

Riflessioni critiche su una presunta influenza di Croce sulla concezione dell'arte di Corrado Ricci

di Chiara Cantelli

chiara.cantelli@unifi.it

Critics generally converge on the supposition that the close relationship between the historian and art critic Corrado Ricci and Croce had a relevant influence on the first, as shown by an essay of 1905, closely similar in content and terminology to the Neapolitan philosopher's *Aesthetics*. Actually, the use of such terminology by Ricci precedes the Crocian text, outlining an autonomous conception of art which, albeit converging in many respects to that of Croce, diverges on as many key-points.

Keywords: expression, feeling, form, art and technique

È noto il carattere altamente poliedrico che caratterizzò la formazione di Corrado Ricci negli anni precedenti la sua svolta artistico-archeologica e che affonda nelle contraddizioni inerenti la stessa identità intellettuale della sua figura: tanto positivista di mente, quanto idealista nel cuore e nell'azione¹.

Di questo paradossale incrocio rende testimonianza il lungo carteggio intercorso tra Ricci e Croce dal 1890 al 1925: un carteggio che, nel prendere l'abbrivio dal condiviso interesse dei due autori per il teatro², «aiuta a comprendere come nel primo Novecento i rapporti tra l'eredità positivista e l'idealismo in genesi, pur nutrendo polemiche sanguigne,

¹ Cfr. A. Emiliani, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, "Accademia Clementina, atti e Memorie" (Nuova Serie), 37/1997, pp. 23-69.

² Cfr. C. Bertoni (a cura di), *Carteggio Croce - Ricci*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 3-6, lettere 1, 2 e 3.

non si articolassero in schieramenti statici, ma fossero movimentati da inattese sintonie»³.

Per quanto riguarda Ricci e Croce, tra queste inattese sintonie vi è la loro comune idea di arte come espressione dello spirito nella forma del sentimento, una convergenza che ha fatto supporre ad alcuni critici che si tratti di una sintonia tutt'altro che casuale, bensì riconducibile a una diretta influenza di Croce su Ricci in forza del loro crescente rapporto su base epistolare.

L'ipotesi, seppur solo suggerita tra le righe dalla critica, nasce da un fatto prettamente circostanziale, che trova indiretta conferma nel percorso biografico-intellettuale di Ricci⁴. A una formazione di carattere prevalentemente poetico-letterario, maturata negli anni 1877-1884 a stretto contatto con l'ambiente carducciano della Bologna del tempo⁵ e affiancata dall'assimilazione dei tratti distintivi della critica positivista⁶, s'innesta a partire dal 1884-1885 il lungo rapporto con Adolfo Venturi⁷, che determina non solo il definitivo spostamento degli interessi di Ricci per l'ambito della storia e critica d'arte, ma anche la svolta della sua vita. Per diretta intercessione di Venturi, egli passa alla

³ Id., "Introduzione" a Ivi, p. XI.

⁴ Cfr. D. Domini, "La formazione intellettuale (1878-1890)", in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano 2008, pp. 121-129.

⁵ Cfr. G. Bosi Maramotti, "Gli anni bolognesi di Corrado Ricci", *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, 2, 2000, pp. 489-499.

⁶ Cfr. C. Ricci, O. Guerrini, *Il libro dei colori. I segreti del secolo XV*, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1887, in particolare pp. III-VI e D. Levi, "Studio infaticabile e scrittore di rara fecondità", in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, cit., p. 274.

⁷ Cfr. G. Bosi Maramotti, "I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci", in Giacomo Agosti (a cura di), *Incontri Venturiani*, Atti del convegno (Pisa, 22 gennaio, 11 giugno 1991), Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 11-38.

fine del 1892 dal settore delle biblioteche in cui era impiegato a quello delle Belle Arti, iniziando una brillante quanto prestigiosa carriera di funzionario al servizio dello Stato: dopo un decennio museografico che lo impegna nella guida di alcune tra le più importanti gallerie e pinacoteche del nostro paese⁸, Ricci diventa nel 1906 Direttore generale delle Antichità e Belle Arti italiane, ruolo che rivestì fino al 1919 e che fa di lui una figura fondamentale in merito al recupero e alla salvaguardia del patrimonio artistico-archeologico del nostro paese all'indomani della sua realizzata unità⁹.

L'intenso quanto fondamentale rapporto con Venturi subì tuttavia una progressiva quanto inesorabile incrinatura che, determinata dalla innovativa politica museale di Ricci¹⁰ e manifestatasi inequivocabilmente negli anni 1895-1897 in occasione del progetto di riordino ministeriale della Pinacoteca ubicata nel Museo nazionale di Napoli¹¹, portò nel giro di pochi anni a una definitiva rottura. È su questa rottura che s'intensifica il rapporto con Croce, peraltro anche lui

⁸ Cfr. A. Emiliani, "Corrado Ricci, museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico", in L. Fornari Schianchi (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, Franco Maria Ricci, Milano 1997, pp. LXI-LXXVII.

⁹ Cfr. M. L. Pagliani, "Corrado Ricci e le origini positive del catalogo nazionale (1860-1925)", in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, cit., pp. 73-80 e V. Curzi, "Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell'Ottocento: le campagne fotografiche di Ricci della fototeca Nazionale di Roma", in Ivi, pp. 97-106.

¹⁰ Cfr. D. Levi, "Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica", in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Longo Editore, Ravenna, pp. 2005, pp. 51-63 e S. Cecchini, "Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico", *Il capitale culturale*, VIII, 2013, pp. 51-68.

¹¹ Cfr. M. Santucci, "Corrado Ricci a Napoli", in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, cit., pp. 160-171.

sceso nel 1900 in diretta quanto feroce polemica con Venturi proprio in merito alla pinacoteca napoletana; una circostanza che, visti i precedenti, determinò il diretto coinvolgimento di Ricci a fianco di Croce¹², contribuendo così a cementare un'amicizia destinata tuttavia a rompersi nel 1925 per l'adesione di Ricci al manifesto degli intellettuali fascisti.

