

Eredità di Antonio Banfi nel pensiero di Raffaele De Grada sulla storia e critica d'arte: dagli anni della formazione all'attività della Fondazione Corrente

di *Deianira Amico*

ilariadeianira.amico@polimi.it

The article analyzes Raffaele De Grada's thinking about art history and criticism, underlying the influence of Antonio Banfi's teaching from his education to Fondazione Corrente's debates in the 80's. By studying unpublished and little-known archival sources, it emerges how De Grada's writings were focused on a thought opened to different points of view, such as historical context and artwork's technique, to avoid an idealistic aesthetic. Moreover, De Grada conceived both art history and criticism as a political action, inspired by the ethical value of the person and of the creative human vision against any aestheticism or alienation.

Keywords: Raffaele De Grada, Art History and Criticism, Corrente, Antonio Banfi, Philosophy, Scuola di Milano

Nell'anno accademico 1937/38 Raffaele De Grada si laurea in Estetica e Storia dell'Arte con Antonio Banfi, dedicando la tesi agli anni della formazione di Eugène Delacroix¹. Il dattiloscritto è un importante documento per delineare l'influenza del filosofo nell'orientamento teorico e metodologico del giovane intellettuale².

L'analisi storica aperta a una complessità di punti di vista non vincolati a un'estetica definita ma tesi a comprendere i problemi vitali della libertà e della responsabilità dell'uomo; la critica intesa come esperienza e azione sulla

¹ R. De Grada, *Formazione di Eugenio Delacroix. Introduzione al pensiero e all'opera di Delacroix*, Tesi di laurea in Estetica e Storia dell'Arte, relatore Prof. Antonio Banfi, Università di Milano, Facoltà di Lettere, a.a. 1937/1938.

² Ringrazio Maria Luisa Simone, moglie di Raffaele De Grada, per la consultazione della copia dattiloscritta della tesi di cui non si conserva testimonianza nell'archivio dell'Università degli Studi di Milano.

realtà presente; la scrittura come forma culturale di espressione etica e politica, sono alcuni elementi fondanti l'orizzonte teorico di De Grada.

Emerge inoltre una continuità tra queste posizioni, elaborate *in nuce* negli anni giovanili, e le riflessioni espresse dal critico nel dopoguerra, fino agli anni di attività della Fondazione Corrente³: nel mutato contesto politico e culturale, De Grada non perde di vista il legame tra estetica ed etica.

L'articolo, attingendo a fonti d'archivio inedite o poco esplorate, traccia quindi un percorso per comprendere le basi di esperienza interiore e intellettuale su cui si fonda il pensiero storico e critico di De Grada, ispirato al valore etico della persona e della visione umana creativa contro ogni estetismo o alienazione.

1. Una prospettiva metodologica: la tesi su Delacroix discussa con Antonio Banfi

L'idea che il pensiero non debba ridursi in concetti parziali ma aprirsi alla complessità del reale attraverso quello strumento che Antonio Banfi chiama «razionalismo critico», emerge nei primi anni di insegnamento del filosofo a Milano⁴.

Il campo dell'estetica, com'è noto, non è inquadrato da Banfi all'interno di un generale obiettivo concettuale, ma definito come una realtà da studiare per sé stessa, muovendo dall'interno delle sue stesse manifestazioni concrete e nella complessità delle sue relazioni e articolazioni. Alla tradizione idealista, che pone l'accento sull'interiorità dell'autore e sull'oggetto artistico come espressione dello spirito, Banfi aggiunge nuovi elementi, orientando i suoi studenti verso una metodologia aperta alla comprensione del «fenomeno

³ Archivio Eventi 1977-2006, Fondazione Corrente, Milano [d'ora in poi FC/AE].

⁴ «La razionalità della filosofia è tanto poco l'imposizione di uno schema astratto e parziale alla realtà che è anzi la legge di risoluzione integrativa di tutti gli schemi astratti e parziali... e che permette all'esperienza di rivelarsi e di farsi valere in tutta la sua viva molteplicità». Il testo, datato 1932-1933 è in A. Banfi, *I problemi di una estetica filosofica*, Parenti, Firenze 1961, p. 5.

arte», rappresentato da una complessità storica, sociologica, psicologica, e qualificato con caratteristiche proprie che riguardano le tecniche, i materiali, la storia dei generi. L'arte è un «campo aperto» che deve essere analizzato da una pluralità di punti di vista, senza dimenticare l'importanza dell'esperienza e dell'utilizzo dello sguardo come esercizio per porre in relazione le diverse prospettive⁵. Fare storia dell'arte, per il filosofo, è un'azione necessaria per comprendere la «viva complessità dell'esperienza» che nasce dal rapporto diretto con l'opera⁶.

