

Predella journal of visual arts, n°49, 2021 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Vittoria Cammelliti, Nicole Crescenzi, Roberta Delmoro, Paolo di Simone, Michela Morelli, Michal Lynn Schumate

Impaginazione / *Layout:* Rebecca Di Gisi, Vittorio Proietti, Claudia Scrocchio

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

A distanza di ormai dieci anni dalla pubblicazione degli *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, usciti in occasione del centenario della nascita dello storico dell'arte (1910-2010), «Predella» torna a proporre un numero monografico in cui si raccolgono nuovi contributi attorno alla biografia e alle attività in ambito politico, culturale e istituzionale dell'intellettuale di origine lucchese. Che tale numero cada esattamente nel ventennale della rivista, nata e sviluppatasi nel contesto dell'allora Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa, rappresenta una coincidenza che ha rafforzato le ragioni per tornare a indagare uno dei protagonisti della cultura italiana del Novecento, considerato come un punto di partenza per allargare l'orizzonte della ricerca. Le cadenze cronologiche, infatti, di per sé solo simboliche, diventano invece utili se si trasformano in occasioni di critica, invitano a ripensamenti, riconsiderazioni e spronano a programmare nuove iniziative di cultura.

Sarà sufficiente confrontare i contributi del numero di dieci anni or sono con quello presente per misurare tutta la distanza, per fortuna notevole, che separa le due iniziative. Nei primi *Studi*, infatti, le ricerche su Ragghianti tentavano un'indagine allargata, dagli esordi negli anni Trenta sino agli ultimi scritti degli anni Ottanta, con l'obiettivo di proporre un viatico per la definizione di un profilo biografico complessivo. Poggiando sugli unici due tentativi "monografici" precedentemente compiuti, la mostra tenuta a Lucca nel 2000 e il convegno di Cassino del 2004, e relativi catalogo e atti, gli *Studi* – a cui contribuirono sia studiosi che avevano già frequentato Ragghianti sia altri che vi si avvicinavano per la prima volta – avevano provato comunque a scendere più nel dettaglio. In parte rivolti a temi già ben noti (Croce e il crociantesimo, la divulgazione, il problema delle telecomunicazioni, il cinema), in parte incentrati su singole pubblicazioni con affondi che si potrebbero definire monografici su opere poco conosciute e non analizzate in sé e nel loro portato per la cultura (il *Mondrian e l'arte del ventesimo secolo*, *L'uomo cosciente*), il numero nel suo complesso segnava una prima apertura verso argomenti molto meno battuti della sua opera (su tutti, ad esempio, il problema della paleostoria)¹. In questo modo «Predella» rispondeva a uno stato dell'arte molto preciso: non più una figura di storico dell'arte totalmente da esplorare, da definire ancora nei lineamenti complessivi, o addirittura da riscoprire come era accaduto di fatto per

le iniziative del 2000 e del 2004, quando Ragghianti era uscito per la prima volta timidamente dal cono di luce delle memorie e delle esperienze degli allievi diretti, ma da contestualizzare rispetto al quadro politico e culturale del cinquantennio 1930-1980. L'attività di studioso e di infaticabile promotore di cultura iniziava cioè a essere ricostruita e definita meglio attraverso indagini storico-filologiche, e non unicamente memoriali, facilitate da un lato dal dilatarsi della ricerca storica, dall'altro dalla sempre migliore organizzazione dell'archivio della Fondazione che Ragghianti aveva istituito nel 1981, che già da anni si apriva generosamente agli studiosi, dischiudendo una miniera di documenti (e allora solo in parte riordinati) assolutamente fondamentali per illuminare non solo la biografia di Ragghianti, bensì la storia del Novecento italiano. Si trattava di studiare un intellettuale definitivamente riconosciuto tra i principali del ventesimo secolo per l'effettivo contributo offerto nel variegato panorama della storia, della politica, della cultura e della critica d'arte italiana con i suoi imprescindibili riferimenti internazionali.

È infatti proprio a partire da questo lavoro di scavo archivistico, e dall'uso di una strumentazione filologica (carteggi privati, archivi istituzionali) ancora non ampiamente frequentata per la critica d'arte del secondo Novecento, che derivavano non solo nuove acquisizioni fondamentali per fissare punti fermi della ricostruzione storico-critica, ma al contempo si mettevano a fuoco ulteriori nessi che apparivano nella loro (almeno fino a quel momento) non presunta rilevanza e che invitavano a essere illuminati con maggiore attenzione. Ciò ha consentito anche uno spostamento dell'asse di interesse dai temi più battuti, perché più noti a specialisti e non (ad esempio i critofilm o l'esperienza di «seleArte»), verso altre zone della latitudinaria bibliografia ragghiantiana.

Il numero che si pubblica oggi dimostra la progressione esponenziale delle ricerche che, nell'ultimo decennio, hanno toccato non solo Carlo Ludovico Ragghianti ma, più in generale, la critica d'arte italiana del Novecento. Ed è dunque a questa, e a una storia culturale assai più lata, più che alle vicende biografiche ed intellettuali di un singolo studioso "riscoperto", che ora si prova a guardare nell'analizzare l'azione ragghiantiana. Da un lato infatti, il lavoro attorno alla ricostruzione complessiva della sua biografia, che negli *Studi* del 2010 aveva avuto un primo tentativo di sistemazione, almeno secondo una traccia complessiva, così come la voce redatta per il *Dizionario biografico degli italiani* e una monografia a se stante, aveva solidificato alcuni fondamenti e conferito un ulteriore impulso di scavo²; dall'altro, nel decennio trascorso si sono infittiti gli studi sulle figure dei massimi storici dell'arte del Novecento, da Longhi a Pallucchini, da Brandi ad Argan, offrendo quindi un panorama senza dubbio più definito che se non altro ha favorito incroci e riscontri. Ma su questo torneremo più oltre. Insomma, i *Nuovi*

studi di seguito proposti sono tutti indirizzati proprio verso tematiche legate a un "tema" della biografia ragghiantiana, un'iniziativa di cultura (tra le sue numerose), uno snodo critico preciso, senza che si sia sentito il bisogno di tornare a delineare quelli che sono dati acquisiti del suo lavoro, per lasciare invece campo a studi in cui la singola impresa è stata usata quasi come meccanismo per sondare contesti politici e culturali più complessi.

