

DONATINO DOMINI

CORRADO RICCI NELLA CULTURA ITALIANA TRA OTTO E NOVECENTO

L'analisi del pensiero e dell'opera di Corrado Ricci sembra sfuggire ad una precisa linea interpretativa. Più volte celebrato come letterato o come storico dell'arte, come attivatore e organizzatore di iniziative culturali, il carattere fondamentale del suo essere intellettuale, operante attivamente nel variegato panorama della cultura italiana fra Otto-Novecento, è sempre rimasto al margine di una complessiva valutazione critica. D'altra parte la ponderosa e multiforme produzione del Ricci su temi propriamente artistici ha contribuito oggettivamente a uniformare l'attenzione degli studiosi solo su uno specifico filone della sua attività che, alla lunga, sembra dominare su tutti gli altri: quello di storico dell'arte. Ma anche in tal campo la critica si è limitata a percorrere solo la via della citazione biografica senza nel contempo produrre un'analisi completa dell'opera (1).

Le conseguenze pratiche di questa parziale e limitata considerazione critica sono facilmente individuabili; qui preme solo sottolineare l'emblematicità: la dimenticanza culturale di un intellettuale che, per il suggestivo ruolo ricoperto all'interno delle «Belle Arti» e il rigore scientifico e metodologico con cui l'ha svolto, è stato, nei primi anni del Novecento, punto di riferimento insostituibile sia per la metodologia da seguire ai fini della salvaguardia e del recupero del patrimonio artistico e ambientale del nostro paese, sia per il tentativo di dare un senso storico più completo alle ricerche critiche e documentarie nel campo degli studi di storia dell'arte.

Proprio la peculiarità di tale ruolo concorre a tradurre in *exemplum* forme autentiche di professionalità intellettuale, determinate anche da una

(1) Tutti i riferimenti bibliografici e biografici sono tratti dal volume miscelaneo: «*In memoria di Corrado Ricci, Un saggio inedito, nota delle pubblicazioni, scritti di amici e collaboratori*», R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Roma 1935.

modificazione articolata e differenziata del ruolo stesso dell'intellettuale nella cultura italiana fra Otto-Novecento.

In tal senso l'opera di Corrado Ricci è l'espressione d'un preciso momento storico che riesce a far convivere, in coincidenza con la crisi di una certa cultura liberale e umanistica in senso ampio, la figura del grande intellettuale, isolato e creatore, che assume il ruolo di poeta-vate e bohémien a seconda che si pensi rispettivamente a Carducci e a D'Annunzio, con la figura e le funzioni di chi intende il «lavoro intellettuale come professione» dipendente, secondo le teorizzazioni e le accezioni che di questo ruolo ne fa Max Weber proprio agli inizi del Novecento.

Infatti la categoria interpretativa del Beruf intellettuale, nell'accezione weberiana, ben si presta a collocare la personalità del Ricci in quel clima sociale e culturale che, a partire dall'assestamento dello stato unitario fino al fascismo, costringe a far muovere il lavoro intellettuale entro apparati tecnico-burocratici. È ovvio che in casi come questi, espressioni sociologiche come «ceto intellettuale», «casta intellettuale» risultano inadeguate a fornire l'immagine d'un processo d'integrazione e di programmazione del lavoro intellettuale, i cui parametri di riferimento e di interpretazione sono sempre più profondamente conficcati nelle articolazioni amministrative di un nascente stato sociale e di una embrionale società di massa.

È un dato di fatto che l'attività intellettuale di Ricci si è sempre esplicata all'interno delle strutture amministrative dello Stato. E tale dipendenza si formalizza proprio negli anni d'inizio del secolo; periodo in cui si registra sia un forte aumento dei servizi resi dallo Stato sia, parallelamente, una osmosi tra cultura e amministrazione, una unione di «dotto e funzionario», che tanta influenza eserciterà nell'organizzazione e nella fruizione dei servizi sia sociali che culturali. Un discorso più ampio su questo aspetto ci porterebbe però lontano. Nella economia di questo intervento basta solo dire che mentre i grandi intellettuali rimangono sostanzialmente estranei ai ruoli amministrativi, gli intellettuali-funzionari, come il Ricci, si discostano dalla tradizione filosofico-letteraria e tendono alla creazione di strumenti legislativi e spazi culturali secondo un agire sociale via via più elaborato e consapevole.