Tra le motivazioni che inducono De Grada a scegliere Delacroix come oggetto di studio vi è l'esperienza diretta della sua opera: il primo incontro con la pittura del maestro francese avviene al Musée d'Art et Histoire di Ginevra, città che egli frequenta abitualmente, essendo nato in Svizzera, dove risiede in quegli anni parte della famiglia⁷. Un'altra ragione di vicinanza è da rintracciare nella reperibilità degli scritti di Delacroix: la fama del pittore romantico, infatti, all'inizio degli anni Trenta è all'apogeo. La celebrazione del centenario della *Libertà che guida il popolo* nel 1930 con una grande mostra al Louvre, apre una stagione di numerose iniziative dedicate all'artista: dalla fondazione di un museo a lui dedicato a Parigi nel 1932, fino alla riedizione nello stesso anno del diario e delle lettere⁸, note di critica d'arte sulle quali si esercita la scrittura di De Grada e che contribuiscono a formare agli occhi del

⁵ Cfr. G. Scaramuzza, *Antonio Banfi. La ragione e l'estetico*, Cleup Editore, Padova 1984.

⁶ A. Banfi, "Prefazione", in M.L. Gengaro, *Nove capitoli sulle arti figurative*, La Nuova Italia Editrice, Roma 1933.

⁷ «La domenica. Invece di andare a messa andavo nei musei e ho conosciuto così dagli 8 ai 14 anni tutti i musei possibili [...] e tutto quello che si poteva conoscere in Svizzera [...] ho visto delle mostre che mi hanno entusiasmato, ad esempio la mostra di Delacroix a Ginevra». Testimonianza di Raffaele De Grada in occasione dell'incontro *I filosofi di Corrente 1938-1940 – Raffaele De Grada*, parte del ciclo *Conversazioni di Estetica*, a cura di Fulvio Papi, 12 marzo 1991, Archivio Sonoro, Fondazione Corrente, Milano [d'ora in poi FC/AS]. All'educazione familiare si deve anche l'interesse per artisti che mostravano libertà di ricerca, figlio di un pittore che «non sopportava la retorica classica del Novecento, pur non sentendosi impressionista», aveva quindi maturato una sensibilità di lettura che non ragionava per stili determinati. *Ibidem*.

⁸ *Journal de Eugène Delacroix*, Andre Joubin (ed.), Paris 1930.

giovane critico l'immagine di Delacroix come artista votato alla dimensione sociale, «uomo di cultura» *tout court*⁹, laddove nell'ambito della «cultura» rientra anche l'azione politica.

De Grada matura un interesse per le teorie socialiste e comuniste grazie all'educazione familiare¹⁰, mentre assiste, studente al Berchet, alle epurazioni di insegnanti antifascisti, in particolare dell'amata professoressa Bianca Ceva, la cui passione per la storia risorgimentale si trasmette all'allievo che perfeziona in seguito i suoi studi in tale materia, tanto da venire incaricato da Antonio Banfi di tenere esercitazioni sul tema *Ottocento europeo* nell'ambito del proprio corso di Estetica¹¹.

La dissidenza politica del giovane critico inizia negli ultimi anni di Liceo e si manifesta durante l'Università (1934-1938) con il rifiuto di prendere la tessera dei GUF. L'«apertura» di Banfi verso l'analisi delle filosofie politiche, lo induce a una lettura problematica di testi quali la *Teoria del materialismo storico* di Nikolaj Bucharin, dal quale emerge un approccio «schematico»¹², dove la teoria non si accompagna alla prassi. È il periodo nel quale De Grada inizia l'attività di distribuzione di stampa clandestina, che lo porta una prima volta a San Vittore nel 1938¹³.

⁹ «Ho imparato a scrivere sui francesi [...] Delacroix mi sembrava fosse il capostipite [...] il fatto che questo grande artista fosse un uomo di cultura», afferma De Grada in *I filosofi – Raffaele De Grada*, Fondazione Corrente, 12 marzo 1991, *cit.*

¹⁰ Il ramo dei parenti materni di San Gimignano è di fabbri comunisti e la stessa madre, Magda Ceccarelli, insegnante di lettere e poetessa, dopo il trasferimento a Milano nel 1929 organizza riunioni di fronda nella casa di Via Omboni 1. Cfr. R. De Grada, *La grande stagione*, Anthelios Edizioni, Garbagnate Milanese 2001.

¹¹ R. De Grada, *Ivi*, pp. 23; altri fatti segnano l'infanzia di De Grada, come l'uccisione di una maestra di scuola elementare attivista del PC trucidata dagli squadristi di Tamburini nel 1922. L'assegnazione di esercitazioni era consuetudine didattica per Banfi. M. Del Vecchio (a cura di), *I Corsi di Estetica tenuti da Antonio Banfi negli anni accademici 1931-1932 e 1932-1933 presso l'Università di Milano. Gli appunti di Antonia Pozzi*. Appendice numero 1. In *Rivista di Storia della Filosofia (1984-2012)* vol. 66, No. 1(2011), Franco Angeli, Milano, 2011, pp. 113-155.

¹² «La *Teoria del materialismo storico* di Nikolaj Bucharin grazie alle aperture di Banfi risuonano del loro schematismo». R. De Grada, *La grande stagione*, *cit.*, p. 61.

¹³ Sulla carcerazione a San Vittore, *Ivi*, p. 124.