Inoltre, gli scritti di seguito pubblicati provano a dare una prima risposta a una esigenza emersa con grande chiarezza col graduale svilupparsi delle ricerche, e cioè la necessità di mettere meglio a fuoco il ventennio 1950-1970, o se si vuole il trentennio 1948-1978, quello che porta dalle speranze della Liberazione al disincanto degli anni di piombo: dal *Profilo della critica d'arte in Italia* alla *Traversata di un trentennio*, per fissare con i titoli di due libri capitali (e ancora tutto sommato ben poco noti) i confini di questo densissimo segmento temporale. Mentre, infatti, il problema del Ragghianti attore della Resistenza e originale interprete del crociantesimo, "formalista indipendente" della prima ora e precoce storico del cinema e del teatro come forme di arte figurativa, è stato a lungo dibattuto e studiato all'interno di una cornice complessiva di studi storici e di cultura sugli anni Trenta e Quaranta che si può dire piuttosto nutrita (sebbene si sia sempre fatto fatica a tenere insieme le due metà del Ragghianti storico dell'arte e politico, ma questo deriva da una divaricazione di specializzazioni e relative bibliografie), resta invece molto meno chiara la definizione dell'attività critica, politica e culturale ragghiantiana dal dopoguerra agli anni Settanta, proprio come azione originale all'interno di un contesto estremamente variegato. A ben vedere ciò non è che il riflesso di una situazione più generale. Per questo periodo, infatti, anche gli studi storici non offrono al momento quel grado di approfondimento che invece possiedono per il segmento cronologico precedente. Facciamo esempi concreti: se i suoi esordi, sia per quanto concerne la sua formazione politica e quella storico-artistica, sono stati indagati attraverso una serie di analisi piuttosto approfondite che, anche grazie a un'estesa indagine archivistica, hanno fatto luce sul formarsi di un metodo innovativo e una coscienza politica precocemente maturata in senso antiautoritario³, la scrittura dei saggi della maturità (penso ad esempio ai *Pittori di Pompei* o alla monografia su Brunelleschi, oppure alla pubblicazione dei tre volumi einaudiani *Arti della visione*, in particolare il terzo), così come anche le sue scelte politiche (lo scivolamento dall'area azionista a quella repubblicana fino all'adesione al Partito socialista del 1960, il complesso rapporto coi radicali e col circolo de «Il Mondo», l'anticomunismo e il feroce anticlericalismo, il vivace rapporto con gli editori) attendono ancora ricerche che mettano meglio a fuoco le ragioni e gli effetti alla base di determinate prese di posizione. Che ovviamente

riguardano il singolo ma ben di più una cornice d'insieme data l'estensione dei rapporti personali di Ragghianti e quella sua costante capacità di guidare gli eventi e non subirli, di essere interprete di una stagione, non passivo spettatore. Intendiamoci: questo non significa che sia esaurita la spinta alla conoscenza di quanto accaduto nel ventennio 1925-1945, che anzi non potrà se non arricchirsi con la messa a fuoco di ulteriori dettagli utili; ma, per quanto concerne il periodo successivo, manca del tutto la composizione del quadro d'insieme, tanto è vero che ben più timidi sono gli studi in direzione di questi decenni nonostante un indubbio interesse, anche a voler tenere conto solo del tema della critica d'arte. Lo stesso rapporto con Olivetti, ad esempio, che pure ha ricevuto attenzione, necessita di una migliore contestualizzazione in particolare rispetto all'evolvere del quadro politico degli anni Cinquanta, che tenga insieme da un lato il sostegno a certe ben note iniziative di cultura come i critofilm e «seleArte» e dall'altro il dialogo a livello istituzionale, ad esempio attraverso l'azione dell'Istituto Nazionale di Urbanistica e il dialogo per la riforma dell'amministrazione delle Belle Arti. Lo stesso dicasi per il saggio *L'arte e la critica* del 1951, semplicisticamente bollato sin dalla sua uscita come dogmatismo crociano, ma che invece deve essere meglio interpretato guardando al rapporto con le rinnovate aperture metodologiche di altri storici dell'arte (vedi soprattutto Longhi e l'editoriale di «Paragone» del 1950, ma anche la rinnovata azione di Lionello Venturi e della sua scuola) e al nuovo passo assunto dalla critica d'arte italiana proprio a partire dalla fine del secondo conflitto mondiale. Cioè, in altri termini, si tratta di capire come, dopo la frattura della guerra, il suo pensiero si sia evoluto all'interno del vivacissimo contesto politico e culturale italiano e quale tipo di contributo abbia voluto e saputo offrire alla cultura e società italiana; nonché, aspetto non meno rilevante, se e come questa l'abbia recepito e come si sia risolto in termini di adesioni, rifiuti, obliterazioni.

Si apre qui, per tornare all'aspetto più propriamente storico-critico, il nodo irrisolto dell'emergere di nuovi metodi della storia dell'arte italiana che costellano i decenni Sessanta e Settanta e che hanno strettissima relazione col quadro politico e più precisamente partitico. Si pone altresì un interrogativo sull'effettiva incidenza di un contributo che, specie a partire dagli anni Sessanta, è unico e originalissimo, rigorosamente repellente a ogni contaminazione e pertanto destinato fatalmente alla chiusura, monolitico ma sempre rinnovantesi per la capacità di sperimentare su argomenti diversissimi; tanto che oggi possiamo, grazie alla distanza storica frapposta, considerare la situazione complessiva secondo un punto di vista maggiormente distaccato. In sostanza non è (o non è solo) un problema della sopravvivenza del crocianesimo, che pare interpretazione

oltremodo riduttiva oltre che forse scorretta, bensì di comprendere i multiformi rivoli in cui si è disciolto il formalismo italiano, assai ricettivo verso i maestri di lingua tedesca dei primi decenni del Novecento a cui aveva fatto costante riferimento quale modello di filologia testuale e visiva, soprattutto alla prova di studi di carattere sociologico e iconologico, specie di area anglosassone, sempre più affinati e destinati a crescente fortuna.

Che Ragghianti avvertisse in prima persona una sorta di disagio rispetto al contesto italiano, in cui però aveva presunto di incidere con la sua azione quotidiana di saggista e di pubblicista, in primis con le sue due riviste, lo si evince agevolmente da tracce ben visibili ad esempio in molte aree del suo carteggio, in particolare con Giulio Einaudi, un editore a cui restò legato sino agli anni Ottanta, sebbene il loro rapporto sia stato venato da polemiche proprio sulla scelta di quale fosse la fisionomia da conferire alla storia dell'arte, italiana ed internazionale, che doveva allinearsi, saggio dopo saggio, nelle collane dello "Struzzo". L'emergere di figure come Giovanni Previtali ed Enrico Castelnuovo, per fare giusto due esempi che pesarono notevolmente sulle scelte einaudiane, così come l'influenza sempre non secondaria soprattutto di Argan, compongono un quadro piuttosto articolato che necessita di una precisa puntualizzazione. Da qui, infatti, emergono i lineamenti della critica d'arte italiana della seconda metà del Novecento, oltre che dalle fecondissime scorie longhiane, e dal ruolo degli studiosi stranieri, tutto da soppesare per i decenni Cinquanta-Ottanta. Alla fine può quasi apparire sorprendente che l'opposizione di Ragghianti, tanto strenua quanto sterile, alla storia sociale dell'arte prima e all'iconologia poi, dalla matrice warburghiana a Panofsky, Saxl e Gombrich che così larga fortuna godranno nel secondo Novecento italiano e oltre, fino a fissarsi nell'elenco dei testi dei programmi d'esame dei corsi universitari, trovi sbocco proprio in Einaudi che pubblicò – e siamo a metà degli anni Settanta – i tre volumi di *Arti della Visione*, in cui in particolare il terzo rimanda a una presa di posizione molto netta contro questi metodi. Di fatto una storia culturale, più che della stessa critica d'arte, che assume una nuova fisionomia se letta nelle trame non solo di quanto è stato pubblicato, ma di quanto anche non lo è stato oppure lo è stato secondo percorsi ritardati o modificati, spesso dovuti a scelte editoriali che diventano scelte di politica culturale o di politica *tout court*.