Ricci intraprende la carriera di funzionario statale in giovane età e precisamente nel 1882, anno anche della laurea in giurisprudenza presso l'Università di Bologna. Il suo primo incarico è quello di bibliotecario presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, di cui era direttore Olindo Guerrini. Successivamente entra nell'amministrazione delle Belle Arti prima come direttore della Galleria di Parma, poi come Soprintendente ai Monumenti di Ravenna nel 1897, poi direttore della Galleria di Brera, degli Uffizi di Firenze e infine, nel 1906, Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti, carica che reggerà fino al 1919.

In tale veste partecipa alle varie commissioni per le leggi di tutela, tra cui quella del 1907 che porterà alla legge del 1909 e alle successive che porteranno all'ordinamento delle soprintendenze. Come si può notare la

carriera amministrativa del Ricci si sviluppa storicamente per lo più nel periodo giolittiano, negli anni in cui nasce e si dimensiona l'attrezzatura amministrativa dello stato moderno; un periodo che porta intellettuali e potere molto vicino, fin quasi a identificarsi; un periodo in cui il mondo della politica si interessa molto all'amministrazione, cooptando al suo interno notevoli personalità del mondo della cultura. Basti pensare a Carlo Petrocchi e a Meuccio Ruini ai Lavori Pubblici; ad Alberto Beneduce, a Vincenzo Giuffida e a Eliseo Sandolo al Ministero d'Agricoltura e a Emanuele Orlando al Ministero della Giustizia. Segno tangibile di questa cooptazione è il modo in cui il mondo culturale-amministrativo partecipa ai lavori e ai dibattiti di commissioni, trasformando molte volte la vecchia cultura accademica in cultura di pratici, non preoccupata di iscriversi a questa o a quella branca del sapere, anche se la dichiarata competenza tecnica nasconde un interesse e una partecipazione non indifferente alla stessa vita politica.

D'altronde, non a caso, Ricci si dimetterà, nel 1919, da Direttore Generale proprio nel momento in cui vengono meno quelle condizioni di tacito consenso e quell'alone di relativa neutralità che il giolittismo aveva assicurato nel rapporto tra la prassi culturale-amministrativa e la prassi politica. E infatti proprio nelle dimissioni forzate di Ricci si intravedono già alcuni elementi che porteranno al vasto programma amministrativo di Nitti; programma tendente ad una politicizzazione eccessiva e diretta degli apparati burocratici, ad uno scadimento della loro funzione culturale, ad un asservimento della burocrazia alla politica attraverso i cosiddetti ruoli aperti che in breve genereranno quell'elefantiasi burocratica denunciata nel '20 dal Salvemini. Venute meno le condizioni giolittiane, dal 1919 Ricci stesso preferirà assumere responsabilità politiche dirette divenendo, il 1° dicembre 1920, Assessore per l'Antichità Belle Arti e Giardini al Comune di Roma, fino ad accettare nel 1923 la nomina a Senatore del Regno su proposta del consiglio dei Ministri.

Del suo impegno politico Ricci è stato sempre restio a scrivere; si sa che il suo grande protettore politico è stato sempre Luigi Rava, tuttavia mai traspare dai suoi scritti un qualsiasi accenno che fosse in qualche modo esplicito circa la sua ideologia politica. Certo il suo rapporto con il fascismo dal '23 al '34 è molto stretto; tuttavia c'è da dire che la sua adesione al fascismo ubbidisce probabilmente più ad una esigenza di legittimazione delle proprie posizioni culturali che ad un'accettazione dell'ideologia. In verità il temperamento politico del Ricci, se misurato con gli strumenti dell'analisi ideologica, è quello del borghese radicale, nel senso storico del termine, di tradizioni e convincimenti risorgimentali, che, più di ogni altra figura sociale di questo tempo, subisce l'impatto drammatico con gli sviluppi della situazione storica italiana. Ricci rappresenta la figura del radicale formatosi nell'ambiente bolognese del Carducci, di Guerrini, di Oriani che alimenta e per alcuni versi ridefinisce la struttura ideologica e culturale dell'Italia umbertina. È in tale ambiente che si trovano concen-

