem, Ragghianti, Pagano e le aporie del chierico moderno, ivi, 1, 1995, pp. 57-65.
- <sup>33</sup> G. Morpurgo Tagliabue, *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, in «Belfagor», 6, 1951, pp. 617-628, citazione da p. 617; V. Stella, *Storia e scienza del linguaggio figurativo nel metodo critico di Carlo L. Ragghianti*, in «Il Mulino», 61, 1956, pp. 801-812; cfr. anche V. Stella, C. L. Ragghianti e l'arte del XX secolo, cit., in part. p. 87, nota 30 (in cui si ribadisce l'importanza degli scritti di Tagliabue per documentare il superamento di Croce da parte di Ragghianti). Più recentemente anche V. Stella, *Forma e storia in Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Ragghianti critico e politico*, cit., pp. 49-92; Idem, *Focillon, Croce, Ragghianti e la Vie des formes*, in *Focillon e l'Italia*, atti del convegno, Ferrara 2004, a cura di A. Ducci, A. Thomine,

- R. Varese, Firenze 2007, pp. 1-20; Idem, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata 2005, in part. pp. 441-487; cfr. anche N. Spano, *La 'svolta' metodologica di Carlo Ludovico Ragghianti negli scritti su Leonardo*, in «Critica d'Arte», 7, 2000, pp. 68-80. Nelle sillogi, anche recenti, Ragghianti continua a passare come un crociano radicale: ad esempio P. d'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Bari 1997, in part. pp. 71, 208.
- <sup>34</sup> L. Grassi, *Dommatismo di un 'discorso estetico'*, in «Paragone», 21, 1951, pp. 56-65. Cfr. anche Idem, *Benedetto Croce e la critica d'arte*, edito nella «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 1, 1952 e riedito in allegato a Idem, *In memoria di Ottavio Morisani*, in «Rivista di Studi Crociani», III-IV, 1978, pp. 162-174, in part. pp. 166-174 (molto interessante la prospettiva di Grassi, che non è qui possibile discutere nel dettaglio: ma si veda *ivi*, in part. p. 163). Luigi Russo evidenziava invece quanto, alla fine, il confine tra crociani e anticrociani rispetto agli studi storico-artistici non fosse così marcato: L. Russo, *De lineis et coloribus. Benedetto Croce e la pittura*, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1967, pp. 85-92.
- <sup>35</sup> G. Baglione, *La critica dello storicismo estetico. Carlo L. Ragghianti*, Pisa 1956. In particolare si veda qui la nota 1 a p. 11 in cui sono citate molte recensioni apparse su settimanali o riviste specialistiche che dimostrano il grande interesse suscitato dai suoi scritti, soprattutto tra 1945 e 1955. In particolare poi M. Scotini, *A proposito di una bibliografia su Ragghianti*, «seleArte», 12, 1991, pp. 4-12.
- <sup>36</sup> ASPg, Fondo Walter Binni, Corrispondenti scelti, faldone 3, busta 84, lettera del 25 maggio 1956 (cfr. anche *ivi*: «Nel far ciò, come ti accorgerai, ho dovuto rivedere assai problemi aperti dal pensiero crociano e moderno, e proporre soluzioni diverse»). Altrettanto significativa la lettera di presentazione di questo volume diretta a Gaetano Salvemini il 2 luglio 1956: in Beche-
- rucci, *Lettere di Ragghianti a Salvemini*, cit., p. 301. Sull'incomprensione da parte degli specialisti si veda anche un'altra lettera a Binni, del 1 febbraio 1958: «i miei lettori più attenti e coi quali ho scambi utili sono Antoni, Fubini, era Scaravelli, e qualche altro, "laico" di critica artistica, ma almeno travagliato da problemi in cui ci s'incontra». Da ricordare che con Fubini e Antoni Ragghianti diresse la collana «Biblioteca di Cultura» di Neri Pozza. C. L. Ragghianti, *Il pungolo dell'arte*, Venezia 1956; Idem, *Diario critico. Capitoli e incontri di estetica, critica, linguistica*, Venezia 1957: i due saggi sono di fatto connessi, come già rilevato nella recensione di G. Nudi al *Diario critico*, in «Annali della Scuola Normale Superiore», I-IV, 1960, pp. 129-135, in part. p. 129. Questo tipo di scrittura abbreviata e concentrata resta cifra costante della sua produzione: cfr. *Arte essere vivente*, pubblicato nel 1984, ha come sottotitolo «dal diario critico 1982».
- <sup>37</sup> FRL, lettera di Longhi non datata (ma riferibile per altri dati interni all'estate 1937) e minuta di Ragghianti a Longhi del 25 luglio 1937: il saggio fu scritto, e viene così datato da Longhi stesso, nel 1939, ma, pubblicato nel 1948, ha note integrative sino al 1947: R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, in «Proporzioni», II, 1948, pp. 5-54 (ora in R. Longhi, *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, Firenze 1974, vol. VII dell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, Firenze 1973, pp. 1-53). Tra le recensioni a C. L. Ragghianti, *Pittura del Dugento a Firenze*, monografie di «seleArte», 1, 1955 (e successiva riedizione nel 1957), si ricordano quelle di G. Mazzariol, in «Avanti!», 4 gennaio 1956 (riedito in «seleArte», 20, 1994, pp. 71-73: libro «fondamentale», «esemplare»); E. Luporini in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVI, 1957, pp. 125-133; [A. Grabar], in «Cahiers Archéologiques», IX, 1957, pp. 353-354 (in cui si riconosceva la «priorité aux images» in un «texte très concis» ma «d'une excellente tenue scientifique»); M. Levi d'Ancona in «Gazette des Beaux-Arts», I, 1074, 1957, pp. 173-174 (che ne mette in evidenza l'intento divulgativo e la totale riscoperta della pittura del Duecento fiorentino, ora maggiormente accessibile proprio grazie alla ricchezza delle illustrazioni); anonima [G. Nicodemi?], in «L'Arte», VIII, 1956, p. 105 («non può mancare nella biblioteca di ogni studioso d'arte»).