Due ambiti – politica e cultura – che, come noto e come è stato spesso ribadito, sono consustanziali nell'opera di Ragghianti. Anche questo asserto, però, ha oggi assunto connotati molto più precisi rispetto a una generica convergenza di due aree di solito limitrofe o sovrapposte nell'intellettuale impegnato, tanto da spostare il confine dell'analisi molto oltre la generica segnalazione di un'azione diretta nella vita culturale al di fuori dello specialismo e delle pratiche accademiche

(sia la produzione di un film, un'apparizione televisiva o una rivista). È bastato infatti che alcuni recenti e meritori lavori di scavo abbiano puntato l'attenzione su un segmento specifico dell'attività culturale ragghiantiana, come le mostre⁴, non intese come esperienza di organizzazione del singolo evento, bensì come piano di politica culturale a prospettiva decennale, perché sia venuto alla luce un materiale fondamentale per capire i criteri e gli orizzonti entro cui si è mossa una attività che è risultata non tanto unica per qualità, quantità e continuità cronologica, quanto perché qualificante sul piano nazionale e internazionale. Hanno preso così una luce diversa, l'attività dello Studio Italiano di Storia dell'Arte in Palazzo Strozzi e soprattutto quell'ente di cultura che fu "La Strozziina", uno dei primi e più originali esperimenti di ente deputato all'organizzazione di iniziative a carattere culturale, specialmente espositive – con una chiara volontà di incidere anche sull'aspetto turistico – nell'Italia del dopoguerra. Per contro, questo lavoro corale (decine di studiosi vi sono stati impegnati) ha lasciato intuire come fossimo ben lungi dal capire a fondo la vitalità dei nessi col contesto politico e culturale generale, che restano tutti da scrivere, a conferma di quanto si diceva sopra. Ogni mostra si pone infatti al centro di un crocevia di scelte certo culturali *in primis*, ma anche politiche e istituzionali (si espone arte contemporanea cinese – negli anni Cinquanta –, artisti emergenti, artisti affermati, artisti locali, artisti di fama internazionali, noti e meno noti, collezioni bancarie, arte africana negli anni Settanta e per la prima volta se ne prova una indagine sistematica, con annessa istituzione di un centro studi dedicato⁵), tale da renderle uno specchio sensibile di un intero contesto. E siccome si tratta di una produzione incessante che arrivò a confezionare oltre cento eventi (senza contare quelli progettati e non messi in atto), spalmati su trent'anni, è chiaro che una considerazione complessiva non può che riflettere un quadro molto ampio. Si consideri, giusto per fare un esempio concreto, che uno dei motivi per cui l'organizzazione di una Biennale di arte contemporanea italiana a Firenze saltò risiede nel passaggio della giunta comunale guidata dal comunista Mario Fabiani alla guida democristiana del sindaco La Pira nel 1951; fiaccola del contemporaneo non per caso riaccesa col 1965, quando la decennale esperienza di quel sindaco (interrotta al commissario prefettizio tra 1957 e 1961) cessò per lasciare spazio alla brevissima esperienza della giunta socialista di Lelio Lagorio, avanti un nuovo decennio democristiano.

Ma soprattutto, al di là dei risultati concreti raggiunti da una ricerca – questa sulle mostre – che ha squadernato migliaia di documenti, ciò che è risultato fondamentale è stato il capire nel dettaglio i modi in cui questa attività aveva potuto attuarsi e dispiegarsi senza soluzione di continuità: e ce ne sarebbe stato di ben donde a considerare la storia italiana o della stessa Firenze. Allineata alle più

avvertite ricerche in ambito nazionale e internazionale sul tema delle esposizioni, che occupano oggi ormai una porzione ben definita degli studi storico-artistici, il volume *«Mostre permanenti»* ha messo in evidenza quanto sommerso fosse rimasto questo lavoro e come, di fatto, la mancata conoscenza di un percorso culturale continuativo della durata pluridecennale avesse inevitabilmente finito per viziare quella complessiva della storia della critica d'arte italiana del ventesimo secolo: e non soltanto di quella espositiva. Al di là di esempi singoli e più noti (la collezione di Peggy Guggenheim – che apre una contesa tra Firenze e Venezia all'indomani della fine della guerra –, la mostra sui fiamminghi o quella già ricordata sull'arte africana) è proprio l'iter di questo percorso, le scelte e gli attori che lo regolano, a destare il massimo interesse, in un'incessante proliferazione di iniziative che guardavano sempre a due linee fondamentali: la divulgazione della conoscenza e lo svecchiamento della cultura italiana. Entrambe appaiono reazioni precise al Ventennio, alla volontà di utilizzare la diffusione della cultura visiva e storico-artistica come elemento di protezione verso rigurgiti oscurantisti e dittatoriali, anche e soprattutto nella nuova età repubblicana. E naturalmente a conferire a Firenze il ruolo di città di riferimento nell'ambito della cultura, non soltanto cultura del passato, ma cultura viva, presente nel suo contemporaneo. Il materiale offerto da questa ricerca, che tocca temi trasversali e di grande attualità come le sponsorizzazioni, il turismo, la gestione degli enti di cultura, poggiante su una solidissima base di dati archivistici che la rendono quantitativamente oltre che qualitativamente rilevante, ha offerto un quadro esemplificativo di un profilo biografico il cui studio non si esaurisce mai nella singola iniziativa.

L'incessante girotondo di mostre de "La Strozzi" si gioca sullo sfondo più generale della gestione del patrimonio culturale nell'Italia di quei decenni, quando si scrivono e si provano ad applicare i lineamenti della tutela della Repubblica, nel tentativo di attuare il dettato costituzionale, tra le resistenze centrali e periferiche, le battaglie per i finanziamenti e l'allargamento della pianta organica del Ministero dell'Istruzione fino alla stessa creazione di un dicastero autonomo, che arrivò solo nel 1974 con Giovanni Spadolini. Ragghianti fu tra i primi e principali attori, con un'azione per il patrimonio che continua a essere sottostimata ma che percorre come una vena sotterranea la sua biografia dal periodo del sottosegretariato nel 1945 sino all'attività nella Commissione Franceschini del 1964-1966, da cui lo studioso si dimise in forte polemica con l'inconcludenza dei risultati che si prospettavano alla fine dei lavori (non proposte di legge, ma principi teorici). L'impegno per la prima commissione mista per la tutela del patrimonio culturale nella storia italiana, la cosiddetta Commissione Marangone, dal nome del deputato socialista Vittorio Marangone, attiva dal