L'idea che la militanza politica sia responsabilità di chi opera nella cultura ha un riscontro nel pensiero filosofico di Banfi, il cui marxismo, maturato compiutamente negli anni della Resistenza «non è stile filosofico ma sapere sociale [...] educazione politica [...] prassi che si pone i problemi pragmatici di organizzazione nella dimensione storica», come scrive Fulvio Papi¹⁴.

Negli anni di formazione di De Grada, per una precisa contingenza storica, Delacroix diventa l'artista sul quale si misura il dibattito sul rapporto tra estetica e marxismo: a metà degli anni Trenta, infatti, l'opera del pittore romantico diventa l'esempio dell'arte impegnata alla quale guardano gli intellettuali del PCF, focalizzati a definire uno stile pittorico che si configuri come via alternativa al Realismo Sociale Sovietico. La pittura di Delacroix viene quindi assunta, assieme a quella di Goya, come esempio che coniuga libertà espressiva (primato del colore, utilizzo della deformazione, autonomia creativa rispetto alla committenza) e contenuto politico marxista (soggetti a carattere storico, laicità di pensiero, coscienza di classe)¹⁵. Nell'ampio dibattito noto come *Querelle du réalisme* che coinvolge tutte le forme artistiche, in particolare letteratura e cinema, si trova l'esigenza di un maggiore coinvolgimento emotivo dell'artista con il soggetto e di una nuova centralità dell'elemento umano all'interno dell'opera d'arte¹⁶.

Raffaele De Grada è a conoscenza dei temi discussi a Parigi, pubblicati sulla rivista "Commune", organo di stampa dell'AEAR (*Association des*

¹⁴ F. Papi, "Banfi, la ragione, il marxismo", in AA. VV., *Antonio Banfi, tre generazioni dopo*, Atti del convegno della Fondazione Corrente, Milano, maggio 1978, Il Saggiatore, Milano 1980, p. 11.

¹⁵ D. Amico, *Corrente tra Parigi, Roma e Milano*, in N. Colombo, R. Duilio, D. Amico (a cura di), *Corrente e l'Europa*, Milano, Fondazione Corrente, 21 novembre 2019-19 marzo 2020, Fondazione Corrente, Milano 2019, pp. 66-72.

¹⁶ Marcel Gromaire all'interno della *Querelle*: «Le problème est un problème d'éthique [...] on ne peut pas sans démission être insensible au drame quotidien». J. Lurcat, M. Gromaire, É. Goerg, L. Aragon, E. Kuss, F. Leger, Le Corbusier, J. Labasque, J. Cassou, *La Querelle du réalisme. Deux débats organisées par l'Association des peintres et sculpteurs de la Maison de la Culture*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936, p. 34. Sull'argomento Cfr. N. Racine, *La querelle du réalisme (1935-1936)*, "S. & R", n. 15, Paris, Dicembre 2002, pp. 113-132.

écrivains et artistes révolutionnaires), distribuita tra gli artisti del nascente gruppo di “Corrente”¹⁷. Alla luce di queste considerazioni, la tesi su Delacroix si configura come scelta culturale che riorienta in chiave di militanza politica l’apertura europeista già tracciata da Edoardo Persico e Raffaello Giolli, entrambi fautori dall’inizio degli anni Trenta di un recupero dell’Ottocento in chiave «neo-romantica»¹⁸, dove per Romanticismo si intende quell’esperienza culturale ed estetica nella quale convivono il senso della storia e la libertà della stesura pittorica e compositiva. Queste suggestioni confluiscono nella tesi di De Grada, ma è nel carattere metodologico adottato che si può rintracciare il fecondo insegnamento di Banfi.

Lo sguardo non riduttivo sul fenomeno artistico, debitore della lezione di Banfi, per De Grada si manifesta in diversi passaggi: si trova infatti l’attenzione agli elementi sociologici del tempo, in particolare alla relazione

¹⁷ *Où va la peinture?*, “Commune”, n.21, maggio 1935, n.22, giugno 1935, édition de l’AEAR, Parigi. De Grada ricorda la mediazione di Luciano Anceschi per la distribuzione del numero della querelle (*La Grande Stagione*, p. 106). È possibile ci fosse una circolazione dei testi tra gli artisti di Corrente, come testimonia la presenza di un numero risalente al 1935 nell’Archivio Treccani, “Commune” (Fondo non inventariato).