Quanto quest'amicizia con Croce abbia influenzato Ricci sul piano della teoria dell'arte, sembra rendere conto il fatto circostanziale cui si è accennato. L'idea che l'arte sia espressione dello spirito nella forma del sentimento emerge infatti con forza in Ricci in un suo saggio che, intitolato "L'arte e la fotografia nella rappresentazione dal vero"¹³, uscì tre anni dopo la pubblicazione dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Croce, avvenuta nel 1902. Ma quali, in sintesi, le tesi dello scritto ricciano, caratterizzato da un piglio teorico sicuramente inusuale allo stile storico-erudito che, fino a quel momento, aveva caratterizzato i molteplici scritti di critica d'arte dedicati dall'autore a pittori e scultori?

Il saggio inizia dalla duplice constatazione – assunta come incontestabile – che pittura e scultura, al pari della fotografia, ci restituiscono immagini, e che tali immagini sono tratte dalla realtà. L'arte, dunque, è imitazione della natura e, al pari della fotografia, ha nel vero la sua «legge più sicura e, forse, la sola eterna» (p. 24). Ma se questa legge è necessaria e sufficiente alla fotografia, all'arte è solo necessaria ma non sufficiente. La realtà ritratta può infatti «aspirare all'alto titolo dell'arte» solo nel caso in cui l'artista riesca ad animarla di «spirito poetico» (p. 26), intendendo con ciò la capacità di idealizzare

¹² Cfr. C. Bertoni, "Introduzione" a Id. (a cura di), *Carteggio Croce - Ricci*, cit., pp. LV-LXXXIV.

¹³ C. Ricci, "L'arte e la fotografia nella rappresentazione del vero", *Il secolo XX*, 1, 1905, pp. 21-36.

quanto viene raffigurato: «L'artista deve muovere bensì dal vero, ma deve saperlo idealizzare» (*ibidem*).

Ma come si fa a idealizzare la realtà? Non ci riescono certo quegli artisti che, «fermato il soggetto, *fissata*, come dicono, *l'idea* sopra il foglio di carta passano senz'altro all'esecuzione dell'opera raccogliendo man mano gli elementi dal vero» (*ibidem*). L'idealizzazione non nasce sulla base di un'astratta idea di bello che uno cerca poi di concretizzare in immagine grazie agli stimoli che gli può offrire la realtà al momento al momento dell'esecuzione. L'artista che non ha già «pronta, durante il lavoro, l'evocazione delle immagini» e che si trova costretto a dover, «ad ogni più piccolo tratto, ricorrere al modello», metterà infatti capo a «una cosa tecnicamente “veduta bene”» (*ibidem*), ma fredda e, come tale, incapace di coinvolgerci. L'immagine sarà, appunto, una forma senz'anima, artificiosa, privando l'opera del «più bello dei pregi», cioè «la spontaneità che si manifesta con la percezione immediata del soggetto anche come forma» (*ibidem*).

Immagine e pensiero, esterno e interno devono dunque fare tutt'uno nell'opera, il che è possibile solo se sono concresciuti insieme fin dall'inizio del suo concepimento. Quando infatti «il pensiero non è nato e non si è svolto contemporaneamente alla visione plastica» (*ibidem*), dandosi già concretato nella mente dell'artefice in forma e colori, non è artistico. Per essere tale, bisogna che le forme e i colori che ci possono derivare dalla realtà, siano già rielaborati a monte dall'interiorità dell'artista o, come dice Ricci, «quando le impressioni del mondo esteriore s[iano] già penetrate nell'anima degli artisti, foggendosi con un sentimento» (*ibidem*). Pertanto, prosegue Ricci, «Ogni artista deve, a seconda del proprio temperamento e della propria maniera, sprigionare dalla mente le forme che egli vede e vagheggia, e dar loro aspetti e caratteri che le dimostrino *sentite* bensì dal vero, ma non per mezzo immediato e coercitivo dell'*esempio reale*» (*ibidem*).

È dunque “vero artista” chi riesce a rendere la propria opera espressiva del proprio sentire individuale, riconosciuto da Ricci come il principio che conferisce unità, spontaneità e, soprattutto, unicità alle sue immagini. Che dunque l'artista «si abbandoni agevolmente al proprio sentimento» (p. 28), perché è da questo abbandono che «si ebbe in arte l'abbondanza delle “personalità”» (*ibidem*) in tutta la loro varietà e ricchezza. Una ricchezza e varietà che si manifestano non tanto nei soggetti o argomenti, quanto nelle forme che essi assumono sotto la fucina plasmante del sentimento e che Ricci non esita a definire “fantasmi” o “fantasie” per sottolineare come l'arte sia attività creativa, cioè libera attività dello spirito nella forma del sentimento.

Le immagini artistiche sono dunque frutto della fantasia, che nel sentimento proprio dell'artista trova il principio che, oltre darle le ali, conferisce alle sue immagini l'originalità necessaria a elevarle all'unità di una forma espressiva e spontanea; e non solo espressiva ma anche ideale. Lo spirito poetico non coincide infatti con l'espressione bruta delle passioni da cui pur l'artista trae ispirazione. Le passioni acquistano la natura di sentimenti solo quando si trasfigurano in passioni coscienti, cioè spiritualizzate. Coloro che quindi hanno «fretta di palesare la propria individualità» (p. 28) pensando così di ottenere maggiore incisività espressiva, in realtà non la ottengono, per risultare sul piano della resa formale «incompleti e strani» (*ibidem*), cosa che precipita l'opera in una totale afasia espressiva e, quindi, nell'assenza di bellezza.