1956-1958, letteralmente pensata e sostenuta da Ragghianti con il fondamentale contributo di Fernanda Wittgens, contiene *in nuce* i temi che verranno ripresi proprio nella commissione Franceschini, a cui è intimamente legata; le carte conservate, tra cui gli importanti verbali delle varie sedute che meritano un'edizione integrale⁶, lasciano intravedere il difficile percorso di traduzione delle conoscenze tecnico-scientifiche in atti amministrativi; ma soprattutto fanno capire la strenua opposizione che, a determinati tentativi di riforma, arrivava proprio dai quadri ministeriali e in particolare dal direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Guglielmo de Angelis d'Ossat. Siamo cioè di fronte a un intreccio non solo tra politica e cultura, ma tra modi diversi di concepire la tutela da parte dello Stato: nelle sedute Argan, Brandi, Venturi, Salmi, Piccinato, Samonà, Wittgens, o un giurista esperto nei temi del patrimonio culturale come Grisolia, insieme a molti altri studiosi e tecnici si confrontano *de visu* su problemi che saranno ripresi e diversamente sviluppati sino ai nostri giorni. Sono tutti tasselli che mancano non alla conoscenza di Ragghianti bensì alla storia politica e istituzionale italiana del secondo Novecento: qui, infatti, risiedono le tensioni tra centro e periferia nell'idea di tutela, le discussioni sulla formazione del personale, sulla riduzione eccessiva delle piante-organico e il loro mancato rinnovamento, sul delicato rapporto tra urbanistica e paesaggio, sulla carenza dei finanziamenti e i modi in cui impiegarli.

Quanto detto permette di capire perché il baricentro degli interventi di questo nuovo numero di «Predella» sia volutamente spostato verso la seconda metà del Novecento e perché questi *Nuovi studi* provino, per singoli affondi, a fornire un contributo per una prima, sebbene parziale, ricostruzione del rapporto tra intellettuali, istituzioni culturali, e politica in questi decenni. I temi possono essere ricondotti alle seguenti macroaree: editoria, riviste, istituzioni e critica d'arte. Il primo saggio di Francesco de Carolis è relativo all'incontro, sempre così gravido di implicazioni, tra lo storico dell'arte e il variegato panorama nazionale, tra editori ben saldi per tradizione e la pleora di editori nuovi o in via di affermazione. Questo tema non è mai stato affrontato sistematicamente, né per Ragghianti né, soprattutto, per il contesto della storia dell'arte italiana, e, al netto della difficoltà di organizzare un tema che si prova vasto e spigoloso, pure lo necessiterebbe: i primi studi specifici – penso al rapporto tra Argan ed Einaudi, alle iniziative di Giovanni Previtali, al numero di editori emersi attorno all'attività di Pallucchini⁷ – hanno mostrato come certe prospettive di ricerca trascendano singoli esempi e riescano a illuminare storie ben più articolate. Il caso di Ragghianti è, come ovvio, molto complesso, perché sono numerosi gli editori che hanno dato nel corso dei decenni forma concreta alla sua opera, così come ci sono coloro che la rifiutarono o con cui non ebbe rapporti, in un dialogo comunque sempre attento,

serrato e vigile che include alcuni tra i maggiori editori italiani, e altri meno noti ma volutamente selezionati per la loro indipendenza. Alcuni sono legati a fasi specifiche della sua attività (Laterza, Sansoni, Nistri Lischi), altri hanno invece una presenza alternata ma costante nella sua vita (Einaudi, Vallecchi, Neri Pozza), anche se ciascuno comporta una differente relazione e differenti basi di partenza e di sviluppo del rapporto, proprio perché diverse sono le posizioni e le tradizioni rispetto al mondo dell'editoria. Francesco De Carolis ha dedicato il primo studio monografico alle Edizioni U (per Uomo), un'esperienza tanto breve quanto dal significato straordinario nell'Italia dell'immediato dopoguerra. La ricostruzione dettagliata che De Carolis offre di una vicenda che è sì editoriale ma sottende gli alti ideali di una nazione appena liberata, si centra sull'interessante figura di Dino Gentili – il quale meriterebbe di per sé un approfondimento monografico –, e su Raghianti, chiamato proprio da Gentili ad assumere il compito di direttore editoriale della casa editrice fondata proprio in chiusura del conflitto. Costruita su collane di storia e attualità da un lato e arti visive dall'altro, un binomio che ben rappresenta gli interessi di Raghianti, le Edizioni U misero in fila autori che forse non avrebbero mai pensato di trovarsi fianco a fianco: ripubblicare il *Maccari* di Roberto Longhi (peraltro in un saggio elaborato per la mostra tenuta all'Arcobaleno di Pietro Mentasti) in un data così precoce come il 1948, accanto alla prima edizione italiana della *Storia della critica d'arte* di Lionello Venturi, libro che Raghianti aveva articolatamente discusso su «La Critica d'Arte» al momento della sua uscita in lingua francese, significava la volontà di imprimere un nuovo corso agli studi storico-artistici italiani. Indiscusso valore scientifico (Longhi), simbolica restituzione della libertà di scrivere e pubblicare per chi era stato costretto ad allontanarsi dall'Italia (Venturi); nessun problema nel riproporre temi comunque legati al fascismo (*Maccari*), riconoscimenti di saggi importanti che non avevano potuto essere pubblicati in Italia (*Storia della critica d'arte*). Ma è questa una faccia della politica editoriale: presentare per la prima volta al pubblico italiano il *Carattere degli americani* dell'allieva di Franz Boas, l'antropologa Margaret Mead, che aveva combattuto strenuamente contro concetti come eugenetica e razzismo, accanto a Emery Reves, Piero Calamandrei e Gaetano Salvemini, dimostrava senza dubbio un'immediata reazione alla trascorsa perdita della libertà, nonché la volontà di dischiudere subito orizzonti di speranza nel tentativo di inoculare quegli anticorpi contro future forme di dittatura e discriminazione. Significava altresì recuperare quegli autori che erano stati estromessi e marginalizzati, tornare ad aprire i confini verso bibliografie divenute illegittime, ricentrare gli studi italiani verso temi e problemi almeno soffocati (in questo appare molto significativa la pubblicazione de *Le origini dell'Enciclopedia* di Franco Venturi).