¹⁸ Cfr. «Dal 1934 il Romanticismo, sull’avvio degli uomini più vivi come Edoardo Persico ricominciò a tentare la gioventù italiana [...] Delacroix e Baudelaire, i romantici e Théophile Silvestre hanno goduto, a distanza di un secolo, di più di un amore retrospettivo», in R. De Grada, *Il movimento di Corrente*, Edizioni del Milione, Milano 1952, p. 12; «Coi pochi testi europei che avevamo, era stata una grande nostra lettura *L’Art romantique* e le *Curiosités esthétiques* di Baudelaire e l’*Histoire des Artistes vivants* di Theophile Silvestre» in R. De Grada, *Sandro Bini, il critico puro*, in *Un critico di “Corrente”. Artisti di Sandro Bini*, introduzione di V. Fagone (Mantova, Palazzo Te, 12 aprile-17 maggio 1987), Publi-Paolini, Mantova 1987, p. 12. Persico, nella conferenza intitolata *L’ottocento della pittura europea* (1934), aveva posto per prima la nozione di opera d’arte come «totalità espressiva e centro di consapevolezza», in grado di dialogare attivamente con la vita del proprio tempo. Raffaello Giolli, *Contributo all’800, Il ritorno di Zandomenighi* in “Problemi d’arte attuale”, Anno III, n, 1-2, Milano, gennaio-febbraio 1929. Cfr. E. Pontiggia, *Una stagione neoromantica. Pittura e scultura a Milano negli anni Trenta*, in AaVv, *Milano anni Trenta*, Mazzotta, Milano 2004. Per un inquadramento di questi temi è da riprendere in considerazione l’influenza del dibattito in Francia attorno a Delacroix. La dimensione popolare del dibattito sull’arte del Romanticismo assume la forma di un’inchiesta *Enquête 1830-1930*, “L’Intransigeant”, 2 dicembre 1929, pp. 5-10. Delacroix è il pittore con il quale devono confrontarsi gli artisti contemporanei, siano questi astratti e surrealisti, perché il fondamento della sua ricerca estetica si basa sui valori di colore, movimento, fantasia

tra dandysmo e creazione dell'immagine dell'artista borghese che mina dall'interno la sua classe sociale, di cui è interprete Delacroix.

Lo stile neoclassico, entrato nelle convenzioni dell'accademia, si configura come elemento di crisi rispetto alla tensione verso una pittura di «emozione» e «coscienza», che De Grada legge attraverso la materialità della composizione: la tecnica di Delacroix fondata sul colore che struttura la forma per «piani» è interpretata come «approfondimento di uno studio della verità naturale e umana» in opposizione al modello classicista fondato sui valori di «linea» e «massa»¹⁹.

Una particolare importanza viene data alla biografia dell'artista, che emerge nei passaggi dei suoi scritti, dove Delacroix assume una posizione di solidarietà con l'umanità oppressa. Il *Journal* viene letto da De Grada come «diario» dove il pittore indaga il suo intimo, fa esperienza del reale e prendendone coscienza esprime una precisa condizione storica ed esistenziale attraverso l'opera²⁰.

Il cuore della tesi è dedicato alla lettura del dipinto *Massacri di Chio*, dove l'attenzione non si rivolge solo al soggetto, che contrappone una scena di vita contemporanea alle costruzioni mitologiche, rappresentando gli orrori della guerra greco-turca, ma include un'analisi della tecnica. Ad esempio, la scelta degli «impasti sporchi» è interpretata come precisa volontà di Delacroix di conservare attraverso le «materia del quadro» l'orrore che la scena della peste di Giaffa, prima ispirazione dell'opera, gli aveva dato; così come la deformazione delle proporzioni dei corpi vuole rompere con il linearismo che imprigiona il disegno nel «simmetrico» togliendo la possibilità al pittore di rappresentare il «valore dell'umanità»²¹.

¹⁹ R. De Grada, *Formazione di Eugenio Delacroix*, cit., p. 89.

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ Ivi, p. 93-96.

Il contenuto «umano» dell'arte è un concetto che permea diversi passaggi della citata *Querelle du réalisme*²² ed è inoltre centrale per il gruppo di Corrente, come ricorda Mario De Micheli con queste parole:

La parola uomo aveva per noi in quel tempo un valore quasi magico. La pronunciavamo con voce piena di significati inespressi, la scrivevamo con frequenza e attraverso di essa credevamo di colmare il nostro vuoto, la nostra avidità di vita 'reale'²³.

L'insegnamento di Banfi è ancora una volta nodale: «Se v'è un centro da cui la speculazione parte e a cui sempre, ritorna», scrive il filosofo nel 1936, «essa è l'uomo»²⁴. Il bisogno di essere uomini, e di conseguenza di definirsi, rappresentarsi e riconoscersi a vicenda come tali, si pone come il problema di impegno etico dell'artista di fronte alla realtà²⁵. Questa centralità è sempre congiunta a una metodologia operativa volta a privilegiare l'osservazione del contesto sociale e culturale in cui si manifesta l'attività artistica.

Una fonte preziosa per comprendere cosa significhi fare storia dell'arte per De Grada è la conferenza intitolata *Pittura* tenuta presso la Fondazione Corrente nel 1982. Egli sostiene che l'«affidamento all'occhio», secondo la lezione di Roberto Longhi, non è sufficiente: «L'occhio è la partenza per l'analisi ed è la sintesi» – afferma De Grada – «la storia è quella delle personalità che gradualmente condensano nella loro azione i problemi del tempo»²⁶.

²² Sul concetto di “*rétour a l'homme*” nell'arte francese del periodo si rimanda a P. Brook, *Albert Gleizes. For and against the XX Century*, Yale 2001.

²³ M. De Micheli, *Treccani*, Milano Edizioni del Milione, 1962, p. 8.