- <sup>38</sup> Baglione, *La critica dello storicismo estetico*, cit., p. 11; la recensione di Nudi al *Diario critico*, cit., pp. 132-133.
- <sup>39</sup> Museo di Castelvecchio, Verona, Archivio Magagnato, fasc. Carlo Ludovico Ragghianti. La lettera, dattiloscritta su carta intestata della mostra di Wright, è datata da Ragghianti per errore al 1950, mentre è del 1951. Qui Ragghianti aveva giudicato anche alcuni lavori di Magagnato: «I tuoi articoli erano buoni, ma mi attendevo meglio, te lo dico schiettamente: c'era troppa accettazione dei loci communes critici della mitografia parigina-venturiana e adesso anche longhiana. Occorre lavorare seriamente per dissipare tutte le caratterologie appiccate come spiegazioni (ancora di stampo del tutto positivistico) alla "fenomenologia" impressionistica, cubistica, surrealistica, ed in generale istica (da ismo)».
- <sup>40</sup> La lettera merita senz'altro un approfondimento: per ora mi limito a precisare che lo «Heil» è Bernard Chapmain Heyl, di cui nel 1948 era apparso in italiano, per Longanesi, *Nuovi orientamenti di estetica e di critica d'arte: studi di semantica e di valutazione*, e che il volume di Terracini è quello di Benvenuto Terracini, *Guida allo studio della linguistica storica*, Roma 1949. La traduzione italiana di Malraux prossima alla data della lettera dovrebbe essere *I conquistatori*, Milano 1947 (da *Les conquérants* del 1928): si veda anche il ricordo dell'incontro tra Ragghianti e Malraux: C. L. Ragghianti, *Malraux quella volta*, in «La Nazione», 11 aprile 1981 (riedito in «seleArte», 10, 1991, pp. 9-10). Elena Croce, recensendo *La métamorphose des dieux* di Malraux, scriveva: «quella
- che il Malraux ci offre è la vecchia poetica dell'ultimo estetismo, finita nelle piccinerie sciovinistiche per cui non contenti di riconoscere che la grande civiltà pittorica moderna è francese, si pretende che i francesi abbiano avuto la maggior civiltà figurativa dalla Grecia in poi: il che è senz'altro ridicolo. E comunque non molto educativo per l'uomo di media cultura che opere come quelle di Malraux tendono ad egemonizzare»: E. Craveri Croce, *Malraux 1957*, in «Il Punto», 9, 1958, p. 16.
- <sup>41</sup> Sulla candidatura al Consiglio si veda ASPg, Fondo Walter Binni, Corrispondenti scelti, faldone 3, busta 84, lettera a Binni del 3 ottobre 1951 («leggendomi si può esser certi che darei la mia opera con la consueta passione, impegnando la mia competenza tecnico-amministrativa»); sulla Commissione d'indagine esiste un nutrito materiale in FRL, Archivio Ragghianti, sezioni n. 12, *Commissione parlamentare sul patrimonio artistico 1956-1957-1958*, e n. 13, *Commissione parlamentare sul patrimonio artistico: verbali 1956-1957-1958*. La connessione tra la produzione scientifica di Ragghianti e l'attività pratica di tutela è stata già sottolineata: Ranieri Varese, recensendo il terzo volume di *Arti della visione*, ribadiva la necessità di non dimenticare le opere di Ragghianti, anzi «la necessità della loro conoscenza per chi opera nell'amministrazione statale di tutela»: in «Notizie da Palazzo Albani», 2, 1979, pp. 106-108.
- <sup>42</sup> Il 24 novembre 1950 chiedeva a Parri «atti parlamentari che riguardano la Pubblica Istruzione e le Belle Arti», da pubblicare sulla neonata rivista «La Cultura Artistica. Rassegna di critica d'arte» [...]. Naturalmente ne sarà fatto un uso giornalistico, o meglio pubblicistico, ma riservato: e del resto io credo che siano di pubblica ragione»: ASR, Fondo Ferruccio Parri, busta 221.
- <sup>43</sup> C. L. Ragghianti, *Arte in Italia*, vol. II. *Dal secolo V al secolo XI*, Roma 1968: cfr. ora Ragghianti, *Prius ars: arte in Italia*, cit. (e qui la prefazione di Caleca alle pp. 11-21). Per il

questionario si veda V. Finocchi, *Filologia e critica. Sergio Bettini e gli strumenti di approccio all'opera d'arte: il Questionario su Giorgione*, Crocetta di Montello (TV) 2009, in part. pp. 33-38. Sui manuali è importante *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, a cura di M. Ferretti, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 79, 2003, in particolare qui C. Stoppani, *La Storia dell'arte italiana di Giulio Carlo Argan*, pp. 69-77, in part. nota 18, pp. 75-76. La citazione è invece in C. L. Ragghianti, *Sull'arte astratta. Pagine di un diario critico*, in «Rivista di Studi Crociani», III, 1966, pp. 316-325 (il saggio, dedicato alla memoria di Giusta Nicco Fasola, compagna nella Resistenza, era stato chiesto a Ragghianti da Vittorio Calef per «Il Punto» su cui si andava svolgendo il dibattito sull'arte astratta).