Una reazione al Ventennio che, in questo senso, si può dichiarare più forte e incisiva che in altri editori, come Laterza o anche Einaudi, che pure avevano fatto dell'antifascismo un elemento sostanziale della loro attività⁸; e anzi proprio la volontà di creare indipendentemente e autonomamente una casa editrice, costruita sulle ceneri della dittatura, con cui indirizzare una politica editoriale che aspirava a farsi modello, è di per sé un elemento degno del massimo interesse proprio se letto in una prospettiva generale⁹. Mette qui conto ricordare come proprio sulle Edizioni U Ragghianti avesse fatto convergere la propria energia e le proprie già attive collaborazioni, in particolare quella fitta rete di studiosi che già aveva mosso solo qualche anno prima quando aveva ricevuto l'incarico di dirigere «Emporium» dalle Arti Grafiche di Bergamo e che, almeno in parte, aveva trovato albergo tra le colonne de «La Critica d'Arte». In effetti è quasi più quanto era in programma e non fu pubblicato, stanti anche le difficoltà del periodo post bellico specie nell'approvvigionamento della materia prima (soprattutto la carta), rispetto all'edito, a suonare rivelatore dell'ampiezza del progetto delle Edizioni U: basti qui ricordare il nome di Lamberto Vitali, al quale era stata preclusa l'attività di pubblicitista in seguito alle leggi razziali, che avrebbe dovuto pubblicare per i *Diari* di Delacroix, poi passati proprio a Einaudi (che peraltro pubblicò o anche ripubblicò molti dei lavori pensati o proposti per la prima volta dalle Edizioni U, e con lui anche altri, come Neri Pozza).

Come già rilevato per l'attività espositiva, anche l'impegno di selezione di testi andava nella direzione di colmare, e il più velocemente possibile, quello iato che si era formato tra la cultura italiana e il resto del mondo durante il fascismo. Questo spiega anche l'impeto con cui Ragghianti si mosse a partire dal 1945 per promuovere diverse iniziative editoriali, quasi si trattasse di recuperare il tempo perduto e tentare di riallineare la cultura italiana al dibattito internazionale, in questo riconoscendo un dovere preciso dell'intellettuale, una sorta di riparazione al tradimento dei chierici, che implicava un'altrettanta chiara trasformazione dell'azione, da lotta concreta a divulgazione. Uno studio come questo sulle Edizioni U, filologicamente documentato, vuole appunto costituire un primo segnava anche per indagare le concrete azioni messe in atto dagli intellettuali usciti dal Ventennio. Viene a proposito qui, giusto come agenda di lavoro, riportare l'attenzione sul rapporto con Laterza, assai vivo per Ragghianti negli anni Trenta, mentore Croce, e assai più allentato con gli anni Cinquanta; il che innesca una serie di considerazioni relativamente alla questione dei luoghi di pubblicazione della letteratura sulla Resistenza; oppure, per converso, con la gentiliana Sansoni, che aveva segnato in prima persona la storia de «La Critica d'Arte», con cui i rapporti si interruppero bruscamente nel 1941, ma che pure riprese la prima serie della rivista

nell'immediato dopoguerra (una volontà ben gradita a chi era stato allineatissimo al regime?); o, ancora, Rizzoli, con cui Ragghianti pubblicò una misconosciuta edizione delle *Vite* vasariane sotto l'egida di Ogetti nella fortunata collana *I Classici*, apparsa tra 1942 e 1947 (e ripubblicata quindi nel 1971); così una serie di altri editori con cui magari la collaborazione non andò a buon fine o fu occasionale, da Mondadori a De Agostini, dalle Edizioni Grafiche fino a Gherardo Casini, caso di estremo interesse, che introduce a un universo inesplorato di personaggi capaci di fiutare autori e collaborare alla definizione di imprese editoriali anche piuttosto elaborate (Casini fu alla base di *Arte in Italia*, di cui furono pubblicati solo due volumi)¹⁰. Si capisce che qui si tratta di scrivere una storia che è anche politica e culturale: comprendere il diverso posizionamento degli storici dell'arte rispetto alle scelte di certi editori – magari durati lo spazio di un mattino –, la creazione di quelle che possono essere vere cordate, i rifiuti e le resistenze, significa mettere l'attenzione sul modo in cui la storia dell'arte *in primis*, ma anche una certa pubblicistica di carattere politico, si è delineata. Mi limito qui a ricordare quanto lontani siano dagli editori maggiori, *et pour cause*, i saggi militanti del Ragghianti degli anni Settanta, *Traversata di un trentennio* (1978) e *Marxismo perplesso* (1980), pubblicati dalla Editoriale Nuova di Milano: e sono questi gli anni i cui scrive su «Il Giornale» di Indro Montanelli. Un tema che ha un riflesso, diverso negli esiti ma simile nella natura, in quanto accade – e ci sarebbe molto da indagare – con le collaborazioni con i periodici, come «L'Europeo» o «Epoca», che richiederebbero un lavoro altrettanto prolungato e documentato, anche questo da leggere rispetto al posizionamento e al succedersi in qualità di collaboratori dei maggiori storici dell'arte italiani, da Argan a Brandi, da Longhi a Briganti.

Il rapporto costante con la politica non poteva non trovare spazio in questi *Nuovi studi*, essendo di fatto il basso di fondo nella biografia ragghiantiana. Anzi, proprio le ricerche più recenti hanno dimostrato come debba essere intrecciato con maggiore attenzione, oltre che all'impegno nelle sedi istituzionali, anche alle attività di promozione e di divulgazione culturale. Il tema non è certo nuovo per Ragghianti, ma lo diviene nella misura in cui l'attenzione è stata spostata verso gli anni Cinquanta e in particolare a ridosso del fatidico 1956, che fu determinante per creare nuove geometrie tra le forze politiche, specialmente progressiste e riformiste. Sono decenni questi, il sesto e il settimo del Novecento, e quindi anche l'ottavo, che richiedono ancora un approfondito scavo archivistico che faccia luce in particolare sul rapporto tra intellettuali e i vari partiti politici, tra tesseramenti e fiancheggiamenti più o meno dichiarati. Andrea Becherucci ha dedicato uno studio monografico alla rivista «Criterio», che Ragghianti aveva fondato e diretto insieme a Bruno Visentini, Leo Valiani e Carlo Antoni proprio a partire da quel

1956. Si condensano in questa iniziativa di cultura, durato lo spazio d'un mattino (chiuse già nel 1958 ma a fronte, come spiega Becherucci nelle sue conclusioni, di una nuova fase della politica italiana), il contributo degli intellettuali rispetto al regime comunista con le sue ricadute in ambito nazionale. Una rivista di politica, pensata soprattutto per indirizzare la politica: è chiaro il convincimento che sta alla base di Ragghianti e degli altri promotori, ossia la volontà di tornare a far sentire la propria voce attivamente, non ritirarsi nel mondo, caro e rassicurante, degli studi. Il caso è di estremo interesse, perché matura in ambito di ex azionisti e terzaforzisti, peraltro non esattamente allineati sebbene uniti da ideali comuni, e si pone come un contributo di cultura che va letto anche sullo sfondo del posizionamento politico dei protagonisti (Valiani in quegli anni radicale, Visentini repubblicano, Antoni già liberale e quindi radicale)¹¹. «Criterio», pubblicato da Neri Pozza, è un tentativo di offrire un contributo di studio e chiarezza, la necessità sempre avvertita da Ragghianti e da chi gli fu vicino, di non astenersi dal dibattito pubblico bensì di entrare direttamente nell'agone e offrire il proprio contributo, proprio nel biennio in cui si spese senza lesinare forze fisiche e morali per il funzionamento della Commissione Marangone; e farlo esattamente attraverso il ruolo che compete all'intellettuale, con sguardo continuamente critico e attivo sulla politica e sulla società. Converterà semmai interrogarsi sull'efficacia di questi strumenti, soprattutto sul pubblico a cui si rivolgevano, data la difficoltà di articoli certo non pensati per un uditorio ampio, bensì per una selezionata parte di addetti ai lavori (intellettuali, politici, amministratori), che avrebbero dovuto trarre beneficio dalla lettura e magari ricavarne possibili indirizzi per il proprio lavoro quotidiano.