²⁴ A. Banfi, *La crisi*, prefazione di C. Bo, Milano, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1967 (1935-36), p. 11.

²⁵ «Fu quella di Corrente un'azione che voleva ridare completa responsabilità d'uomo all'artista [...] Il Novecento, con l'accomodamento raggiunto tra realtà e metafisica, serviva gli stessi interessi del fascismo» in R. Birolli, *Numero-Pittura*, I, 15 dicembre 1946, p. 7.

²⁶ R. de Grada, *Pittura*, Dattiloscritto, *Conversazioni di Estetica – Le muse inquietanti*, a cura di F. Papi, Fondazione Corrente, 1982, Cartella 47, Archivio Eventi, Fondazione Corrente, Milano [d'ora in poi FC/AE].

Il metodo storico-critico di Raffaele De Grada si precisa più chiaramente nella sua matrice storicista, come ricostruzione concreta di un processo artistico specifico che comporti una dialettica tra storia passata e presente, cioè che definisca la singolarità dell'opera rispetto a un contesto di altre realtà. Questa riflessione si chiarisce nel dopoguerra, di cui è testimonianza l'antologia di scritti intitolata *Itinerario umano nell'arte*.

2. La storia dell'arte come narrazione «degli uomini che fanno la storia»

A vent'anni dalla redazione della tesi di laurea, De Grada raccoglie buona parte dei suoi scritti precedenti nel libro *Itinerario umano nell'arte*, pubblicato nel 1957, data che segna un allontanamento dal PCI di molti intellettuali legati a Corrente e impegnati nella riflessione sul rapporto tra arte e ideologia²⁷. In questo volume il termine «umano» presente nel titolo circoscrive l'impostazione teorica del testo: un discorso sull'arte come narrazione «degli uomini che fanno la storia»²⁸.

L'obiettivo del volume di indagare «lo sviluppo del concetto di realtà nel significato proprio di quelle epoche storiche» si contestualizza nell'ambito della rimediazione del pensiero marxista che negli stessi anni vede coinvolto Carlo Ludovico Ragghianti, anch'egli impegnato a distinguere il processo dell'arte sia dal politicismo leninista che dal determinismo economicista²⁹.

La lettura centrale dell'opera di Francisco Goya, alla quale De Grada dedica un capitolo nodale del libro, si innesta nel processo critico in corso, ponendo al centro della storia un principio ispirato al valore etico dell'arte.

²⁷ Si rimanda alle pagine di Ernesto Treccani pubblicate in *Arte per Amore*, Feltrinelli, Milano 1973, pp. 116-138.

²⁸ R. De Grada, *Itinerario umano nell'arte*, Parenti, Firenze 1957, p. 3.

²⁹ C. L. Ragghianti, "Arte, fare, lavoro. Per un'interpretazione di Marx" (1957), in *Il marxismo plessso*, Editoriale Nuova, Milano, 1980.

Si ritrova una riflessione sulla crisi sociale dell'epoca, causata dalla cultura cattolica in contrasto con la nascita della nuova classe sociale borghese, espressa da Goya attraverso l'attenzione ai soggetti che indagano la società, il costume, le guerre, insieme a quelli più intimi e nascosti dell'individualità profonda. Il tema del ritratto ha una particolare importanza: se nella ritrattistica settecentesca l'abito qualifica la classe sociale del personaggio, definendolo per il suo ruolo prima che come individualità, nel ritratto di Goya emerge quella che De Grada chiama «angoscia»³⁰, ovvero la particolarità individuale, esistenziale, che traspare sia nel ritratto di un nobile spagnolo che ne volto di un popolano.

L'utilizzo di una tecnica strutturata non sulla linea ma sul piano-colore, di cui è erede Delacroix, è il processo di costruzione della forma che dichiara la rottura, psicologica e storica, dell'opera con le convenzioni precedenti. Inoltre, il legame con la tradizione dell'illustrazione popolare insieme alla scelta di Goya di dipingere non su committenza, con l'inizio delle *pinturas negras*, fanno dell'artista l'esempio del «pittore realista che denuncia con il potere della fantasia» e il «primo moderno»³¹.

La lettura dei passaggi tecnici corrisponde alla lettura delle forme e della storia: la tecnica artistica, come oggetto e strumento di riflessione critica, è alla base della *Fenomenologia* di Dino Formaggio, allievo di Banfi negli stessi anni di formazione di De Grada.

Formaggio pubblica nel 1951 un testo su Goya, la cui opera viene letta come «liberazione di un mondo etico», quindi espressione di un'individuale posizione dell'artista nella società³². L'educazione filosofica è la medesima, volta a smentire ogni pretesa oggettività assoluta dei giudizi estetici e orientata a porre in diretta relazione estetica ed etica. Per De Grada questo

³⁰ R. De Grada, *Itinerario umano nell'arte*, cit., p. 231.

³¹ Ivi, pp. 215-31 (p. 220).

³² D. Formaggio, *Goya*, Mondadori, Milano 1951, p. 158.

passaggio teorico ha conseguenze pratiche, dal momento che fonda la legittimità del suo ruolo di critico militante.