- <sup>44</sup> S. Lischi, *Chiaroscuri elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti*, in *Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, cit., pp. 204-217. Per i critofilm si vedano gli studi d'apertura in *Carlo L. Ragghianti. I critofilm d'arte*, a cura di A. Costa, Udine 1995. Costa ha poi parlato, proprio in relazione agli studi su Ragghianti e il cinema, di Ragghianti renaissance: A. Costa, *Le sceneggiature desunte dei critofilm e la Ragghianti renaissance*, in «Luk», 13-14, 2006, pp. 29-31; cfr. anche Idem, *Il cinema e le arti visive*, Torino 2002, in part. pp. 214-230, 282-292; *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, desunte da Valentina La Salvia, Lucca 2006. Importanti le testimonianze dirette dello stesso C. L. Ragghianti, *Commento al critofilm Michelangelo in occasione della proiezione all'UIA di Firenze*, 1982, in «Luk», 15-16, 2007, pp. 40-49; M. Gasparini, *Conversazione con C. L. Ragghianti*, in Costa, *Ragghianti. I critofilm*, cit., pp. 61-72. Cfr. anche S. Bulgarelli, *L'uomo cosciente e tecnologico. La critica ragghiantiana nel rapporto fra arte e new media*, in «Critica d'Arte», 25-26, 2005, pp. 33-41.

- <sup>45</sup> Che il tema fosse particolarmente sensibile

lo dimostra, su tutti, l'*Editoriale* del terzo numero di «Paragone» (1950), dedicato proprio ai documentari artistici; cfr. anche V. Fagone, *Due videolezioni sull'arte contemporanea di Carlo L. Ragghianti restaurate*, in «Luk», 11, 2005, pp. 56-57; M. Naldi, *L'arte di Dino Basaldella in tv: un'occasione mancata?*, in *Dino Basaldella nella scultura italiana del Novecento*, a cura di Alessandro del Puppo, Udine 2010, pp. 83-98. Tommaso Casini ha dedicato ai documentari di Argan la relazione *Dibattiti, lezioni di storia dell'arte, polemiche: Argan e la televisione*, presentata al recente convegno tenuto a Roma dal 9 all'11 dicembre 2010, *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*; sui critofilm di Ragghianti la bibliografia comincia a essere consistente: si veda in particolare P. Scremin, *Ripensando il documentario d'arte: Longhi-Barbaro e Ragghianti*, in «Venezia Arti», 5, 1991, pp. 89-92; P. Scremin, *Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta*, e A. Bellotto, *Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana*, in *Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, cit., risp. pp. 150-165, 166-178.

- <sup>46</sup> Si segnala poi che la vasta fototeca di Ragghianti è attualmente in corso di riordino: questo ingente materiale può fornire validi spunti di ricerca (anche in via di confronto con le fototeche di altri storici dell'arte), come già dimostrato da G. Agosti, *Un amore di Giovanni Bellini*, Milano 2009, p. 140 e in part. nota 38, pp. 176-177.
- <sup>47</sup> C. L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano 1962, cit. dal risvolto di copertina. René Jullian, che di Ragghianti aveva già positivamente recensito *Antichi disegni dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1963 (in «L'Information d'Histoire de l'Art», 9, 1964, p. 128), definì il *Mondrian*, nell'edizione del 1963, «d'une richesse extrême», «riche d'une pensée dense et parfois difficile à pénétrer, il est de ceux qui s'imposent à l'attention de quiconque veut pénétrer plus avant dans l'art du XXe

siècle» («L'Information d'Histoire de l'Art», 14, 1969, pp. 50-52). Assai positiva anche la recensione di G. Morpurgo Tagliabue, *Un problema di metodo critico: P. Mondrian e l'interpretazione di C. L. Ragghianti*, in «Bel-fagor», VI, 1963, pp. 698-708; cfr. anche A. M. Mura, *Interpretazione di Mondrian*, in «Paragone», 177, 1964, pp. 72-80. Non si dimentichi che il Mondrian vinse il Premio Viareggio nel 1962.

- <sup>48</sup> Scriveva ad Aldo Capitini il 14 agosto 1968: «Per quanto riguarda le cose universitarie, sono riuscito a persuadere finalmente la facoltà a darsi un auto-ordinamento (come di sua competenza sia costituzionale, sia per il T. U.), ed a chiederne il riconoscimento legale per D. P. R. Ciò è avvenuto il 5 luglio, poi son venuto via, e quindi non so se i documenti verbalizzati sono stati (come si era deliberato) ciclostilati per la loro diffusione. Io non li ho avuti. [...] Ho compiuto alcuni interventi nella stampa, come forse avrai veduto, sul problema: vedo che, come mi era stato comunicato, il sen. Leone (che si è fatto dare i miei scritti in argomento) intende in settembre procedere per decreto ad alcune riforme: l'ho incoraggiato indirettamente a farlo, dopo la triste esperienza della gestione partitica dei problemi dell'università. Pare che si sia convinto di alcune condizioni essenziali; basterebbe andare avanti. Tra queste il consiglio nazionale dell'Università che proposi nel 1959-60, e l'autonomia degli ordinamenti»: ASPg, Aldo Capitini. Archivio Storico, 1413. Da segnalare che invece aveva lasciato l'Adesspi, da lui presieduta: cfr. *ivi*, lettere dell'8 maggio e 17 luglio 1963, 19 giugno 1964 e soprattutto del 29 aprile 1965 («non mi sono più interessato dell'Adesspi (se ancora c'è non so), dopoché non riuscii a mantenerla come strumento utile; ho continuato a svolgere un'azione esterna e più che altro personale [...]»). Cfr. sul ruolo e la situazione effettiva dell'Adesspi *ivi* la lettera dell'8 gennaio 1962.