Ma anche coloro che sacrificano il proprio sentimento al «rigore verista» (p. 33) sottraggono bellezza/espressività/idealità all'opera. Costringendo la mente «a seguire obbediente le impressioni oggettive» (p. 24) e a «rinunziare alle [...] iniziative e ai [...] fantasmi» che prendono vita dal suo sentimento, essi metteranno capo a una forma «spezzettata, frantumata anzi nella riproduzione delle infinite accidentalità materiali, in parte trascurabili e in parte anche brutte» (*ibidem*). Se la forza dell'arte risiedesse nella semplice capacità tecnica di restituire la realtà

in tutti i suoi particolari e non nell'«ispirazione estetica e poetica», non le rimarrebbe che «cadere di fronte ai risultati meravigliosi della fotografia e di tutte le sue filiazioni chimiche e meccaniche» (*ibidem*). Occhio meccanico in grado di riprodurre perfettamente le forme senza la mediazione dell'anima, la funzione della fotografia è documentare, non creare arte, pur offrendo all'arte un ausilio insostituibile: di divulgazione, di studio e di tutela¹⁴.

Né, del resto, acquistano significatività espressiva le immagini la cui «finezza o bellezza o eleganza o varietà o stranezza esecutiva» (p. 26) derivano dalla semplice abilità tecnica dell'agir di maniera, che è un procedere meccanico pari a quello di chi, sul modello della macchina fotografica, trasferisce sulla tela o nel marmo tutti i particolari della realtà.

Viene così ribadito che «il fascino vero ed eterno dell'arte [...] consiste «nella poesia e nel sentimento della forma» (pp. 34-35), cioè in quella trasfigurazione sentimentale della realtà che fa tutt'uno con l'esprimere il sentire individuale dell'artista e che, nell'unità tonale di questo sentire, si dà come *pathos* trasmutato nell'ideale unità di una forma capace di «elevare i più umili argomenti ad un'altezza lirica» (p. 26)

Queste, dunque, le tesi de "L'arte e la fotografia nella riproduzione del vero", tesi che la critica ha così commentato: «È del tutto chiaro cosa si deve pensare della visione ricciana dell'arte: ha affinità profonde con la concezione crociana. [...]. In effetti Ricci dice press'a poco le stesse cose che il filosofo napoletano aveva cristallizzato nell'asserzione: "È lo spirito

¹⁴ Cfr. Canali, F., *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei. Documentazione, arte e restauro dei monumenti*, in N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, Società di Studi Ravennate, Ravenna 1999, pp. 267-308.

che fa l'arte»¹⁵. Una coincidenza di vedute che tuttavia, sottolinea sempre la critica, sembra tutt'altro che fortuita, visto che Ricci «s'impegna nell'uso di quelle medesime categorie descrittive e concettuali quali "percezione, intuizione, interiorità, idealità" che Croce, sia pure con diversa inflessione e con più filosofica consapevolezza, aveva già annunciato alla cultura italiana nel 1902 attraverso la sua *Estetica*»; categorie che Ricci riprende, «ravvivandol[e] con gli effetti stilistici tipici dello storico-divulgatore che pratica ampiamente la critica d'arte, e meno spesso, quella filosofica»¹⁶, come ben illustra questo passo del saggio in questione:

L'artista deve muovere bensì dal vero, ma deve saperlo *idealizzare* [...] senza che ogni espediente tecnico debba essere ricercato proprio al momento dell'operare. L'artista infatti raggiunge vera eccellenza solo quando le *percezioni* penetrate pei sensi nell'anima, si muovono liberamente, si mostrano limpide, si affacciano spontanee al momento opportuno, rispondono pronte alla chiamata. Le immagini del mondo non debbono essere ritratte con le parole, con lo scalpello, con le note musicali come fa una macchina fotografica o un fonografo o come appunto fa talora l'artista nella contemplazione d'un povero modello. Esse invece, penetrate nell'anima, vi si debbono trasformare in un *mondo spirituale* in continua attività, in continuo fermento, in continua attesa di tornare nel mondo trasfigurate.¹⁷

Ricci dunque (che non si faceva scrupolo a stigmatizzare come vuote e astratte «logomachie sul vero, sul vero e sul buono»¹⁸ quel «ciarpame [...] cui si dà il nome pomposo di *estetica* e *filosofia dell'arte*»¹⁹) non sembra essere stato impermeabile alle idee estetiche del suo amico filosofo; una permeabilità tale da renderlo addirittura profetico del

¹⁵ D. Domini, "Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci", in Ivi, p. 332.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Ricci, "L'arte e la fotografia nella rappresentazione del vero", cit., pp. 26-27. I corsivi sono nostri.

¹⁸ O. Guerrini, C. Ricci, *Il libro dei colori. I segreti del XV secolo*, cit., p. III.

¹⁹ Ivi, pp. V-VI.

successivo sviluppo che Croce avrebbe dato alla sua idea di arte come coincidenza di espressione e intuizione. Ciò che infatti non rileva la critica e che invece è doveroso rimarcare, è che l'elaborazione crociana dell'idea di arte come intuizione/espressione in "rappresentazione di un sentimento" - unitamente all'idea del carattere lirico dell'arte quale prodotto della "personalità" dell'artista che attinge alle proprie passioni per elevarle all'armonia di una forma - è successiva alla sua *Estetica*. Essa si fa infatti avanti ne *L'intuizione e il carattere lirico dell'arte* (1908) e nel *Breviario di estetica* (1912), dove appunto si dirà che «il sentimento senza immagine è cieco e l'immagine senza il sentimento è vuota»²⁰ e che l'arte consiste nella sintesi viva di forma e sentimento o, in termini crociani, di classico e romantico: «il contenuto è formato e la forma è riempita, [...] il sentimento è sentimento figurato e la figura è figura sentita»²¹.