trati tutti i valori e i miti che presiedono all'area radical-moderata e cioè l'esaltazione della storia di Roma (da Roma antica alla Roma del Risorgimento), del Comune medievale, per arrivare ai moti mazziniani e alle imprese garibaldine. Valori e miti che, con una malcelata venatura nazionalista, tendono a giustificare un'idea della storia d'Italia come storia di un primato di tipo nuovo, laico e nazionale, da ricostruire culturalmente sia attraverso una saldatura tra mito e realtà sia attraverso un conflitto con la realtà contemporanea. A tal proposito sono particolarmente illuminanti alcune memorie del Ricci e precisamente: lo scritto *Garibaldi e Carducci*, apparso nel «Giornale d'Italia» del 17 maggio del '15 (il 24 maggio c'è l'intervento in guerra dell'Italia) e incluso anche in una antologia scolastica intitolata «*Per la nostra guerra*» pubblicata sempre nel '15 dal Gatti e dal Grassi; lo scritto *Margherita di Savoia* compilato dal Ricci sulla scia del carducciano *Eterno femminino regale* e lo scritto *Sidney Sonnino* inclusi nella raccolta «*Figure e fantasmi*». Se la struttura ideologica e culturale che anima i suddetti lavori è di netta ascendenza carducciana (non a caso in essa è sempre vigile la presenza e l'opera del bolognese), è anche significativo rivelare che in tali scritti si manifestano tematiche fortemente conservatrici, dal momento che il Ricci individua nella personalità e nella politica sonniniiana le caratteristiche di quella che sarà poi l'ambizione fascista di presentarsi come il momento risolutore dell'intera storia italiana.

C'è tuttavia da dire che lo spessore culturale e, in modo particolare, quella osmosi di intellettuale pratico e storicista lo preserva dalla volgarità generale; testimonianza di ciò è la battaglia contro Ogetti in difesa di piazza Aracoeli, la battaglia contro Munoz perché non fosse sventrata la meravigliosa collina della Velia, alle spalle della Basilica di Massenzio e il sostanziale e immutato convincimento, maturato nel 1911, che la prefigurazione di via dell'Impero, con l'isolamento dei Fori Imperiali, dovesse essere inteso più come recupero archeologico che come sventramento. Quindi sempre Ricci ha esemplificato ad un livello alto la capacità di fare il proprio mestiere con la più sviluppata attitudine critico-scientifica: capacità che non poteva prescindere da una scelta dentro alla cultura tradizionale italiana, da un adeguamento al livello della cultura europea, dalla formulazione di apparati culturali più moderni. Una scelta e un adeguamento che oggi sarebbe difficile ricostruire criticamente isolando la sua forte personalità in una lettura esclusivamente biografica, mentre egli acquista un senso storico più completo e meno riduttivo solo se inserito in una problematica più vasta e più generale.

Il fatto più cospicuo dell'opera e della personalità del Ricci è il legame tra l'una e l'altra, un legame, che sia per il modo in cui è stato vissuto e sofferto, sia per la molteplicità di aspetti e di problemi che coinvolge, costituisce uno dei criteri fondamentali della sua valutazione critica. Tale criterio interpretativo viene fornito dallo stesso Ricci nell'avvertenza alle sue pubblicazioni, richiestagli dall'Accademia dei Lincei di cui era socio:

Ripercorrendo e considerando ora l'interminabile elenco dei miei scritti, io stesso ne traggio argomento di soddisfazione, perché se penso a quanti altri lavori ho compiuto, nello stesso tempo, in profitto dell'archeologia e dell'arte come Direttore delle gallerie di Parma, di Modena, di Milano e di Firenze, come Sovrintendente dei Monumenti di Ravenna, come Direttore Generale delle Antichità e belle arti e infine come curatore degli scavi dei Fori Imperiali e presidente del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, riconosco io stesso che la mia è stata una vita di lavoro, certamente non sempre utile né scevra di errori, ma non del tutto inutile e senza risultati.

In effetti l'operosità e la massa imponente dei suoi studi spaziano da minuziose annotazioni erudite o curiosità letterarie ad impegnative indagini sulla storia della tradizione dantesca, a note di storia del costume e di storia della musica, a saggi bibliografici, a notizie archeologiche, a guide artistiche, a insuperate ricerche di storia dell'arte, a episodi biografici ricercati sulla base di scarsi indizi documentari.

Varietà enorme di interessi culturali: che riconducono ad un unico motivo generatore, ad un percorso metodologico che affronta le sue radici nell'indirizzo culturale prevalso negli studi storico-letterari italiani fra Otto e Novecento e che a Bologna, grazie alla cosiddetta scuola carducciana, ebbe una particolare rilevanza. Mi riferisco alla scuola storica che, nell'ambito bolognese, attraverso il Carducci, il giovane D'Ancona, Giuseppe Chiarini, Adolfo Borgognoni, Severino Ferrari, Tommaso Casini, Giuseppe Liscio, Guido Mazzoni, e lo stesso Olindo Guerrini, assume una particolare autoctona connotazione. Infatti già a Bologna era stata particolarmente feconda una corrente critica che, all'interno del purismo post-Cesariano, si era assunto il compito marginale ma ineccepibile di riscoprire l'antico patrimonio letterario e linguistico dell'Italia, ancora in gran parte inedito.