- <sup>49</sup> *Arte moderna in Italia 1915-1935*, Firenze 1967, a cura di C. L. Ragghianti, Firenze

1967; si veda la dura recensione di R. Tassi, *Arte italiana a Firenze*, in «Paragone», 207, 1967, pp. 53-60. Le polemiche sull'istituzione di un museo di arte contemporanea a Firenze si saldano a quelle sull'organizzazione degli aiuti nei giorni seguenti l'alluvione del 1966: G. Previtali, *Le belle arti a Firenze sotto il diluvio*, in «Paragone», 203, 1967, pp. 41-56, in part. nota 6, pp. 55-56 (e rientrano comunque nella "guerra" a distanza Longhi-Ragghianti: cfr., ad esempio, la drastica stroncatura del critofilm su Michelangelo sempre di G. Previtali, *Michelangelo demistificato*, in «Paragone», 179, 1964, pp. 55-62). Le pubblicazioni ragghiantiane sul contemporaneo sono però spesso positivamente recensite: cfr. ad esempio anonimo [G. Nicodemi?], recensione a C. L. Ragghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Milano 1957, in «L'Arte», I, 1958, pp. 109-110; G. Api, recensione a C. L. Ragghianti, *Severo Pozzati (Bologna 1913-1918)*, Bologna s. d. (ma 1969-70), in «Arte Cristiana», 577, 1970, pp. 276-277 («acuto scritto»).

- <sup>50</sup> Si citano qui alcuni contributi, che preparano il terreno per un'analisi complessiva, che utilmente potrà partire dal materiale documentario inerente i rapporti coi singoli artisti (Manzù, Marini, Morandi, Viani, Greco ecc.): di particolare interesse ci sembra la collaborazione alla galleria «Arcobaleno» di Piero Metasti: cfr. ora la riproposizione dell'articolo di Ragghianti su Mafai in *Il dibattito artistico sulle riviste venete tra le due guerre 1914-1944*, a cura di G. Tomassella, Treviso 2005, in part. pp. 266-273. Cfr. anche P. Budillon Puma, *Carlo L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948-1968)*, in «Critica d'Arte», 2-3, 1990, pp. 5-7; *Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea*, Milano 2003, a cura di G. C. Sciolla, in part. pp. 165-178; I. Amadei, *Ferruccio Ferrazzi e Carlo Ludovico Ragghianti*, in *Ferruccio Ferrazzi. Visione, Simbolo, Magia. Opere 1915-1947*, catalogo della mostra, Pisa 2004, a cura di F. D'Amico e N. Vespignani, Milano 2004, pp. 29-38.