Ricci quindi, nell'affrontare il problema dell'arte sulla base delle categorie terminologiche presenti nell'*Estetica* crociana, avrebbe messo a fuoco il principio che si sarebbe tuttavia palesato solo nella successiva riflessione dell'amico. Una messa a fuoco che sembra averlo anche indotto a fare a meno del termine crociano "intuizione" e a sostituirlo *in toto* con "sentimento". A dispetto di quanto afferma la critica, tra le categorie terminologico-concettuali che, impiegate da Ricci, paiono richiamare l'*Estetica* di Croce, manca proprio la principale, cioè l'"intuizione", termine mai usato ne "L'arte e la fotografia nella riproduzione del vero".

Questa assenza ha tuttavia la sua ragion d'essere. Il saggio ricciano è infatti un magistrale "taglia e incolla" dei vari quanto esigui spunti di filosofia dell'arte che si possono trovare dispersi nei diversi interventi storico-critici dedicati precedentemente da Ricci a pittori e scultori. Tra

²⁰ B. Croce, *Breviario di Estetica*, Bari, Laterza 1954, p. 40.

²¹ Ivi, p. 41.

questi “taglia e incolla” c’è anche il passo che abbiamo citato sopra e che, ripreso da Ricci da un suo scritto monografico del 1894 dedicato a *Correggio*, subisce in questa ripresa variazioni pressoché irrilevanti. Esso infatti, nel testo su Correggio, suona così:

È genio l’artista che, muovendo dallo studio dal vero sa idealizzare. La natura ha forme e suoni che aderiscono più o meno all’anima umana. Alcuni nel mondo vedono e sentono solo coi sensi, ma non ritengono: altri ritengono alcun poco, ma non hanno pronta [...] la evocazione delle immagini che giocano latenti nell’anima. Solo alle menti superiori nulla sfugge. Tutte le percezioni penetrano pei sensi nel loro spirito e si agitano incessantemente, limpide, pronte alla chiamata dell’artefice. Le immagini del mondo non sono in tali uomini ritratte con la parola, col pennello, con le note musicali, come può fare una macchina fotografica o un fonografo, o come tante volte fa l’arte moderna in contemplazione dell’angoloso manichino. Le immagini invece penetrano nell’anima loro, là si trasformano in un mondo spirituale in continua attività, in continuo fermento.²²

Come si evince dal confronto tra i due passi, essi sono pressoché identici, dimostrando come l’uso da parte di Ricci di termini descrittivo-categoriali di sapore crociano, al pari della concezione dell’arte che vi è strettamente legata, risalgano a otto anni prima che venisse pubblicata l’*Estetica* di Croce. Né, d’altra parte, emerge dal carteggio che dal 1890 al 1902 vi sia stato con Croce uno scambio teorico in merito alla natura dell’arte; e non solo in quel periodo, ma anche in quello successivo. Come è stato sottolineato dalla curatrice del carteggio, l’arte, che pur «si segnala fra le prime ragioni di contatto scientifico [...], rimane incessante materia di discorso, ma su un piano quasi sempre pratico; lievito del carteggio come sollecitudine concreta per monumenti e opere, non ha quasi peso come interesse teorico, al di là di veloci ragguagli e di elogi di convenienza»²³. Insomma, ciò che colpisce nel *Carteggio Croce - Ricci* è proprio «la mancanza di un vero confronto concettuale, di un

²² C. Ricci, *Correggio*, Zanichelli, Bologna 1894, pp. 62-63.

²³ C. Bertoni, “Introduzione” a Id. (a cura di), *Carteggio Croce - Ricci (1890-1925)*, Il Mulino, Bologna 2009, p. XIII.

approfondimento teorico delle proprie affinità e divergenze. [...]. Di conseguenza manca anche una seria interazione sulla natura del fatto artistico e sul senso della critica d'arte»²⁴.

Se quindi vi fu una convergenza tra Ricci e Croce, essa si sviluppò sulla base di «un'affinità quasi istintiva»²⁵, che affonda tanto nel loro comune amore per Dante e Giosuè Carducci, quanto nell'«insofferenza di Ricci per le frange più inutili o ridicole del metodo [storico-filologico] di cui pure non abandon[ò] mai le direttive» e, quindi, nella loro «comune ribellione all'ottusità e alla pedanteria, alla boria accademica, alla filologia paga solo di se stessa»²⁶. Una ribellione che, in Ricci, si radica sulla doppia anima che ha sempre improntato la sua figura, «mai veramente ricomposta»²⁷.

Questa “non composizione” è infatti parte integrante e costitutiva della complessa personalità di Ricci, definendone anche la specificità che caratterizzò la sua figura di studioso d'arte: una figura tanto «ricca di passionalità e di impegno etico»²⁸, quanto dedita a quella nuova “critica positiva” che si era impegnata «corpo ed anima a cercar documenti e argomenti *tecnici* e *storici*, a definire le scuole e a considerarne la *fisiologia* e le *formule*»²⁹, così da «anatomizzare le forme pittoriche»³⁰ e valutare «per ciascun artefice la tecnica e la bellezza della forma rispetto ai tempi e ai luoghi»³¹.

Un aspetto, quest'ultimo, che ci permette di mettere in luce come Ricci non condividesse con Croce l'idea che il momento tecnico-materiale

²⁴ Ivi, p. XIX.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. XXVI.

²⁸ D. Domini, “La formazione intellettuale (1878-1890)”, cit., p. 123.

²⁹ O. Guerrini, C. Ricci, *Il libro dei colori. I segreti del XV secolo*, cit., p. VI.

³⁰ Ivi, p. XII.