3. La critica militante e il ruolo della scrittura

La funzione della critica è fondamentale in Banfi: la sua, com'è stato ricordato, non è un'estetica del giudizio ma di indagine sugli elementi che contribuiscono a creare l'artisticità dell'opera. Ricorda Luciano Anceschi in occasione di un convegno organizzato alla Fondazione Corrente nel 1978:

Il magistero di Banfi si esprimeva nella forma persuasiva che invitava nello stesso tempo e nello stesso senso allo studio e alla vita; eravamo anche continuamente invitati alla responsabilità della scelta; e sempre era vivo il richiamo a un rapporto reciprocamente attivo tra il soggetto e l'oggetto, come occasione di infinite possibilità di conoscenza³³.

L'insegnamento banfiano offre inoltre alla critica un modello laico, antidogmatico, «contrario a servirsi del pensiero come strumento di potere quanto pronto a non perdere la speranza di una possibilità di intervento, di azione, di chiarimento del pensiero»³⁴. In questo orientamento, la critica d'arte si configura come momento di partecipazione al mondo reale: in quanto razionalità rielaborata dell'esperienza, torna in altra forma nel quotidiano per mezzo della scrittura e diventa elemento attivo per la vita dell'arte.

Dalla lettura degli indici pubblicati su "Corrente", emerge la figura di De Grada come critico impegnato a visitare quotidianamente le mostre nelle gallerie e a frequentare gli studi degli artisti. Quando si laurea è già un critico: scrive sul "Tempo" dell'amico Alberto Mondadori articoli sull'Ottocento francese, prima di dirigere la colonna delle esposizioni d'arte all'interno della rivista fondata da Ernesto Treccani nel 1938.

³³ L. Anceschi, Dattiloscritto del Convegno "Antonio Banfi, tre generazioni dopo", 10-11 maggio 1978, Cartella 5, FC/AE, pubblicato in AA. VV., *Antonio Banfi, tre generazioni dopo*, cit.

³⁴ *Ibidem*.

De Grada, già nella tesi di laurea, conferisce una fondamentale importanza al mezzo critico come «strumento della ragione»³⁵ dove il termine «ragione» equivale a indagine sui problemi del conoscere e del fare critica, secondo la lezione di Banfi. Inoltre, la lettura di Baudelaire, secondo il quale la critica ha un ruolo primario in quanto come frutto di un incontro ravvicinato con l'arte, è formativa per De Grada³⁶ quanto quella di Edoardo Persico: la critica come esercizio e «mezzo» della «formazione degli artisti»³⁷.

Il problema del «rinnovamento del linguaggio per esprimersi» è oggetto di interesse già nella dissertazione della tesi nel 1938: il richiamo è rivolto ai residui accademico-letterari della scrittura, eredità dell'estetismo, considerati alieni alla critica d'arte analitica e al sentire reale³⁸.

In una conferenza tenuta presso la Fondazione Corrente nel 1986, De Grada spiega la sua posizione nel dibattito degli anni Trenta attorno alla divisione tra «storici e critici militanti»: accadeva che gli storici si vergognassero della militanza critica, lasciandola ai giornalisti, ai quali veniva affidata la visita alle mostre e agli studi degli artisti con il compito di creare «un'espressione per ognuno che li definisse davanti al pubblico». A suo avviso si trattava di un atteggiamento riduttivo:

Qualcuno pensava che avremmo fatto meglio a scrivere qualche libro in più, che pochi del resto avrebbero letto, senza pensare che il critico militante comincia a

³⁵ R. De Grada, *Formazione di Eugenio Delacroix*, cit., p. 58.

³⁶ «La nostra critica che aspira ad essere faziosa e tendenziosa (come ha saputo esserla quella delle grandi epoche, si pensi alla critica romantica, per es. Baudelaire)», R. De Grada, «La pittura italiana alla III Quadriennale romana II», *Corrente*, II/5, 15 marzo 1939, p. 5. Per la fortuna del Baudelaire critico d'arte in Italia in questi anni cfr. F. Casnati, *Baudelaire*, Morcelliana, Brescia 1936; G. Macchia, *Baudelaire critico*, Sansoni, Firenze 1939; G. Polverini, *L'estetica di Charles Baudelaire*, Laterza, Bari 1943; C. Baudelaire, *L'arte romantica*, a cura di R. Bertoni, Gentile, Milano 1945.

³⁷ E. Persico, *Intermezzo*, in «L'Italia letteraria», 1933 in Id., *Destino e modernità*, Medusa, Milano 2021, p. 133.

³⁸ R. de Grada, *Formazione di Eugenio Delacroix*, cit., p. 40.

scrivere libri... sulla più ampia conoscenza possibile del reale operante... un reale-opera³⁹.

In questo passaggio, egli anticipa un pensiero elaborato nel dopoguerra: il discorso sull'arte non deve solo analizzare i rapporti economici, sociali e ideologici, ma deve fare della scrittura della storia un contributo al progetto di cambiamento politico.