- <sup>51</sup> Rispettivamente in «Critica d'Arte», 101-

- 102, 1969 (tutto il fascicolo); *ivi*, 105, 1969 (tutto il fascicolo); *ivi*, 106, 1969 (tutto il fascicolo). *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*, sarà poi l'ottavo tomo delle *Opere* di Raghianti (Bologna 1982).
- <sup>52</sup> *Asta: dipinti e disegni dell'800 e del '900 provenienti da importanti raccolte private e dalla collezione di Carlo L. Raghianti; oggettistica di antiquariato e alcuni mobili provenienti dagli eredi Bruzzichelli*, Galleria Pananti, Firenze 1999, in part. nn. 366-422; U. Baldini, *Morandi e Raghianti "insieme" alla Galleria d'Arte Moderna di Firenze*, in «Critica d'Arte», 2, 1999, pp. 4-5.
- <sup>53</sup> Secondo Raghianti la commissione era chiamata al preciso compito di elaborare una legge di tutela, varata solo trenta anni dopo, non dichiarazioni di principio: *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, 3 voll., Roma 1967. La maggioranza degli studiosi avrebbe discusso proprio le 84 dichiarazioni: cfr. ad esempio A. Paolucci, *Le proposte della commissione parlamentare per la nuova amministrazione autonoma dei beni culturali*, in «Paragone», 203, 1967, pp. 68-83.
- <sup>54</sup> C. L. Raghianti, *L'uomo cosciente*, intervista a cura di S. Viani, in «Nuova Antologia», 549, 2142, 1982, p. 119. L'atteggiamento di Raghianti durante il Sessantotto si può allineare allo "spaesamento" di altri intellettuali, che come lui avevano vissuto la Resistenza, di fronte alle reazioni studentesche: si veda ad esempio N. Bobbio, *Autobiografia*, a cura di A. Papuzzi, Bari 1999, pp. 161-162. Cfr. anche Fanelli, *Attualità di Carlo Ludovico Raghianti*, cit., p. 141.
- <sup>55</sup> P. Bonetti, *Raghianti e il tempo del disincanto*, in *Raghianti critico e politico*, cit., pp. 242-249; il punto è stato ripreso e discusso da Bagnoli, *Raghianti e il dovere della politica (parte prima)*, cit., pp. 278-280.
- <sup>56</sup> C. L. Raghianti, *Una legge delega per la riforma dell'amministrazione*, in «Critica d'Arte», 89, 1967, pp. 3-8; Idem, *Una vergogna. La legislazione per il patrimonio artistico non ci sarà*, in «Critica d'Arte», 93, 1968, pp. 3-19.
- <sup>57</sup> C. L. Raghianti, *Congedo dall'Università*, in «Critica d'Arte», 148-149, 1976, pp. 97-104; Idem, *La torre che vive*, postpresentazione a C. L. Raghianti, *La torre pendente di Pisa*, Firenze 1995, pp. 53-78, in part. pp. 60-61, 69. P. Pierotti, *Raghianti a Pisa*, in *Raghianti critico*, cit., pp. 212-219. Sull'UIA, istituzione che ha rilevato la proprietà di «Critica d'Arte» (cfr. «Critica d'Arte», 1, 1990, p. 4) e che rappresenta uno dei lasciti tuttora vivi delle iniziative ragghiantiane, si veda la documentazione pubblicata in «seleArte», 21, 1995, pp. 14-18; *UIA. Cronistoria (1969-1979/82)*, a cura di S. Viani e D. Ristori, Firenze 1983; U. Baldini, *Raghianti organizzatore di cultura e promotore d'arte*, in «Critica d'Arte», 17, 2003-2004, pp. 59-66; G. Rizzo, *Franco Minissi e l'esperienza fiorentina (1970-1996) presso l'Università Internazionale dell'Arte (U.I.A.)*, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 9-10, 2001-2002, pp. 105-127, in part. pp. 112-115. I «Corsi di cultura e integrazione» istituiti a Pisa tra 1967 e 1968 possono considerarsi l'anticamera di quanto Raghianti proporrà all'UIA: U. Baldini, *Omaggio a Luisa Becherucci*, in «Critica d'Arte», 4, 1995, p. 4. Questo il bilancio "a caldo" di Raghianti in una lettera a Binni: «l'eredità costruttiva che pensavo di lasciare alla mia pratica cessazione nel 1970, è stata dissipata, e in modo e in forme non degni. Ma d'altra parte oggi mi meraviglierei se il decorso negativo e distruttivo non vi fosse stato [...]. Dal '72 a oggi ho potuto lavorare senza vincoli o remore, e mi sembra di poter dire con risultati abbastanza soddisfacenti»: ASPg, Fondo Walter Binni, Corrispondenti scelti, faldone 3, busta 84, lettera del 14 gennaio 1977; cfr. anche C. L. Raghianti, *Metodi di esperienza culturale nell'Università Internazionale dell'Arte*, in «Museologia», 1, 1979, pp. 65-77. Sulla situazione accademica eloquente anche la lettera a Mellini del 23 agosto 1969: Mellini, *In morte di Raghianti*, cit., p. 117.