³¹ Ivi, p. III.

dell'opera fosse estrinseco al suo momento espressivo. Se è indispensabile all'artista l'abbandono al proprio sentimento quale matrice da cui scaturisce la forza espressiva dell'arte, non di meno l'estrinsecazione di tale forza, facendosi avanti non tanto dal soggetto dell'opera, quanto da "come" esso viene trattato sentimentalmente, è per Ricci strettamente legata al mezzo tecnico-materiale in cui si concretizza. Come egli sottolinea proprio ne "L'arte e la fotografia nella riproduzione del vero",

Si deve riconoscere che ogni tecnica ha in sé valori addirittura sentimentali che le sono propri e che trattati dai grandi concorrono a raggiungere, insieme alla parte spirituale, un risultato unico. Come nella poesia non si saprebbe comprendere la *Divina Commedia* in ottave e l'*Orlando furioso* in terzine; così non si saprebbe intendere l'opera di Giotto nella fiammante e rapida tempra tiepolesca, né l'opera del Tiepolo nel levigato lucido affresco di Giotto.

La tecnica offrirà sempre campo al pittore d'effetti speciali, e questi si tradurranno sempre in qualità di stile e, si può dire, di pensiero.³²

La specificità tecnico-materiale è dunque parte integrante del significato espressivo di un'opera, al punto tale da determinarne l'estrinsecazione stessa. In altri termini, "tecnica che trovi, semantica espressiva che incontri".

Si tratta di una concezione che porta Ricci ad assumere una posizione estremamente articolata rispetto all'idea di ascendenza vasariana che, ripropostasi nell'ambito della critica di matrice positivista da lui abbracciata, concepiva la storia dell'arte nei termini di una progressione teleologica volta a conquistare quel pieno dominio tecnico della rappresentazione prospettica che, raggiunto dal Rinascimento, conferiva alla rappresentazione piena verosimiglianza ottica. Come Ricci sottolinea nel saggio su "L'arte e la fotografia nella rappresentazione del vero", l'arte, per quanto ci restituisca immagini che, spiritualmente

³² C. Ricci, "L'arte e la fotografia nella riproduzione del vero", cit., p. 34.

trasfigurate nella forma del sentimento, non sono sovrapponibili alla semplice verità ottica dei corpi, deve comunque restare aderente a questa naturale verità percettiva. In qualità di *pathos* trasmutato in forma visiva, essa non può infatti contravvenire alle regole della naturale percezione visiva cui si rivolge, pena la perdita della forza espressivo-comunicativa che le è propria.

Esprimere in una forma aderente al vero ottico ciò che va aldilà di quanto si vede percettivamente, costituisce dunque la specificità e la difficoltà dell'arte. Specificità e difficoltà che, riassunte nella formula "muovere bensì dal vero ma saperlo idealizzare", dimostrano altresì in Ricci una fedeltà nel tempo a una concezione dell'arte che emerge compiuta già nel corso del 1880. In una sua ricerca sulla grafica infantile, uscita nel 1887 con il titolo *L'arte dei bambini*, Ricci, per comprovare la sua tesi sulla non artisticità del disegno infantile, affermava quanto fosse stato lungo e arduo il cammino che l'arte, nel corso della sua storia, aveva dovuto percorrere sia per raggiungere il pieno dominio tecnico necessario a raggiungere quella verosimiglianza ottica che le imponeva il suo essere un'arte visiva, sia per riuscire a orientare tale dominio in quel senso *pathemico*-espressivo che aveva trovato la sua piena realizzazione nel Rinascimento maturo:

salvo poche eccezioni, si arrivò sino a Leonardo da Vinci, prima che i pittori sapessero chiamare in una faccia perfettamente tranquilla la disposizione più abituale dell' animo. Dopo di lui furono eccellenti il Correggio e Raffaello. La lietezza serena della Madonna detta della Scodella e la profonda mestizia della Madonna del Granduca, resteranno sempre due capolavori di rivelazione psichica!³³

Ma per quanto Ricci abbracci l'idea che si dia autentica espressività artistica solo quando la trasfigurazione *pathemica* sia sorretta da un'abilità tecnica capace di restituirci immagini otticamente verosimiglianti, non di meno è convinto che la difettività tecnica (qualora

³³ C. Ricci, *L'arte dei bambini* (1887), Armando Editore, Roma 2008, p. 84.

non precipiti in quella totale assenza di tecnica che impedisce di raggiungere un minimo di verosimiglianza ottica) può comunque rivelarsi un pregio per farsi fonte e veicolo, nei grandi artisti, di potenti quanto elevati valori non altrimenti esprimibili.

Come egli scrive in un saggio del 1894, ribadendolo con parole pressoché identiche ne “L’arte e la fotografia nella riproduzione dal vero”, se l’arte di Giotto è riuscita a esprimere appieno la semplicità estatica dello spirito francescano che improntava la sua epoca, ciò è avvenuto grazie ai suoi limiti tecnici. Questa pittura «inesperta ancora a sorprendere tutte le movenze che darà al corpo quella potente del Rinascimento» (p. 28) è infatti ciò che ha «costretto [Giotto] ad imprimere alle sue figure una tranquillità, una pace ideale» (*ibidem*). Se esse hanno «un aspetto spirituale, quasi fossero librate e toccassero la terra sfiorandola appena, pronte a sollevarsi al primo invito del cielo» (p. 29), è perché le loro vesti ancora «non s’informano dal corpo» (p. 28), sembrando così nascondere anime e non membra umane; e se i loro occhi sembrano «occhi profondi ed assorti in cui la fede abbia spento ogni desiderio terreno, ogni cupidigia mondana» (29), è perché essi non presentano ancora «il segno del lucido [...], lo sprazzo luminoso della pupilla»³⁴. Del pari, in un saggio del 1898, Ricci affermerà che se ci sono state opere capaci di esprimere al meglio quel disprezzo del corpo in cui consistette l’eroismo cristiano dei primi secoli poi passato al Medioevo, queste erano proprio «le immagini bizantine della più iniqua esecuzione, dal volto scarno, nero ed olivastro, dagli occhi profondi, sbarrati e senza luce, dal naso lungo, sottile e ossuto»³⁵.