L'attenzione al linguaggio della critica nel lavoro di De Grada converge con l'impegno militante: questo si esprime nella scrittura della storia dell'arte pensata con l'intento divulgativo di rivolgersi a «operai, contadini, impiegati, professionisti» interessati a comprendere il proprio presente, come afferma in prefazione all'*Itinerario umano nell'arte*⁴⁰. Si tratta di una posizione tenuta negli anni di attività presso la Fondazione Corrente: il ciclo di lezioni intitolate *Milano per Voi*, ad esempio, offre corsi popolari in diversi ambiti – storia dell'arte, scienze, lettere – a giovani disoccupati e adulti⁴¹.

La definizione di critica come «conoscenza ampia» del «mondo operante» non descrive solo retrospettivamente la posizione antidealista di De Grada negli anni Trenta, ma definisce un orientamento metodologico e una prospettiva estetica che rivolge lo sguardo al presente. Quando egli assume questa posizione, nella metà degli anni Ottanta, il dibattito estetico animato da Fulvio Papi, già Presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Corrente, è segnato dall'esplorazione di una problematica dell'arte contemporanea tesa tra due polarità: «l'elogio dell'effimero» e una nuova «estetica dei valori»⁴².

³⁹ R. De Grada, *L'arte da valore a massificazione*, Dattiloscritto, 1986, Cartella 57, FC/AE, p. 2.

⁴⁰ Id., *Itinerario umano nell'arte*, cit., p. 2.

⁴¹ Corso "Milano per voi", 1981/1982, Cartella 29, FC/AE.

⁴² Fulvio Papi ricorda come il dibattito fosse presente anche su "Rinascita". Cfr. *Tra effimero e valore: l'arte*, Manoscritto di presentazione delle Conversazioni di Estetica, a cura di Fulvio Papi, 1986, Cartella 57, FC/AE.

La devalorizzazione dell'arte come fenomeno culturale mediatico e la sua parallela ipervalutazione commerciale sono aspetti contrapposti da Raffaele De Grada al valore dell'arte definito come

Una poetica, possibilmente un'etica o comunque una riforma del costume come proposito. [...] Una dialettica delle esperienze civili, misurate con il metro della storia, e della natura, fonte di creazione poetica nel percorso della vita⁴³.

In questo passaggio è presente il rimando banfiano all'etica: nel pensiero del filosofo, l'autonomia dell'arte non può essere eterodiretta da un codice morale esterno al fenomeno artistico, ma deve costituirsi come processo interno all'arte stessa. La critica ha un ruolo strutturale per salvaguardare il rinnovamento dell'arte, ma porsi sulla strada del cambiamento non significa rifiutare la storia: l'arte del passato è per Banfi «anche e sempre l'arte dell'umanità che vive perenne in noi»⁴⁴.

Per questa ragione, quando De Grada riflette sul concetto di valore, contestualizzandolo nell'epoca in cui parla, gli anni Ottanta, precisa come il venire meno delle grandi utopie non abbia fermato la «capacità dell'arte di muoversi», anche all'interno di un processo «apparentemente» senza rivolgimenti sociali, argomento, questo, che costituisce il cuore della crisi dell'arte contemporanea⁴⁵.

La storia è continuamente in processo, materiali e tecniche si confrontano e l'esperienza, la frequentazione delle opere, del proprio tempo e del passato, diviene momento centrale per orientare una critica che contribuisca al processo di rinnovamento dell'arte, aperta a cogliere le espressioni della crisi e a riconoscere le forme dogmatiche di produzione culturale, siano queste legate ai condizionamenti accademici, politici o economici.

⁴³ R. De Grada, *L'arte da valore a massificazione*, Dattiloscritto, cit., p. 6.

⁴⁴ Cfr. A. Banfi, "Per la vita dell'arte", *Corrente di vita giovanile*, II/4, 28 febbraio 1939.

⁴⁵ Queste argomentazioni sono riprese da Vittorio Fagone in *L'arte negli anni Ottanta: materiali, linguaggi e tecniche*, Manoscritto, Trascrizione della conferenza 25 febbraio 1986, *Ibidem*.

Queste posizioni testimoniano come fosse ancora viva all'interno della Fondazione Corrente l'eredità della «scuola di Milano». Come scrive Enzo Paci su "Corrente" nel 1938: «Un pensiero che non mortifica ma esalta la vita insieme a una teoria della morale, che sa accettare i contrasti del mondo, rifiutando ogni astratta e dogmatica prefazione»⁴⁶.

Nota bibliografica

AA.VV., *Antonio Banfi, tre generazioni dopo*, Atti del convegno della Fondazione Corrente, Milano, 10-11 maggio 1978, Il Saggiatore, Milano 1980.

COLOMBO, Nicoletta, DUILIO, Roberto, AMICO, Deianira (a cura di), *Corrente e l'Europa*, Milano, Fondazione Corrente, 21 novembre 2019-19 marzo 2020, Fondazione Corrente, Milano 2019.

BANFI, Antonio, "Per la vita dell'arte", *Corrente di vita giovanile*, II/4, 28 febbraio 1939.