L'iniziativa di «Criterio», che si comprende meglio tenendo presente il quadro delle riviste politiche pubblicate in quegli anni in cui tenta legittimamente di inserirsi senza avere un partito politico alle spalle, cade a monte dell'iscrizione di Ragghianti al PSI, del 1960, letta da alcuni – vedi lo stesso Visentini – come una sorta di errore, come se il naturale alveo di attività di questi ex azionisti fosse maggiormente riconoscibile nel Partito repubblicano da un lato e in quello Radicale dall'altro (di cui peraltro Leo Valiani fu un autorevole esponente).

E sul tema dell'iscrizione di Ragghianti al Partito socialista («a disposizione del partito» scrive in una lettera a Vittorio Marangone del 1963¹²), converrà discutere più a lungo. Certo che gli effetti di questa adesione si devono riconoscere nell'azione portata avanti con grande solerzia proprio dal PSI anche verso l'ambito culturale, una formazione politica che, almeno a partire dalla metà degli anni Cinquanta, aveva iniziato in parte a erodere l'afferenza degli intellettuali italiani al Partito comunista. In effetti, l'impatto della politica costituisce un elemento chiave

per capire determinate scelte e certe battaglie. Anzi, negli ultimi anni, proprio una maggiore lucidità nel mettere a confronto quadro politico con quadro storico-artistico, ha permesso di offrire letture originali e particolarmente feconde¹³.

Nell'ambito di uno studio più ampio sul tema della riforma statutaria degli enti di cultura nell'Italia del secondo dopoguerra, Elisa Bassetto si è qui concentrata sul tema della riforma dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. Tuttavia, non si tratta della ricostruzione delle vicende, assai travagliate (la stagione commissariale si è conclusa addirittura nel 1998), di questo Istituto, ma appunto di una riflessione, molto più ampia, sul tema del riformismo nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta e in particolare sul ruolo dei partiti rispetto a istanze che investono in modo molto forte anche il mondo della cultura. Non è un caso che Ragghianti avesse operato da protagonista per la riforma dello statuto di due enti di cultura principali, come l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte e quindi la Biennale di Venezia (con un occhio anche alla Quadriennale di Roma e alla Triennale di Milano). La sua azione in questo senso riceve un chiarimento notevole se ricostruita tenendo conto di come Ragghianti seppe tessere una serie di relazioni che sono soprattutto di carattere politico. Non è infatti tanto la riforma del singolo ente, quanto la spinta a far sì che i partiti – repubblicano prima e socialista poi – si dotassero di un chiaro programma culturale. Perché, è evidente, la riuscita di un programma culturale passava dal peso del partito, della sua capacità di canalizzare le competenze tecnico-scientifiche verso il versante latamente inteso dell'amministrazione, affinché appunto il contributo degli "esperti" si potesse indirizzare verso la concretezza dell'atto amministrativo e quindi avere ricadute sul funzionamento dello Stato e, da lì, sulla vita dei cittadini. Ma è chiaro che, nella sua visione, è dal partito che passa la possibilità di agire in modo diretto; è il partito il mezzo attraverso cui l'istanza riformista da proposta diventa attuazione. Questo è, a ben vedere, l'obiettivo primario di Ragghianti, il *primum movens* della sua azione e la ragione del bruciante distacco maturato dopo il Sessantotto, quando gradatamente ma inesorabilmente egli abbandonò i tentativi riformisti considerati oramai del tutto falliti e senza alcuna possibilità. Per la prima volta, dunque, attraverso il caso dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, questo saggio descrive con chiarezza l'officina di un intellettuale che, almeno appunto fino al Sessantotto, ha creduto nelle possibilità riformatrici e nel ruolo, fondamentale, degli esperti quali elementi di sensibilizzazione per i politici e arginare per il dilagare della burocrazia ministeriale (che significa, nella maggioranza dei casi, quadri dirigenti), sempre indicata quale ostacolo principale a qualsiasi tentativo di riforma. Non più una generica intenzione, ma atti, discussioni, provvedimenti

che provano, ancora una volta, un complesso universo di relazioni e di equilibri interni al mondo politico, istituzionale e universitario.

Politica dunque e politica culturale. Tra le numerose iniziative di Ragghianti è rimasta in ombra quella di consulente. Consulenze che svolgeva abitualmente per amici (se ne vedano esempi nel carteggio con Sandro Pertini, che guida negli acquisti, o quello con Fanfani, che consiglia nella sua attività artistica¹⁴), ma che in alcuni casi, cioè quelli di maggiore interesse, hanno preso una forma maggiormente strutturata. Viene in mente il lavoro svolto, sin dalla fine della guerra, per dotare Firenze di opere d'arte contemporanea (dalle richieste agli artisti, al già ricordato corteggiamento per ottenere la collezione Guggenheim sino ai rapporti con Mattioli affinché lasciasse la sua raccolta alla città). Ma c'è un caso particolare in cui Ragghianti svolse sistematicamente opera di costruzione di una intera raccolta: la collezione – anzi, per meglio dire, la galleria – Olivetti. Michela Morelli ha qui ricostruito, attraverso un'indagine tra vari archivi (pur nei limiti e restrizioni imposti dalla pandemia), le prime fasi di questa attività che doveva portare alla creazione di una Galleria di arte contemporanea italiana. La rilevanza di tale impegno era stata intuita dagli studi, per come appariva almeno nei carteggi con Giuseppe Raimondi e Geno Pampaloni, ma mancava un approfondimento su questo interessante caso di collezionismo di arte contemporanea italiana negli anni Cinquanta. L'iniziativa olivettiana conferma quello che è un vero filo rosso che lega tutta l'attività di Ragghianti, ossia l'attenzione per l'arte contemporanea, si badi, italiana appunto. Il suo non è infatti un generico interessamento per le manifestazioni artistiche del presente (per quello basta scorrere le pagine di «seleArte»), bensì un'evidente missione a sostegno della produzione artistica nazionale, che si forgia con le giovanili recensioni alle Quadriennali romane (stessa palestra del giovane Pallucchini) e, grazie all'esperienza al di dentro e al di fuori della Biennale di Venezia, passa attraverso l'abortita Biennale per l'arte contemporanea italiana di Firenze, la richiesta di opere ad artisti italiani per lo Studio italiano di Storia dell'Arte, fino a giungere all'attenzione dedicata, sino alla fine dei suoi giorni, alla produzione degli artisti italiani viventi. Ma è anche e soprattutto la volontà di indirizzare il gusto corrente, una attività che è esclusiva e non inclusiva. L'impegno di consulenza per la collezione Olivetti, in questo interessante trio composto da Raimondi e Pampaloni, rispecchia perfettamente l'orizzonte ragghiantiano: la collezione poggia sui nomi che, come agevolmente si può dedurre da altri riscontri documentari, Ragghianti aveva sempre inseguito, riducendo il portato delle avanguardie – a qualunque altezza cronologica – ed evitando certe correnti che, alla lunga, fanno apparire le sue scelte come abbastanza ripiegate su se stesse e legate a una produzione che trova le sue