³⁴ Id., “San Francesco nell’opera di Dante e di Giotto”, in Id., *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna, 1894, p. 29. Cfr. anche Id., “La fotografia nella rappresentazione del vero”, cit., p. 34.

³⁵ Id., “L’espressione e il movimento nella scultura”, *Rivista politica e letteraria*, II/1, 1898, pp. 51-52.

Nel leggere questi passi, possiamo osservare un'altra radicale distanza di Ricci da Croce, distanza che fa tutt'uno con la sua idea di arte come documento storico. Se è vero che l'artista è colui che riesce a trasfondere in immagine il proprio sentire, non di meno tale sentire, pur nella soggettività del sentimento che esprime, si farà veicolo di tutti i valori del contesto storico-culturale e socio-ambientale in cui vive quel particolare soggetto, tanto individualmente qualificato quanto storicamente. L'opera d'arte, dunque, è concretizzazione tecnico-formale di un sentire storico che, individuale e collettivo al tempo stesso, la costituisce come documento di una civiltà. Parlare pertanto di arte barocca, medievale bizantina o rinascimentale non è estrinseco all'artisticità di un'opera, ma è parte costitutiva della sua individuale quanto epocale espressività:

Le facoltà emotive dell'anima umana sono varie, e l'arte le indaga tutte. Però avviene che in tempi diversi, uno o più sentimenti prevalgano sugli altri e allora l'arte prende l'indirizzo che più vale ad appagarli.³⁶

Si tratta di un riconoscimento – questo del duplice e inestricabile intreccio tra momento tecnico-materiale dell'opera e suo momento semantico-espressivo individual-collettivo e – che corre parallelo al doppio registro che sempre caratterizzò la prosa dei saggi ricciani di critica d'arte: da un lato, l'accertamento scientifico del fatto artistico, che richiedeva una rigorosa analisi tecnica e una precisa contestualizzazione storica basata sulla ricerca scrupolosa e la fedeltà alle fonti; dall'altro, il piglio letterario che, intrecciato a questo accertamento, mirava a restituire al lettore il sentire tanto epocale quanto individuale presente nell'opera dell'artista preso in esame e che faceva tutt'uno in Ricci con quella sua spiccata «attitudine a vedere poeticamente la storia»³⁷ che gli derivava dalla sua originaria formazione poetico-letteraria maturata

³⁶ Id., *Architettura barocca in Italia*, Istituto d'Arti grafiche di Bergamo, Bergamo 1912.

³⁷ D. Domini, "La formazione intellettuale (1878-1890)", cit., p. 128.

all'ombra di Carducci, quando accarezzava l'idea, poi abbandonata, di diventare poeta lui stesso³⁸.

Di questa sua attitudine testimoniano tanto gli scritti che dedicò a personaggi storici come Beatrice Cenci, quanto la sua «ricca produzione di biografie critiche su Pinturicchio, Leon Battista Alberti, Correggio, dove estro narrativo e valutazione artistica si fondono, combinando la critica d'impianto romantico con il tecnicismo positivista»³⁹. Del resto, se è proprio dell'arte "idealizzare il vero", colui che s'impegna a farne una critica storica e tecnico-formale, deve tener conto anche di questa sua specificità. Una specificità che fa tutt'uno con l'altra caratteristica che secondo Ricci contraddistingue l'arte e che egli, da appassionato e rigoroso studioso di Dante⁴⁰, indicò con il termine che ispira tutto il I canto del *Paradiso*, cioè "trasumanarsi":

La facilità, il desiderio, il bisogno anzi dell'arte, in ogni tempo, d'esprimere a preferenza le figure e i soggetti della religione e della fantasia dimostrano ch'essa inclinò sempre, di sua natura, oltre che a staccarsi da un'imitazione servile, a trasumanarsi.⁴¹

La specificità dell'arte non risiede dunque in una generica espressività, bensì nell'esprimere in forme e colori la spinta a trasumanarsi che è propria dell'uomo e che fa tutt'uno con il sentimento della conquista di sé come essere irriducibile alla sfera puramente

³⁸ Sulle giovanili aspirazioni poetiche di Ricci, cfr. M. A. Bazzocchi, "Le immagini di un sogno: Corrado Ricci, le radici bolognesi e la scrittura per l'arte", in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, cit., pp. 45-48

³⁹ D. Domini, "La formazione intellettuale (1878-1890)", cit., p. 129.

⁴⁰ Ricci maturò precocemente un'autentica passione per Dante concretizzatasi in numerosi scritti e studi, tra i quali: *L'ultimo rifugio di Dante Aligheri*, Milano, Hoepli 1891; *Pagine dantesche*, Casa tipografico editrice S. Lapi, Città di Castello 1913; *Ore ed ombre dantesche*, Le Monnier, Firenze 1921 e *Cogliendo biada o loglio (scritti danteschi)*, Le Monnier, Firenze 1924.

⁴¹ C. Ricci, "La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero", cit. p. 33.

animale. L'uomo, del resto, ha sempre tradotto la propria eccedenza dalla natura da cui pur dipende e deriva, nell'immagine di una forza soprannaturale o di un'entità divina che dalla natura lo trae per renderlo a lei simile. Poco importa se questa immagine sia reale o fittizia: l'importante è che essa sia stata e continui a rappresentare per l'uomo il termine ultimo su cui plasmare il suo essere e indirizzare la sua azione. Quel termine infatti, seppur irraggiungibile per il suo carattere soprannaturale, ha permesso all'essere umano di manifestare quanto di più nobile e di più alto vi è in lui. Se l'arte inclinò sempre a trasumanarsi, è perché esprime quella costante e intramontabile tensione al superamento di sé che è propria dell'uomo nel suo paradossale e inscindibile incrocio di spirito e natura.