- <sup>58</sup> Frutto di questo lavoro è C. L. Raghianti, *Arte fare e vedere. 2. Dall'arte al museo*, Firenze 1977, positivamente recensito da T. Fawcett (in «Burlington Magazine», 120, 1977, p. 716), che lo definiva «essentially a book of ideas», «rich and stimulating», inquadrandolo però come esito delle ricerche purovisibiliste e di un neocrocianesimo radicale. Sul punto Rizzo, *Franco Minissi e l'esperienza fiorentina*, cit., pp. 108-115.
- <sup>59</sup> Bruno, *La filosofia dell'arte*, cit., in part. pp. 208-209; Costa, *Raghianti. I critofilm*, cit., p. 25 e soprattutto *ivi*, pp. 65-66 (asserzione in tal senso dello stesso Raghianti); Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., p. 215. Cfr. poi M. L. Testi Cristiani, *La conoscenza dell'arte con gli strumenti elettronici*, in «Rivista di Studi Crociani», III-IV, 1978, pp. 354-359; R. Bruno, L. Testi Cristiani, M. T. Leoni Zanobini, *Analysis and reconstruction of art works using a digital computer*, in *Digital signal processing. Selected papers from the International Conference on digital signal processing* (Firenze 1978), Londra-New York 1980, pp. 271-278 (e quindi tutta una serie di altri scritti di questi studiosi editi specialmente su «Critica d'Arte»: ad esempio M. T. Leoni e V. Zanobini, *Analisi computerizzata di tre sculture africane in comparazione*, *ivi*, 2-3, 1990, pp. 126-132); M. L. Testi Cristiani, *Raghianti: umanesimo e informatica*, in «Critica d'Arte», 17, 2003, pp. 52-58.
- <sup>60</sup> ASPg, Fondo Walter Binni, Corrispondenti scelti, faldone 3, busta 84, lettera del 14 gennaio 1977. In questo contesto si iscrive anche la decisione di donare alla città di Lucca biblioteca e fototeca: «A Lucca vado di rado, emotivamente e perciò senza farlo sapere a nessuno, salvo qualche volta a Tobino. Ho avviato col Sodini della cassa di Risparmio un discorso, per lasciare alla città la mia biblioteca e fototeca che sono piuttosto importanti e che potrebbero giovare a qualcuno. In tal caso cercherei di avere un pied-à-terre per sistemare il lascito, e allora ci sarebbe l'occasione di passeggiare insieme in Via San Giorgio e sulle Mura» (*ivi*). Cfr. anche la bella lettera a Luporini del 17 febbraio 1971 edita da F. Raghianti, *Raghianti sul fumetto e una corrispondenza con Cesare Luporini*, in «Luk», 9-10, 2004, pp. 85-100, in part. pp. 88-89. Notizie sulla storia e sulle molteplici attività della Fondazione Raghianti si trovano nella rivista da essa pubblicata «Luk», in part. 1, 1982, pp. 2-25 (spesso ricca di contributi ragghiantiani e promotrice essa stessa di studi su Raghianti); e quindi in V. Fagone, *La Fondazione Raghianti a Lucca. Storia, attualità e prospettive di una Istituzione per l'arte nel mondo contemporaneo*, in «I Beni Culturali», 4-5, 2003, pp. 16-25; Idem, *I 25 anni della Fondazione Raghianti*, in «Luk», 13-13, 2006, pp. 3-25.
- <sup>61</sup> C. L. Raghianti, *Tempo sul tempo*, in «Critica d'Arte», 112, 1970, pp. 3-18; Raghianti, *Profilo della critica d'arte*, cit.; Idem, *Arti della visione. I. Cinema*, Torino 1975; Idem, *Arti della visione. II, Spettacolo*, Torino 1976; Idem, *Arti della visione. III, Il linguaggio artistico*, Torino 1979; Idem, *Traversata di un trentennio*, Milano 1978 (e la nota di R. Franchini, *Traversata di un trentennio*, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1979, pp. 202-204); cfr. ora Bagnoli, *Raghianti e il dovere della politica* (parte prima), cit.. Si veda anche C. L. Raghianti, *Dalla Resistenza ad oggi*, in «Nuova Antologia», 535, 2128, 1978, pp. 90-96 (che è un discorso pronunciato per la visita ufficiale di Pertini a Firenze il 16 settembre del 1978). Ricapitolazione che risulta anche da altri meno chiari ma non meno significativi indizi: si veda il suo *Invito alla lettura* premesso ad A. Soffici, *Scoperte e massacri*, Firenze 1976, pp. V-XVII (su cui anche la documentazione in «seleArte», 24, 1996, pp. 30-32).
- <sup>62</sup> C. L. Raghianti, *La lezione di Bauer e la crisi di oggi*, in «Nuova Antologia», 528, 2109, 1976, pp. 324-328. In una eloquente lettera a Mellini del 10 dicembre 1960 Raghianti parla di «Costituzione inattuatissima»: Mellini, *In morte di Raghianti*, cit., p. 114.