matrici negli anni Trenta, tra Mafai, Carrà e Morandi in pittura o tra Marini e Martini in scultura. E ci sarebbe qui spazio per un'analisi comparativa con la saggistica relativa all'arte del Novecento infittitasi attorno alla Biennale del 1948 (penso, in primo luogo, agli interventi sotto l'ombrello longhiano di Arcangeli).

Chiude quindi la serie dei saggi, quasi in dittico con questa prospettiva italo-centrica, una ricostruzione del rapporto di Ragghianti con Pablo Picasso. Come per ogni storico dell'arte, anche per Ragghianti esistono degli artisti di riferimento, alla cui opera è tornato più volte nel corso della sua attività; artisti che hanno sollecitato nuove interpretazioni di concetti generali (si veda Mondrian), oppure che si sono posti quale modello su cui misurare il complessivo andamento della cultura figurativa del proprio tempo: è questo il caso, su tutti, di Morandi. Tuttavia, per Ragghianti, esiste un artista dal peso specifico ineludibile, che ha costituito una sorta, si direbbe, di rimosso per tutta la sua bibliografia: Pablo Picasso. Da un punto di vista generale, l'atteggiamento di Ragghianti, in particolare per l'arte contemporanea, è sempre stato quello di rimettere in prospettiva storica esperienze individuali e di gruppo. È questa una costante della sua opera, che si concretizza in maniera evidente con la riconduzione del Futurismo e delle altre avanguardie a movimenti storicamente determinati, ossia con la forte limitazione del loro portato di rottura o supposto innovativo: non fughe in avanti, insomma, bensì esperienze figurative di cui si dovevano accertare quelle radici filologiche che ricomponavano un quadro di continuità e non di strappi. È, in parte, quanto avviene per Picasso: come dimostra il saggio di Giuliana Tomasella, il procedere critico di Ragghianti attorno a Picasso è costruito su ritorni costanti ma allo stesso tempo ha come suo filo rosso un declassamento del Picasso artista dal pantheon dei grandi del Novecento. Insomma, Picasso non può stare al pari di Morandi, per una congenita, per così dire, discontinuità della sua produzione, poco rigorosa e troppo qualitativamente cedevole. Ora, su questa opinione si costruisce su una letteratura ragghiantiana che si snoda dagli anni Trenta e arriva sino al saggio fondamentale degli anni Ottanta, *Vita mortale di Picasso*, in cui si riprendono le fila di un pensiero che corre per mezzo secolo. Tuttavia, proprio qui sta il punto: sebbene il giudizio critico di fondo rimanga il medesimo, ossia quello di un artista certo grande ma mai capace di raggiungere quel requisito di raggiungimento del "fatto poetico" che è il vero perno del giudizio critico ragghiantiano, gli interventi di un cinquantennio assumono una interessante coloritura rispetto agli eventi culturali e politici che gli fanno da sfondo. In particolare, è il tema del Picasso politico, il Picasso "comunista", che a tratti rafforza la presa di distanza di Ragghianti. Si apre qui infatti il problema, di straordinario interesse anche se non ancora sistematicamente affrontato, dell'atteggiamento di alcuni intellettuali,

tra cui anche gli storici dell'arte, verso il Partito comunista e su come questo abbia creato un cortocircuito con i temi del realismo e della cosiddetta "realtà", in particolare negli anni Cinquanta. È un tema complesso, ma che se letto dalla prospettiva ragghiantiana, che sempre ha combattuto ogni forma di limitazione alla libertà personale e quindi in particolare alla libertà di espressione (creatrice), offre elementi di studio innovativi. Perché consente di verificare, "dal campo di Agramante", il modo con cui il realismo – leggi Caravaggio e i caravaggeschi – avesse potuto divenire una chiave per accostarsi a un determinato credo politico, quello appunto che pone la "realtà" a fondamento della produzione artistica; e, al contempo, le difficoltà di interpretare un artista fundamentalmente non realista come Picasso, eppure assunto a simbolo della Resistenza.

Infine, nello spirito di «Predella» che è sempre stato quello di offrire non solo saggi e letture ma anche strumenti di lavoro, il volume si arricchisce di due elementi. In primo luogo, la traduzione in inglese di un saggio capitale di Ragghianti, *Cinematografo rigoroso*. Pubblicato nel 1932 sulla rivista «CineConvegno», il saggio costituisce l'apertura del libro *Cinema arte figurativa*, uscito nel 1951 e ripubblicato con buon successo editoriale sino agli Settanta. La traduzione, per cura di Marie-Claire Lynette Desjardins, colma una lacuna sensibile, dato che, per quanto io sappia, Ragghianti non era mai stato sinora tradotto in inglese (eccezion fatta per alcuni articoli, con traduzione a fronte, apparsi sulla sua rivista «Sound/Sonda», di limitata diffusione) e, per conseguenza, dato anche il dilagare delle lingue anglofone come *clavis universalis* per l'accesso alla conoscenza, poco conosciuto al di là della cintura alpina. La complessità della lingua di Ragghianti ha reso difficoltosa la traduzione in lingue straniere dei suoi saggi e il *Cinematografo rigoroso* non fa certo eccezione. Se si esclude uno scritto in francese – ma direttamente redatto in francese, lingua che Ragghianti conosceva molto bene (al contrario dell'inglese) –, non si conoscono appunto opere al di fuori dell'italiano¹⁵. Scegliere quale saggio mandare in traduzione è stata operazione particolarmente sofferta, perché è chiaro che una decisione di questo tipo in un certo senso condiziona, e può a tutti gli effetti indirizzare una conoscenza complessiva, specie per chi poi si troverebbe di fronte una muraglia bibliografica totalmente redatta in italiano, e in un italiano alquanto ostico. Premesso che era pressoché impossibile individuare un saggio che potesse rappresentare l'opera ragghiantiana nel suo complesso e comunque fornire un'immagine esaustiva, era comunque difficile selezionarne uno che fosse anche gestibile nel giro di pagine pubblicabili su rivista. La scelta è caduta su *Cinematografo rigoroso*, e per una serie di motivi. In primo luogo, per la cronologia: è uno scritto giovanile, ma che già segna *in nuce* i lineamenti generali della metodologia ragghiantiana. Cronologia che significa