È da questa istanza idealistica che nasce la raccolta di saggi critici *Santi e artisti*. Uscita nel 1894, riedita da Ricci in forma ampliata nel 1910 e da lui riproposta nel 1930 in forma ancora più estesa con il titolo *Eroi, santi e artisti*, essa indicava con il suo stesso titolo l'indissolubile connubio tra arte e religione che, come mostravano gli scritti ivi raccolti, nasceva dall'umana tensione a "trasumanarsi" che sempre si è espressa nei grandi artisti. Come si legge in un suo discorso dedicato a Correggio (1884), che subito confluì nella 1° edizione della raccolta,

Dietro una mano che ferisce ce n'è sempre un'altra che mette le bende. L'arte è il conforto del male. Sembra che un genio benefico abbia detto all'umanità: "tu hai sortito il peccato e il dolore; ebbene, dal peccato e dal dolore io trarrò cosa che saprà compensarti e consolarti" e ne derivò l'Arte.⁴²

Questa, dunque, l'origine dell'arte, che pertanto sarà tanto più grande quanto più sarà il peso di peccato e di dolore da cui si solleverà; come si precisa nel discorso sull'Alberti (1904) confluito nella 2° edizione di *Santi e Artisti*,

⁴² Id., *Santi e Artisti*, Zanichelli, Bologna, 1894, p. 33.

Per le anime grandi, le grandi amarezze si convertono talora in opere mirabili. Senza la crudeltà dell'esilio la Divina Commedia non sarebbe così alta poesia di morale, di giustizia e di sdegno; né senza la crudeltà dei malori sarebbe scaturita l'elegia profonda e straziante di Leopardi; né senza gli orrori della politica – che finì per soffocare le libertà d'Italia – la volta della Sistina canterebbe così poderoso poema di minacce e di mistero.⁴³

Ma se l'arte è questa, essa «non è dei popoli previdenti e metodici, ma dei popoli che vivono in una spirituale agitazione», fiorendo «nei periodi in cui il bene e il male diventano eroismo [...] sotto l'alta pressione delle passioni»⁴⁴. A tali parole fanno eco quelle del discorso su Raffaello (1886), presente anch'esso nella 2° edizione di *Santi e Artisti* con il titolo “Le tradizioni poetiche e la stanza della segnatura”:

È vero che ad ora ad ora la posa e lo scetticismo cercano di distogliere l'arte e la letteratura dalle sue fonti ideali. Ma l'anima dell'uomo sognerà sempre certe sue predilette fantasie, e i sogni suoi saranno in ogni tempo seme d'arte. Negli sconforti e nel tedio s'invocheranno felicità e delizie remote; nella bramosia di gloria l'alta speranza d'entrare nel consorzio dei grandi, fra gli insulti della prepotenza il trionfo della bontà e dell'amore.⁴⁵

Questa, dunque, la prospettiva “filosofica” che Ricci aveva dell'arte e che poteva ben incontrarsi con quella del pensiero estetico di Croce, secondo il quale l'arte portava a espressione «tutto l'umano destino, tutte le speranze, le illusioni, i dolori e le gioie, le grandezze e le miserie umane, il dramma intero del reale»⁴⁶; essa presupponeva infatti nell'artista quelle grandi passioni amorose, civili, politiche e morali che ci spingono all'azione e che in lui si fanno «tumulto sentimentale» rasserenato nell'immagine, «sentimento gagliardo che si è fatto tutto rappresentazione nitidissima»⁴⁷. Ma, appunto, si tratta di “incontri”, di

⁴³ Ivi (1910₂), p. 51.

⁴⁴ Ivi (1894₁), p. 32-33.

⁴⁵ Ivi (1910₂), p. 212.

⁴⁶ B. Croce, “Il carattere di totalità dell'espressione artistica” (1917), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari, 1920, pp. 116.

⁴⁷ Id., *Breviario di estetica* (1913), Laterza, Bari 1954, p. 32.

punti tangenziali tra concezioni non solo maturate in tempi diversi e autonomamente, ma anche recanti profonde divergenze per affondare in orientamenti di pensiero inconciliabili.

Ricci, nonostante la vena idealista che lo animava e che, assolutamente non filosofica, gli derivava dai valori risorgimentali assorbiti nel corso della sua giovanile frequentazione carducciana, era figlio della cultura positivista. Anche se, nel suo confronto con Croce, ci siamo volutamente astenuti da un'analisi centrata su questi duplici presupposti⁴⁸, è indubbio che essi siano alla base della "convergenza divergente" riscontrata nella concezione dell'arte dello studioso ravennate in rapporto al filosofo napoletano, confermando in Ricci la sua piena autonomia intellettuale. Un'autonomia che spiega come mai questi due intellettuali abbiano sempre evitato nel loro carteggio un autentico confronto teorico su ciò che, in merito all'arte, non solo li divideva ma anche li accomunava: le affinità che c'erano, se trasportate sul piano del confronto teorico, avrebbero messo in luce quanto fossero legate alle difformità che li separavano, trasformandosi esse stesse in divergenze. Saggiamente decisero di non farlo e di far agire nel loro rapporto solo quanto, in tali convergenze, poteva essere legato alla loro affinità istintiva, che comprendeva anche una perfetta intesa per quanto riguardava, sempre in merito all'arte, la sua pubblica gestione e amministrazione. Un oculato strattagemma che permise a questi due uomini di trovare in ciò che li divideva sul piano teorico un serbatoio cui attingere solo per ciò che poteva servire loro ai fini di un proficuo quanto stimolante scambio d'informazione.

L'avvento del fascismo fu ciò che li divise, vedendoli schierati su opposti fronti politici. Il carteggio si ferma al 28 maggio 1925, con uno

⁴⁸ Ricci è un critico d'arte, non un filosofo e, di conseguenza, i suoi testi non sono sorretti da un sistema teorico-concettuale in grado di sostenere su questa base un valido quanto paritario confronto con Croce.