A tale scopo era stata istituita una commissione per i testi di lingua che, diretta da Francesco Zambrini, coordinava la *Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua* che successivamente avrà come appendice la *Scelta di curiosità inedite o rare dal secolo XIII al XVII secolo*. Ora ciò che distingueva l'appendice dall'originaria *Collezione* era appunto l'intendimento critico e metodologico di coniugare la ricerca linguistica-filologica con la massiccia erudizione, superando quindi la separazione fra storia antiquaria e filologia attraverso una collaborazione delle varie discipline.

Nei primi studi del Ricci (e mi riferisco in particolare al volume *Cronache e documenti per la storia ravennate del sec. XVI*, pubblicato a Bologna nel 1882, guarda caso, come dispensa, proprio nella "*Scelta di curiosità letterarie*") è evidente appunto l'assunto di far fronte alla comprensione di un particolare periodo storico con le armi metodologiche della scuola storica bolognese. In quest'opera del Ricci ventiquattrenne la ricerca erudita è parte prevalente ed è l'esempio di una disciplina di lavoro puntual-

mente osservata come metodo semplice e scrupoloso dell'indagine archivistica e documentaria anche se l'eccessivo scrupolo d'informazione, la ridondanza aneddotica, indicano un gusto di indagine più divulgativo che problematico del quadro storico ravennate del 1500.

La ricerca dei documenti (che sicuramente non determinano ipso facto la nascita di una moderna concezione storico-culturale) acquista ulteriore rilievo, al di là dei limiti metodici di una esperienza culturale ancora in fieri e quindi appena sfiorata da un severo impianto storico-filologico, anche nelle *Origini dello studio ravennate*, pubblicato dal Ricci nel 1883, allorché l'autore rinfaccia agli storici ravennati del XVI e XVII secolo (Girolamo Rossi e Girolamo Fabbri) e a quelli a loro succeduti l'accusa di riprodurre notizie e osservazioni storiche senza comprovarle attraverso «autorità di documento» per cui «ognuno» si appoggia all'autorità d'altri e invano «il lettore cerca il sussidio di una citazione».

In questa prima fase della sua attività critica, anteriore al 1890, il Ricci è senz'altro un sostenitore vivace dell'erudizione storica e la sua curiosità scientifica si esercita sui temi più vari (dettati molte volte dall'occasione) accoppiando quasi sempre scarni dati eruditi con doti di stilista e di scrittore. Il vezzo ricciano di inserire versi — per lo più di Dante, ma non solo, di Omero, Leopardi — nel discorso critico dimostra non solo familiarità con i classici ma testimonia tutta una fase neoclassica della cultura umanistica bolognese dal momento che anche Ricci possedeva, come afferma Paolo Toschi: «L'attitudine a vedere poeticamente la storia: attitudine non meramente letteraria, ma, in senso più largo e profondo, psicologica e intellettuale». Tale capacità stilistica contribuisce a spostare tutto il valore dell'erudizione ricciana fuori dal più comune senso antiquario e documentario del termine, foggiando e quasi vagheggiando per sé l'immagine di uno storico mosso nel suo lavoro da un sentimento artistico e letterario dello scrivere. Tale immagine spicca chiaramente già nella prima edizione dell'*Ultimo rifugio di Dante Alighieri* del 1891, che, oltre a documentare una fase decisiva della maturazione intellettuale del Ricci, segna anche come afferma Campana «il frutto migliore della sua vocazione letteraria» (2). D'altronde la biografia critica del soggiorno di Dante in Ravenna, con capitoli che si caratterizzano a forma di elaborati narrativi, ben si presta ad una rievocazione quasi epica del rapporto tra Dante e Ravenna. Un rapporto ricostruito attraverso pagine fitte di minuta erudizione, con una padronanza dello sviluppo intellettuale e spirituale dell'epoca, suddivisa in periodi temporali brevissimi, quasi da microstoria; un'epoca indagata attraverso un'analisi circostanziata del materiale archivistico, perlopiù inedito.