—, *La crisi*, prefazione di C. Bo, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1967 (1935-1936).

—, "Prefazione", in M. L. Gengaro, *Nove capitoli sulle arti figurative*, La Nuova Italia Editrice, Roma 1933.

BAUDELAIRE, Charles, *L'arte romantica*, a cura di R. Bertoni, Gentile, Milano 1945.

BIROLI, Renato, *Numero-Pittura*, I, 15 dicembre 1946.

⁴⁶ E. Paci, *L'idealismo di Antonio Banfi*, "Corrente di vita giovanile", anno I, n. 12, 15 luglio 1938, p. 3. Sulla scuola di Milano cfr. Fulvio Papi, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini 1990.

CASNATI, Francesco, *Baudelaire*, Morcelliana, Brescia 1936.

DE GRADA, Raffaele, *Formazione di Eugenio Delacroix. Introduzione al pensiero e all'opera di Delacroix*, tesi di laurea in Estetica e Storia dell'Arte, relatore Prof. Antonio Banfi, Università di Milano, Facoltà di Lettere, anno accademico 1937-1938.

—, *I filosofi di Corrente 1938-1940 – Raffaele De Grada*, registrazione della conferenza, *Conversazioni di Estetica*, a cura di Fulvio Papi, Archivio Sonoro, Fondazione Corrente, Milano 12 marzo 1991.

—, *Il movimento di Corrente*, Edizioni del Milione, Milano 1952.

—, *Itinerario umano nell'arte*, Parenti, Firenze 1957.

—, *L'arte da valore a massificazione*, Dattiloscritto, 1986, Cartella 57, Archivio Eventi, Fondazione Corrente, Milano.

—, *La grande stagione*, Anthelios Edizioni, Garbagnate Milanese 2001.

—, *Pittura, Conversazioni di Estetica – Le muse inquietanti*, Dattiloscritto, 1982, Cartella 47, Archivio Eventi, Fondazione Corrente, Milano.

—, *Sandro Bini, il critico puro*, in *Un critico di "Corrente". Artisti di Sandro Bini*, introduzione di V. Fagone (Mantova, Palazzo Te, 12 aprile-17 maggio 1987), Publi-Paolini, Mantova 1987.

DE MICHELI, Mario, *Treccani*, Edizioni del Milione, Milano 1962.

DELACROIX, Eugène, *Journal de Eugene Delacroix* (a cura di Andre Joubin), Paris 1930.

Enquête 1830-1930, «L'Intransigeant», 2 dicembre 1929.

FORMAGGIO, Dino, *Goya*, Mondadori, Milano 1951.

GIOLLI, Raffaello, “Contributo all’800. Il ritorno di Zandomeneghi”, *Problemi d’arte attuale*, III/1-2, Milano, gennaio-febbraio 1929.

MACCHIA, G., *Baudelaire critico*, Sansoni, Firenze 1939.

Où va la peinture?, «Commune», n.21, maggio 1935; *Où va la peinture?*, «Commune», n.22, giugno 1935, édition de l’AEAR, Parigi.

PACI, Enzo, “L’idealismo di Antonio Banfi”, *Corrente di vita giovanile*, I/12, 15 luglio 1938.

PAPI, Fulvio, *Vita e filosofia. La scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Milano, Guerini 1990.

PERSICO, Edoardo, *L’ottocento della pittura europea*, 1934.

—, “Intermezzo”, in *L’Italia letteraria*, 1933 in Id., *Destino e modernità*, Medusa, Milano 2021.

POLVERINI, Giorgio, *L’estetica di Charles Baudelaire*, Laterza, Bari 1943.

PONTIGGIA, Elena, “Una stagione neoromantica. Pittura e scultura a Milano negli anni Trenta”, in E. Pontiggia, N. Colombo (a cura di), *Milano anni Trenta. L’arte e la città*, Mazzotta, Milano 2004.

RACINE, Nicole, “La querelle du réalisme (1935-1936)”, *S. & R.*, XV, Paris, Dicembre 2002, pp. 113-132.

RAGGHIANI, Carlo Ludovico, “Arte, fare, lavoro. Per un’interpretazione di Marx” (1957), in *Il marxismo perplessa*, Editoriale Nuova, Milano, 1980.

SCARAMUZZA, Gabriele, *Antonio Banfi. La ragione e l’estetico*, Cleup Editore, Padova 1984.

TRECCANI, Ernesto, *Arte per Amore*, Feltrinelli, Milano 1973.

Nota biografica

Deianira Amico (1987) è professore a contratto di Storia dell'arte al Politecnico di Milano. È Segretario Generale della Fondazione Corrente di Milano, dove coordina l'attività di valorizzazione del patrimonio e l'organizzazione di mostre e conferenze. I suoi interessi di ricerca vertono su temi di arte e critica nella prima metà del Novecento, con particolare attenzione alla storia del movimento di Corrente. Ha pubblicato saggi su artisti italiani del Novecento e su temi che spaziano dalla grafica al teatro all'architettura.