«stringato ma affettuoso ringraziamento di Ricci per la copia del *Partamerone* curato da Croce appena ricevuta in dono»⁴⁹. Ma Croce non ripose al biglietto né volle riprendere il rapporto con Ricci, morto nel 1934 senza mai più sentire e rivedere l'amico di un tempo. Ma è così che Croce lo ricorda nel 1948:

Ripensando [a Ricci] sento ora una sorta di angoscia, quasi di rimorso, perché una lunga consuetudine, più che trentenne, di amicizia, e la sincera stima delle sue doti come cultore d'arte e scrittore di storia e critico letterario [...], non mi trattennero dal lasciar cadere le relazioni con lui, per una ribellione del mio sentimento politico, quando vidi lui, che era un onest'uomo [...] lasciarsi prendere dal fascismo e prestargli omaggio. Forse fui ingiusto, perché dovevo far prevalere in me la considerazione che Corrado Ricci era un temperamento affatto apolitico e perciò indifeso in una situazione, nella quale si richiedevano passione politica e indignazione morale. Ma la cosa andò pur così e in me è rimasto il rimpianto e il dolore di quel distacco.⁵⁰

Nota bibliografica

EMILIANI, Andrea, *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, "Accademia Clementina, atti e Memorie" (Nuova Serie), 37/1997, pp. 23-69.

—, "Corrado Ricci, "Museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico", in FORNARI SCHIANCHI, Lucia (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, Franco Maria Ricci, Milano 1997, pp. LXI-LXXVII.

BAZZOCCHI, Marco Antonio, "Le immagini di un sogno: Corrado Ricci, le radici bolognesi e la scrittura per l'arte", in A. Emiliani, C.

⁴⁹ C. Bertoni, "Introduzione" a Id. (a cura di), *Carteggio Croce – Ricci (1890-1925)*, cit., pp. CLXIX-CLXX.

⁵⁰ B. Croce, "L'albo di Matilde Serao", *Quaderni della "Critica" diretti da B. Croce*, 11, 1948, p. 119.

Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano 2008, pp. 45-57.

BERTONI, Clotilde (a cura di), *Carteggio Croce - Ricci*, il Mulino, Bologna 2009.

BOSI MARAMOTTI, Giovanna, “I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci”, in AGOSTI, Giacomo (a cura di), *Incontri Venturiani*, Atti del convegno (Pisa, 22 gennaio, 11 giugno 1991), Scuola Normale Superiore, Pisa 1995, pp. 11-38.

— “Gli anni bolognesi di Corrado Ricci”, *Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia*, 2, 2000, pp. 489-499.

CANALI, Ferruccio, “Fotografia d’arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei. Documentazione, arte e restauro dei monumenti”, in N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di Giuseppe Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna 1999, pp. 267-308.

CECCHINI, Silvia, “Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico”, *Il capitale culturale*, VIII, 2013, pp. 51-68.

CROCE, Benedetto, “Il carattere di totalità dell’espressione artistica” (1917), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Laterza, Bari, 1920.

—, *Breviario di estetica* (1913), Laterza, Bari 1954.

—, “L’albo di Matilde Serao”, *Quaderni della “Critica” diretti da B. Croce*, 11, 1948, pp. 114-119.

CURZI, Valter, “Documentare la tutela dei monumenti alla fine dell’Ottocento: le campagne fotografiche di Ricci della fototeca Nazionale di Roma”, in EMILIANI, Andrea, SPADONI, Claudio (a cura di), *La cura*

del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci, Electa, Milano 2008, pp. 97-106.

DOMINI, Donatino, “Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci”, in N. Lombardini, P. Novara, S. Tramonti (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di Giuseppe Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna 1999, p. 332.

—, “La formazione intellettuale (1878-1890)”, in EMILIANI, Andrea, SPADONI, Claudio (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano 2008, pp. 121-129.

LEVI, Donatella, “Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica”, in EMILIANI, Andrea, DOMINI, Donatino (a cura di), *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Longo Editore, Ravenna, pp. 2005, pp. 51-63.

—, “Studioso infaticabile e scrittore di rara fecondità”, in EMILIANI, Andrea, SPADONI, Claudio (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano 2008, pp. 272-287.

PAGLIANI, Maria Luigia, “Corrado Ricci e le origini positive del catalogo nazionale (1860-1925)”, in EMILIANI, Andrea, SPADONI, Claudio (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, pp. 73-80.

RICCI, Corrado, GUERRINI Olindo, *Il libro dei colori. I segreti del secolo XV*, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna 1887.

RICCI, Corrado, *L'arte dei bambini* (1887), Armando Editore, Roma 2008.

RICCI, Corrado, *Il Correggio*, Zanichelli, Bologna 1894.

—, *Il Correggio*, in Id. *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna 1894₁, pp. 47-120.

—, “San Francesco nell’opera di Dante e di Giotto”, in Id., *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna, 1894₁, pp. 1-23.

—, “Le tradizioni poetiche e la Sala della Segnatura” (1886), in Id., *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna 1910₂, p. 199-212.

—, *L'ultimo rifugio di Dante Aligheri*, Milano, Hoepli 1891.

—, “L’espressione e il movimento nella scoltura”, *Rivista politica e letteraria*, II/1, 1898, pp. 51-52.

—, *Leon Battista Alberti* (1904), in Id., *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna 1910₂, pp. 47-64.

—, “L’arte e la fotografia nella rappresentazione del vero”, *Il secolo XX*, 1, 1905, pp. 21-36.

—, *Pagine dantesche*, Casa tipografico editrice S. Lapi, Città di Castello 1913.

—, *Ore ed ombre dantesche*, Le Monnier, Firenze 1921.

—, *Cogliendo biada o loglio (scritti danteschi)*, Le Monnier, Firenze 1924.

SANTUCCI, Marina, “Corrado Ricci a Napoli”, in EMILIANI, Andrea, SPADONI, Claudio (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano 2008, pp. 160-171.