Pur essendo radicato nel clima intellettuale di fine Ottocento, quando l'inedito e l'erudizione esercitavano un certo fascino ai fini della conoscen-

(2) Voce Ricci Corrado, «Enciclopedia Dantesca», Istituto Della Enciclopedia Treccani, Roma 1973.

za della vita e della fortuna di Dante, lo studio dantesco del Ricci non è mai trascrizione passiva di dati, ma direi quasi empirismo scientifico mirante al rifiuto e alla correzione di ipotesi che non potessero essere verificabili sia da un punto di vista storico che filologico.

Di conseguenza le congetture del Ricci, quantunque ardite, quasi mai sono arbitrarie e il valore dell'opera e l'utilità ancora resistono, grazie anche alla presenza di un apparato eccellente e meticoloso di note che mostra in prospetto la sua attitudine, a seconda dei casi, esegetico-documentario o negativo-testuale.

La conquista del metodo procede e si esercita anche in campi affatto nuovi della sua produzione culturale. La sua ricerca sull'*Arte dei bambini* (pubblicata nel 1887 dalla Zanichelli e la cui fortuna editoriale comportò varie ristampe, fino alla V edizione del 1918, e traduzioni anche in lingua tedesca), rappresenta sicuramente il primo studio che interpreta su un piano "moderno" l'arte dei fanciulli.

Ciò che ancora oggi colpisce nello studio del Ricci è da una parte la scoperta (pedagogico-didattica) del carattere espressivo-proiettivo-inventivo del linguaggio grafico infantile, (che sarà poi la rivendicazione di illustri pedagogisti: Lombardo Radice, Read) dall'altro la capacità culturale di collocare un aspetto espressivo fino allora mai considerato da un punto di vista scientifico in una circostanziata cornice di storia dell'arte primitiva che va dai graffiti preistorici ad alcuni esempi di pittura, forniti dalla tribù dei Comanche.

Questo atteggiamento interpretativo corrisponde in pieno ad una ascendenza storicistica che già alimentava la tradizione storica italiana, da Ricci intesa come esperienza di studio che nel livello analitico e rigoroso dei dati reali trova conferma delle proprie ipotesi. Attraverso questo metodo e rovesciando politicamente il motto del Morelli, ("prima storici poi conoscitori") Ricci inizia a sottoporre anche l'arte al rigore della scienza e alle leggi severe della critica storica, giungendo per questa via ad un alto livello di elaborazione sistematica. Su ciò si distingue nettamente dal Morelli ed approda al filone storicistico, mirante soprattutto alla ricostruzione delle grandi personalità artistiche, inserendo quindi l'opera nella coerenza artistica, nella formazione culturale, negli interessi intellettuali e morali dell'artista che l'ha prodotta.

Da qui i suoi studi su Raffaello, sul Correggio e la sua attività di catalogatore. A Ricci infatti si deve la prima organica e sistematica catalogazione del patrimonio artistico di Brera, Parma, Modena e Firenze.

L'impianto storicistico informa sicuramente anche la sua più importante opera e cioè "*Le Tavole storiche*" dei mosaici di Ravenna, la monumentale documentazione archeologica che testimonia in modo chiaro l'apporto ad una maturità critica di eccezionale valore. Personalmente ritengo che questa sia l'opera fondamentale del Ricci nel senso che racchiude, in modo circolare, tutta la sua attività di studioso, dal momento in cui egli tende alla costruzione direi quasi filologica di un *codex optimus*, avvalen-

dosi di un metodo che nella ricerca dell'archetipo documenta un numero di loci critici e stato di fatto distintivi, di varianti fedelmente riprodotte, ai fini di ritrovare in quelle opere la loro originaria bellezza esemplificatrice e normativa. Lo studioso prende così a proprio fondamento le conquiste moderne della filologia, la quale fonda la propria azione esclusivamente su testimonianze sicure, dai documenti d'archivio ai testi letterari che tali testimonianze e indizi hanno tramandato, considerando quindi i momenti musivi come documenti della storia e che quindi come tali devono essere rispettati, poiché una loro arbitraria considerazione e falsificatrice alterazione, trae in inganno e conduce a deduzioni ed ad interventi errati.