- <sup>63</sup> C. L. Ragghianti, *Marxismo perplessio. Arte, cultura, società, politica*, Milano 1980; Idem, *Risposte sul marxismo*, in «Nuova Antologia», 545, 2138, pp. 78-89 (intervista a cura della Redazione di «Nuova Antologia»); F. Capanna, *Variazioni su temi crociani del Marxismo perplessio di C. L. Ragghianti*, in «Rivista di Studi Crociani», I, 1981, pp. 111-117.
- <sup>64</sup> G. C. Sciolla, *Argomenti viennesi*, Torino 1993. Cfr. poi il più recente articolo dello studioso: G. C. Sciolla, *Carlo Ludovico Ragghianti e la "Scuola di Vienna"*, in «TeCLA. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», 1, 2010, pp. 8-28; Idem, *Ragghianti: una storia dell'arte "globale"*, in «Critica d'Arte», in c. s.
- <sup>65</sup> A. Riegl, *Industria artistica tardoromana*, Firenze 1956 (testo già tradotto in italiano nel 1953 e pubblicato con prefazione di Sergio Bettini); O. Kurz, *Falsi e falsari*, Venezia 1961; K. Fiedler, *L'attività artistica: tre saggi di estetica e teoria della pura visibilità*, Venezia 1963.
- <sup>66</sup> C. L. Ragghianti, *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*, Firenze 1981; Idem, *La critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova*, Firenze 1986. Su questi scritti e questa fase della ricerca ragghiantiana si veda S. Viani, *La critica della forma: riflessioni sull'opera di Ragghianti*, in «Critica d'Arte», 10, 1986, pp. 41-49; V. Stella, *L'estetica di Ragghianti da L'uomo cosciente a La critica della forma*, in «Critica d'Arte», 17, 2003, pp. 10-12.
- <sup>67</sup> Si veda anche *L'uomo cosciente*, intervista a cura di S. Viani, cit., pp. 106-120.
- <sup>68</sup> Ragghianti, *Arti della visione. I. Cinema*, cit., p. XIV.
- <sup>69</sup> Ragghianti, *Il pungolo dell'arte*, cit., pp. 37-47 (datato 1949); Idem, *Etnologia ed estetica*, in «Critica d'Arte», 74, 1965, pp. 5-13 (in cui raccomanda prudenza nell'avventurarsi in antropologia ed etnografia, specialmente oceanica e africana, ma essa «non significa né può significare rinuncia ad esperire, conoscere e cercar di comprendere le manifestazioni artistiche di tali civiltà» (p. 5); cfr. anche Idem, *Arte una*, in «Critica d'Arte», 78, 1966, pp. 3-4.
- <sup>70</sup> Ragghianti, *Pittori di Pompei*, cit.; cfr. anche Idem, *Personalità di pittori a Pompei*, in «Critica d'Arte», 3, 1954, pp. 202-238. Il critofilm *Pompei città della pittura* è del 1958 (cfr. La Salvia, *I critofilm*, cit., pp. 202-203).
- <sup>71</sup> Costa, *Ragghianti. I critofilm*, pp. 18-19.
- <sup>72</sup> C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino 2003, in part. pp. XIII-XIV, 80-108; C. Severi, *Il percorso e la voce*, Torino 2004, in part. pp. 41-48, 106-111; G. Di Napoli, *Disegnare e conoscere. La mano, l'occhio, il segno*, Torino 2004, in part. pp. 211-215. Si confronti, invece, per tornare a quanto detto sopra, il ruolo centrale che egli ha negli studi di carattere generale sul cinema, dove il suo apporto teorico è ampiamente discusso: Costa, *Il cinema e le arti visive*, cit., in part. pp. 214-230, 282-292.
- <sup>73</sup> *Histoire de l'art et cinema. Les critofilms de Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di P. A. Michaud, Parigi 1994 (catalogo di una rassegna tenuta al Louvre); C. L. Ragghianti, *Les chemins de l'art*, con una postfazione di P. Scremin, Paris 1996: si tratta rispettivamente della proiezione dei critofilm di Ragghianti all'auditorium del Louvre e della traduzione di alcuni saggi apparsi in *Cinema arte figurativa* (Torino 1952 e ristampe del 1956 e 1975) il che conferma come sia essenzialmente questo settore delle sue ricerche che ha avuto una maggiore fortuna, anche fuori dai confini nazionali. Alcune sue pubblicazioni con la casa editrice del Milione di Milano erano tradotte in più lingue: si veda ad esempio Ragghianti, *Pittori di Pompei*, cit., che, come molte delle edizioni del Milione, vide prima l'edizione in inglese (*The painters of Pompeii*, Milano 1964) e quindi quella in tedesco (*Malers aus Pompeji*, Milano 1965); cfr. anche «seleArte» (19, 1994, p. 13) per una traduzione in spagnolo di *Arte fare e vedere*. Ragghianti scrive solo in italiano: l'unico lavoro in lingua straniera credo sia C. L. Ragghianti, *Conscience et connaissance de l'individualité. Langage artistique histoire*, Pisa 1961 che è il testo di una comunicazione inviata al meeting dell'International Society of History of Ideas, tenuto dal 30 agosto al 4 settembre 1960 a Cambridge. Il testo fu pubblicato come libretto singolo per i cinquant'anni di Ragghianti, offerto da un gruppo di amici con tabula graduatoria finale (pp. 33-67).
- <sup>74</sup> La letteratura di lingua tedesca è forse quella che ha prodotto di più in tema di riflessione sui protagonisti della storia dell'arte: e il nome di Roberto Longhi è il solo tra gli italiani che ritorna con maggiore costanza in queste antologie: cfr. ad esempio *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin 1990, pp. 250-265 (voce di A. Beyer); *Klassiker der Kunstgeschichte*. Band I, von Winckelmann bis Warburg; Band II, von Panofsky bis Greenberg, a cura di U. Pfisterer, München 2008, vol. II, pp. 45-60 (voce di E. Filippi). Non è un caso che l'unico italiano presente qui sia un altro conoscitore come Giovanni Morelli, che peraltro ha pubblicato quasi in prevalenza in lingua tedesca (*ivi*, vol. I, pp. 92-108, voce di U. Pfisterer); più esteso il recente *Kunstgeschichtsschreibung*, a cura di P. von Naredi-Rainer con la collaborazione di J. K. Eberlein e G. Pochat, Stuttgart 2010, che antologizza passi di Argan, Bettini, Longhi, Lionello Venturi e Morassi. Kultermann inserisce il nome di Ragghianti nella sua *Geschichte der Kunstgeschichte* in un capitolo dedicato alla «Kunstgeschichte um 1900», insieme a una serie di altri storici dell'arte italiani (Ricci, Venturi, Pane, Fiocco, Pallucchini, Salmi), tra cui Argan e Dorflès rappresenterebbero «die neueste Entwicklung»: U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, Wien-Düsseldorf 1966, p. 355 (qui p. 404 per le riviste italiane). Per l'iniziativa di «seleArte», quasi come esecutore materiale di Olivetti, Ragghianti è citato anche in G. Bazin, *Storia della storia dell'arte dal Vasari ai nostri giorni*, trad. it. Napoli 1993, p. 514. Ragghianti è ora incluso nel *Dictionary of art historians*: <http://www.dictionaryofarthistorians.org/ragghiantic.htm> (segnalazione di M. Naldi).
- <sup>75</sup> Ragghianti, *Arte essere vivente*, cit., p. 210.
- <sup>76</sup> Stella, *Ragghianti e l'arte del XX secolo*, cit., pp. 82-93, in part. p. 83. Capanna, *Variazioni su temi crociani*, cit., nota 8, p. 113 («corposo linguaggio di questo autore con sfumature di originalità non soltanto linguistiche e sintattiche»); la recensione, sempre di Capanna, a *L'arte e la critica*, *ivi*, pp. 446-448 («lessico della sua prosa, lontana dal limpido parlare crociano e forse riecheggiante a suo modo l'aspro italiano del Vico»); cfr. anche S. Scattina, *Sondaggio sul linguaggio critico ragghiantiano. Aspetti di stratificazione linguistica*, in «Luk», 17-18, 2008, pp. 67-72.
- <sup>77</sup> Anche per Bettini si è parlato di influenza montaliana seppure solo in via di accenno, tra gli immancabili Longhi e D'Annunzio: G. Tomasella, *Orientamenti del gusto e del linguaggio del giovane Bettini*, in *Ricordando Sergio Bettini*, cit., pp. 66, 72-73, 75, nota 44.
- <sup>78</sup> C. L. Ragghianti, *Linguaggio della critica d'arte e linguistica figurativa*, in «Critica d'Arte», 81, 1966, pp. 3-12, in part. p. 6 (recensione a T. de Mauro, *Il linguaggio della critica d'arte*, Firenze 1965).
- <sup>79</sup> G. Pampaloni, *Il "plebeo Ragghianti" dieci anni dopo*, cit., p. 3.
- <sup>80</sup> Ragghianti, *Arte essere vivente*, cit., pp. 216-221; Idem, *La critica della forma*, cit., p. XV. In particolare si vedano qui i pensieri posti a premessa, «alcune ferme degnità della mente alla fine del secolo XX», già pubblicati con dedica a Geno Pampaloni: *Arte in semine. Alcune ferme degnità della mente alla fine del secolo XX*, in «Rivista di Studi Crociani», II-IV, 1984, pp. 244-245; Idem, *Pensieri sulla storia*, in «Nuova Antologia», 555, 2157, 1986, pp. 88-98, in part. p. 90; Idem, *Presente eterno*, in «Nuova Antologia», 557, 2162, 1987, pp. 89-98. Cfr. anche