L'accentuazione ricciana del valore documentario del monumento non comporta alcuna predilezione, legata a gusti soggettivi, e quindi, arbitraria nelle valutazioni artistiche e nelle indicazioni metodologiche, nessuna nostalgia di riviviscenza ripristinatrice di uno stile particolare a scapito di altri. Riguardo alla storia del restauro in Italia, quella ricciana si colloca a mio parere nella linea metodologica che, tra fine Ottocento e primo Novecento, già tendeva a superare le opposte concezioni di Ruskin (avverso ad ogni tipo di restauro) e di Viollet le Duc (fondatore del ripristino) e che è la stessa nel complesso di William Morris, Camillo Boito, Luca Beltrami, Gustavo Giovannoni. Nel 1915 Gustavo Conti sottopone a Ricci un quesito: "Se è necessario restaurare i monumenti distrutti o semidistrutti dalla guerra?".

In assenza di una complessiva impostazione teorico-metodologica elaborata dal Ricci ritengo necessario riprodurre integralmente la risposta che egli fornisce:

A guerra finita converrà esaminare uno per uno i monumenti danneggiati e giudicare della convenienza del restauro oltre che sotto l'aspetto morale e pratico, anche sotto l'aspetto artistico, il quale è certo il più difficile. Infatti dove più che l'opera manuale dell'artefice occorre quella dell'artista dove più che di semplice parti architettoniche ed ornamentali si tratta di vere opere d'arte anche se decorative, io amerei che in genere si lasciasse le cose come sono anche se danneggiatissime. Perché gli artisti di un tempo non sono in grado di perfettamente imitare o copiare l'opera degli artisti dei secoli trascorsi. Essi alla differenza tecnica derivante da mezzi diversi di esecuzione aggiungono inconsciamente gli effetti di un sentimento diverso, dimodoché la loro più che un'imitazione o una copia dell'antico, risulta sempre una interpretazione che può illudere i contemporanei, ma che lascerà scorgere le differenze quando succederà un altro guasto e quindi un altro modo d'interpretare. Rifare un tetto, un muro, una cornice, è facile, ma rifare statue intere od anche teste, mani, piedi è snaturare lo stile del monumento, menomare l'importanza artistica.

Ecco perché io credo che anche per quegli edifici di cui si vorranno e potranno ricostruire le parti architettoniche distrutte e magari anche le ornamentali, si dovrà esaminare bene se non sia il caso di lasciare quelle artisticamente più individuali nella condizione in cui la guerra le ha ridotte, così come noi rispettiamo le rotture nei rilievi delle nostre grandi basiliche romaniche e gotiche. E ciò varrà an-

che a lasciar nei monumenti qualche segno dell'oltraggio patito, pur riconducendo la loro gloriosa mole alla sua prima funzione di fede e di lavoro (3).

Come si potrà notare la risposta del Ricci è il manifesto-proclama della sua intera attività dal momento che la sua linea, oscillando fra quella di Ruskin e quella di Viollet le Duc, non disdegna l'accettazione di una metodologia tipica del Riegl quale, ad esempio, traspare nel richiamo di un certo spiritualismo creatore, la pariteticità storicista di tutte le arti e tra tutte le epoche della storia dell'arte, al relativismo storico, con in più, rispetto a coeve e successive teorie restaurative, la accentuazione del valore del "ricordo" e di quello di "antichità".

Quei valori che guidati dall'immagine sempre presente di Ravenna e dei suoi monumenti hanno legato la figura e l'opera di Corrado Ricci alla storia della cultura italiana tra Ottocento e Novecento. La storia della cura dei monumenti e delle testimonianze artistiche ravennati tra Otto e Novecento è solo ed esclusiva storia culturale di Corrado Ricci, che con il suo ultimo contributo sull'*Arte portatile*, letta da Santi Muratori nella primavera del 1934 al Corso di Studi Bizantini, volle offrire a Ravenna anche l'ultima testimonianza di storia e di cultura affermando che il valore di ogni opera umana, anche la più piccola, è documento dello sviluppo storico-culturale.

(3) Cf. *Carteggio Ricci*, vol. XXXIII, c. 6427. Ravenna, Biblioteca Classense.

VINCENZO FONTANA

CORRADO RICCI E L'ARTE DEI BAMBINI

Un giorno triste dell'inverno 1883, tornando dalla Certosa di Bologna, fui costretto da una pioggia dirotta a riparare e a restar lungamente sotto il portico del Meloncello.

Cominciai allora, per ingannare il tempo, a guardare i motti e i segni che coprivano, a migliaia i muri: motti e segni ispirati, per la maggior parte, a così largo naturalismo che a loro confronto certi sonetti del Marino e certe novelle del Casti potevan sembrare trattati di morale.

Solo le opere degli espositori più piccoli, le quali naturalmente si trovavano più in basso, quantunque mostrassero minor tecnica e più incerta grammatica, erano però contenute nei limiti della decenza.

Oltre a ciò (bisogna notarlo a titolo di lode) non ostentavano tante velleità poetiche.

La tristezza del giorno, del luogo e dell'anima, che mal comportava gli epigrammi sconci e feroci di coloro che avevano lavorato nella zona superiore, mi conciliò con l'arte ingenua dei bambini e mi suggerì l'idea di questo studio (1).

Dai graffiti, Corrado Ricci passa alla raccolta dei disegni dei figli degli amici, ma il lavoro è troppo lungo: «Dopo cinque mesi [...] avevo raccolto appena un centinaio di documenti *artistici*» (2). Con la collaborazione dei maestri elementari bolognesi, in meno di un mese, ottiene 1000 disegni e Adolfo Venturi da Modena gliene invia altri 250. Per i lavori di plastica, il pittore Coriolano Vighi fa lavorare più di 20 bambini in due fabbriche di ceramiche, con la creta. Comincia lo studio della figura umana. Sui quattro anni, i bambini incominciano a disegnare e il soggetto preferito è l'uomo: la testa è un quadrato o un circolo malfatto e due linee verticali sono le gambe. Solo più tardi, appare il busto e le membra si articolano.

Fa disegnare uomini in barca e osserva: «I bambini descrivono l'uomo e le cose, invece di renderle artisticamente; cercano di riprodurle nella lo-

(1) C. Ricci, *L'arte dei bambini*, 1896, V^a ed. Bologna 1919, pp. 13-14.

(2) *Ibid.*, p. 14.

ro compitezza assoluta e non nella loro risultanza ottica, fanno insomma coi segni la descrizione che, né più né meno, farebbero con la parola» (3). Essi ragionano, o meglio, sragionano così: «l'uomo in barca c'è tutto, e se c'è tutto, perché ne dobbiamo disegnare solo la metà?» (4). Il problema della rappresentazione tridimensionale ridotta al piano che ha due dimensioni viene risolto, dando all'uomo di profilo due occhi, e due braccia di prospetto. Al naso di profilo aggiungono un naso in più di prospetto fra i due occhi, che è «appunto il prodotto più originale della legge d'integrità che domina tutta l'arte infantile» (5). Così, una casa viene rappresentata con tutti i lati anche non visibili e con le persone all'interno.

Nella plastica, le cose cambiano. La tecnica è rozza, ma tutto è al suo posto. «Ed è per questo che l'arte dei bambini ha nella plastica con l'arte primitiva, con la medievale e con quella delle popolazioni selvagge tanti punti di contatto, che si cercano indarno quando si passa a considerare il disegno» (6). Il Ricci appare ancora legato a vecchi concetti: decadenza, rozzezza tecnica, illogicità, ma sa guardare fra i primi in Italia a forme artistiche cui altri non hanno mai guardato.

L'arte dei bambini, l'arte primitiva dei pellerossa americani studiata da Henry R. Schoolcraft (7), o quella preistorica illustrata da James Geikie (8) e da John Lubbock (9) nonché negli *Atti del Terzo Congresso Archeologico Internazionale di Preistoria* (London 1869), aprono nuovi orizzonti della storia e della critica d'arte. In particolare, Corrado Ricci vede una analogia fra le statuine infantili e quelle intagliate dagli esquimesi nel legno e nell'osso, che poteva vedere riprodotte nei libri di A.E. Nordenskjold (10).

Meno esplicito il raffronto con il Medioevo. La scultura medioevale, per quanto rozza e decaduta, non è infantile. Nei colori, essi li vedono, ma «non sanno o non si preoccupano di trovarli nella tavolozza. Le varie gradazioni, i semitoni cadono sulla retina dei loro occhi, ma non sulla loro intelligenza, ed essi si contentano in genere della tinta vivace che s'approssima al vero» (11). «Fanno il volto dell'uomo di un qualunque rosso sfacciato, le case d'un giallo opprimente, il cielo d'un turchino cupo, gli alberi di un verde senza corruzione, e via di questo passo».

(3) Ibid., p. 20.

(4) Ibid., p. 21.

(5) Ibid., p. 28.

(6) Ibid., p. 33.

(7) *Information respecting the history, condition and prospects of the Indian tribes of the United States*, Philadelphia 1854.

(8) *Prehistoric Europe: a Geological Sketch*, London - Stanford 1881.