F. Capanna, recensione a *L'arte e la critica*, cit., pp. 446-448.

<sup>81</sup> ASPg, Aldo Capitini. Archivio Storico, 1413, lettera del 18 maggio 1955.

<sup>82</sup> Punto di partenza il breve, ma molto denso ricordo di G. Dalli Regoli in «Luk», 4, 1996, pp. 10-11 (e anche la brevissima autobiografia della stessa Collobi, *ivi*, pp. 8-9).

<sup>83</sup> C. L. Ragghianti, *Giacomo Manzù*, Milano 1957, p. 28. Altri riferimenti figurativi, *ivi*, ad esempio p. 28 (Donatello, Francesco di Giorgio, Pollaiuolo, Masaccio, Fouquet, Antonello, Verrocchio, Ghirlandaio), p. 31 (Leonardo, Andrea del Sarto, Pontormo). L'anno precedente la Strozzi aveva dedicato una personale a Manzù: *G. Manzù. Studio per un ritratto*, nota e catalogo a cura di C. L. Ragghianti, Firenze 1956 (qui in part. p. 6 per la citazione di una serie di analoghi riferimenti figurativi, da Leonardo a Delacroix).

<sup>84</sup> J. Hale-White recensione a C. L. Ragghianti, *Giacomo Manzù*, Milano 1957, in «The Burlington Magazine», 100, 1959, pp. 246-247. Si vedano le ben diverse recensioni a questo testo: E. Camesasca, in «Il Milione», 29, 1957, p. non numerata (il volume è «un capitolo importante del rinnovamento della cultura artistica»); anonima [G. Nicodemi?], in «L'Arte», I, 1958, pp. 109-110 (Ragghianti «è uomo di tanta ricchezza d'idee da poter lanciarsi in qualsiasi direzione»).

Claudio Gamba

## Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento

In questo intervento vorrei sinteticamente soffermarmi sulla generazione di critici e di storici dell'arte che ruota, almeno anagraficamente, intorno a Carlo Ludovico Ragghianti, tentando di collocarne la figura in un contesto più ampio dello specifico profilo biografico e intellettuale, pur così integro ed eccezionale da spingere facilmente a isolarlo (o meglio, a seconda delle preferenze e delle discendenze, a innalzarlo o ignorarlo) rispetto agli altri compagni di viaggio. Accanto agli affondi monografici sui "maggiori" bisognerà ritessere, prima o poi, tutto l'ordito delle interazioni, del "clima culturale" (mi si passi un concetto del vetusto determinismo storicistico). Per ragioni di spazio e per la complessità del problema non potrò nemmeno tentare una analisi comparata delle diverse figure; mi limiterò ad alcuni cenni sui punti di convergenza e perfino di assidua tangenza, cioè le matrici culturali e gli obiettivi polemici che accomunarono la formazione e la prima attività di quella generazione, e insieme accennerò alle linee di divergenza lungo le quali i singoli percorsi seguirono strade diverse e perfino inconciliabili.

Prima di procedere sarà bene delimitare cronologicamente l'intelaiatura del nostro discorso, circoscritto ai nati nei primi tre lustri del Novecento. Abbiamo indicato il confine 1900-1914 per varie ragioni. Ci troviamo infatti di fronte alla generazione di studiosi che si forma quando la disciplina della storia dell'arte ha già fissato alcune delle sue strutture essenziali sia sul piano dell'insegnamento che sul piano della ricerca scientifica e della tutela del patrimonio. Non è più la generazione dei pionieri e degli eruditi, né quella che appunto fonda scientificamente la disciplina dandole anche le prime strutture operative. I nati all'inizio del secolo non si formano da autodidatti, ma studiano all'università presso le poche cattedre di storia dell'arte (Roma, Firenze, Torino, Milano, Pisa, ecc.), arricchiscono le proprie conoscenze nelle prime biblioteche specializzate (come l'Hertziana e Palazzo Venezia), dispongono di riviste esplicitamente dedicate ai problemi storico-artistici (come «L'Arte» e il «Bollettino d'Arte») dove pubblicano i primi lavori. In molti, dopo l'università, si specializzano a Roma, nell'unica Scuola di Perfezionamento, dove i diversi approcci metodologici si affinano e si