(9) *Prehistoric times as illustrated by ancient remains and the manners and customs of modern Savages*, London 1869.

(10) *La Vega. Viaggio di scoperta del passaggio di Nord-Est tra l'Asia e l'Europa*, II, Milano 1882, pp. 101, 105 e 117.

(11) Ricci, op. cit., p. 46.

Quanto poi espone Corrado Ricci in una conferenza del 2 febbraio 1885, e pubblicata nell'anno seguente a Bologna da Zanichelli, è sintomo degli interessi originali e d'avanguardia del giovane studioso, ma anche dei limiti dei suoi giudizi. I bambini, come i selvaggi, vanno educati a disegnare bene e in prospettiva, a mescolare i colori. Pensate invece che, proprio allora, Van Gogh sprizzava colori puri sulle tele, Gauguin campiva di giallo e di rosso gli alberi e i prati abolendo la prospettiva. Più tardi, i primitivi ispireranno Brancusi e Modigliani, Picasso disegnerà volti contemporaneamente di faccia e di profilo nelle *Demoiselles d'Avignon* (1907).

La sua curiosità per il nuovo, la sua cultura informata e davvero europea basata su letture inglesi, francesi, tedesche, si rivelano anche in un articolo del 1896, *Lanterna magica*, pubblicato sul «Corriere della Sera», 1-2 novembre. L'educazione al bello dei piccoli può giovare dell'immagine proiettata e le scuole elementari non dovrebbero rinunciare ad inframmezzare alle lezioni lo spettacolo. «Che lieta sorpresa al balenare del Canal Grande di Venezia, della chiesa di S. Pietro in Roma, della torre pendente di Pisa, del golfo di Napoli col Vulcano fumante! Che occhi spalancati per la meraviglia quando si presentava l'ingrandimento di un insetto, di un fiore, di un'erba! E su tutto quale delizioso e profondo desiderio di vedere, anzi di rivedere e di sapere» (12).

Anche il cinema è un divertimento o una cosa seria (forse un'arte). È la domanda che pone Corrado Ricci l'8 dicembre 1912 al secondo Congresso delle Opere di Coltura popolare a Roma. Certo, è fortissimo strumento di propaganda. «Perché ciò che entra negli occhi, come uno spettacolo preciso, concreto, evidente, delineato, agisce sull'anima mille volte di più di ciò che vien letto, ossia di ciò che esige ancora una pratica intellettuale per essere inteso, realizzato, tradotto in figura.

E non v'ha sulla terra giornale che sia letto da una folla altrettanto numerosa, quanto quella che assiste allo svolgersi di una stessa pellicola cinematografica» (13). Il suo concetto di cinema d'arte è sostanzialmente quello di opere di ricostruzione storica. Il nuovo istituto cinematografico «Minerva» (istituito dal Ministero della Pubblica Istruzione Luigi Credaro) può essere uno strumento efficace di educazione se saprà separare ciò che è «severamente reale» da ciò che è «liberamente artistico».

La sua storia dell'arte è anche per gli adulti una storia riccamente illustrata da fotografie che pesano e contano come e quasi più del testo. I limiti, poi, dell'arte si ampliano con Corrado Ricci alle arti decorative ed industriali, le arti cosiddette minori, all'architettura ed all'urbanistica, alla scenografia, sintomo delle sue forti passioni teatrali. Così pure, si ampliano gli orizzonti temporali, il barocco soprattutto è la scoperta della storiografia tedesca dei primi decenni del '900 che Ricci fa propria ed introduce in

(12) Ibid., p. 80.

(13) Ibid., pp. 90-91.

Italia. Ma, soprattutto, è l'ambiente che lo interessa, quando a Roma contribuisce al compimento della sistemazione arborea della passeggiata archeologica, ideata da R. Lanciani, G. Baccelli e G. Boni. Il verde, il paesaggio dominano le visioni della sua Italia Artistica, la collana che dirige per l'I.A.G. di Bergamo, di cui significativamente dedica a Ravenna ed alle sue pinete il primo volume.

Oggi, Antonio Cederna in *Mussolini urbanista* (Bari-Roma 1979) critica Ricci per la sua permissività verso architetti ed archeologi distruttori di Roma ed altri criticano con occhio moderno e con sufficienza i lavori di restauro ravennati da lui controllati ed ispirati. Con Giulio Umberto Arata, poi, immaginò un volto neo-bizantino per Ravenna; probabilmente sbagliò, ma, se sbagliò, lo fece per troppo amore.