anche porre l'attenzione sulla precocità dell'interesse e delle acquisizioni critiche, che speriamo possano finalmente fare entrare questo scritto tra i capisaldi della letteratura mondiale sul cinema come arte della visione, essendo uno dei primissimi tentativi di studio del cinema compiuto attraverso l'uso di affinati strumenti di filologia visiva, trasferiti di peso dalle arti visive "tradizionali", come inequivocabilmente quell'intraducibile "rigoroso" posto con chiarezza nel titolo vuole sottolineare. Secondariamente per il fatto che, nonostante la difficoltà, il saggio è stato pensato e scritto per rivolgersi a un pubblico ampio, come i toni a volte quasi colloquiali lasciano intendere e come la sede (una rivista di buona diffusione) permette di confermare. Il rischio della traduzione di un saggio come questo è quello di tornare a portare l'accento su uno degli aspetti che più hanno fatto la fortuna di Ragghianti studioso, spesso non sufficientemente allineato o contestualizzato col resto della sua produzione, che invece permette di capire perché studiava il cinema secondo una certa angolazione. Tuttavia, è forse quello che può, in un tempo, far conoscere il metodo di lavoro di Ragghianti e valutarne la portata. Resta certo il problema molto pressante della traduzione. A cominciare appunto da quel «rigoroso» del titolo che pone serissimi problemi, perché veicola un senso che travalica il singolo termine e richiederebbe invece un giro di parole per renderlo nel suo senso di filologia visiva, di strumentazione critica rigorosa di cui il cinema deve essere degno. Così per molte altre espressioni usate nel testo, che si è tentato di sciogliere cercando al possibile di restare adesi al dettato ragghiantiano. Senz'altro, e questo è forse un rammarico per questi *Nuovi studi*, uno studio sulla lingua di Ragghianti avrebbe costituito un notevole arricchimento del numero. Un'analisi linguistica potrebbe risultare davvero interessante per un caso di formazione se si vuole atipico: dalla primissima giovinezza a fianco di Eugenio Montale, il quale "integrò" un percorso scolastico interrotto tra Lucca e Firenze in seguito alla prima opposizione al regime, al magistero della cristallina scrittura di Marangoni e dei maestri della Scuola Normale tra anni Venti e Trenta, per arrivare a quella ancora grave e ottocentesca di Adolfo Venturi negli anni del perfezionamento a Roma; nonché passare al fianco di Roberto Longhi, da cui bevve a larghe sorsate sino a giungere alla maturità. Ma, ne siamo certi, non mancherà occasione.

Il secondo strumento di lavoro che arricchisce i *Nuovi studi* è una bibliografia di scritti su Ragghianti, pubblicati dalla sua morte nel 1987 sino al presente. Ho accolto qui, e volentieri, un suggerimento di Francesco Ragghianti, che Elisa Bassetto ha portato a compimento. A una semplice scorsa della bibliografia è possibile verificare l'impennata degli studi a partire dai primi anni Duemila, con un deciso accrescimento col centenario del 2010. Lo strumento è parso utile sia

come prima bussola di riferimento per una bibliografia che si è intensificata e quindi perché, essendo disponibile in rete, potrà essere agevolmente ripreso per incrementarlo e aggiornarlo.

Restano infine temi di cui si è intuita la rilevanza ma che non è stato possibile affrontare nei *Nuovi studi*, oltre al discorso linguistico poc'anzi accennato. Ne indicherò solo tre: il ruolo di Ragghianti nella fondazione e nella direzione dell'ADESSPI (Associazione per la Difesa e lo Sviluppo della Scuola Pubblica Italiana), che ha prodotto una grande quantità di documenti rispondenti ad attività diramate su tutto il territorio nazionale, e che si lega più in generale al tema dell'insegnamento e della riforma anche dell'università; il problema religioso, di quella religione alta e laica, quella religione della libertà che Ragghianti oppose sempre a qualsiasi forma di dittatura; la questione del formalismo, da considerare nel suo insieme, dagli esordi alla *Critica della forma*, l'ultimo grande saggio pubblicato nel 1986, che permettono di valutare l'unica grande esperienza autenticamente e pervicacemente formalista (più che crociana) nella critica d'arte italiana del Novecento.

Per concludere, dunque, varrà la pena di tornare a ribadire quanto espresso in apertura di questa introduzione: il vero intento, cioè, e l'ambizione del contributo che «Predella» offre a tutti i lettori, non è tanto quello di portare attenzione sulla figura di Ragghianti o, meglio, non solo quello. Si tratta invece di approfondire, attraverso le macroaree qui proposte, la conoscenza dell'orizzonte politico-culturale del secondo Novecento e, all'interno di questo, della critica d'arte italiana. I problemi che questo numero prova a toccare possono agevolmente essere estesi su scala nazionale e con i necessari addentellati internazionali – soprattutto tedeschi, francesi e anglosassoni –: il quadro delle relazioni tra politica e cultura, nello specifico cultura artistica (programmazione di mostre, attività editoriali, interventi sulla stampa quotidiana o comunque periodica non settoriale) attende uno sforzo di ricostruzione complessivo. Numerosi contributi, negli ultimi anni, hanno iniziato a mettere a fuoco questi temi e, muovendosi per singole personalità, hanno migliorato la definizione dei singoli e del contesto complessivo (penso agli studi già nutriti su Argan e Bianchi Bandinelli, e a quelli più recenti su Previtali, Pallucchini, Wittgens e Russoli, giusto per fare qualche esempio). Gli strumenti filologici sono chiamati a guidare questo processo: la documentazione archivistica rimasta è infatti ingente e dall'incrocio delle varie carte deriverà una progressiva chiarificazione degli aspetti che regolano lo sviluppo della critica d'arte fino alla fine del millennio. Perché esattamente qui sta il punto: questo grande movimento di studio e lavoro lascia intravedere come la posizione degli storici dell'arte e il contributo da loro offerto alla vita intellettuale e civile del Novecento sia stato

fondamentale nella definizione della cultura novecentesca italiana *tout court*. Non solo attraverso l'impegno per la salvaguardia del patrimonio culturale, non solo per la realizzazione di quelle mostre (tante) o di quei libri (meno) che hanno disegnato il quadro storico-artistico nella testa di migliaia di studenti, bensì anche attraverso le iniziative di cultura con cui sono state educate – nel senso alto della parola – le generazioni che si sono succedute sino ad arrivare al presente. Quel bagaglio di metodi e conoscenze, così come anche quelle storture, quei tic ce li siamo portati dietro da cinquant'anni di confronto continuo, di scambi metodologici anche aspri, in una costante rincorsa alla progressiva estensione, e ridefinizione, dei confini della storia dell'arte e delle sue metodologie. Tutto questo è stato possibile anche per quel continuo intreccio tra politica e cultura che aveva portato lo storico dell'arte ad avere una posizione piuttosto autorevole tra gli intellettuali italiani, a occupare un ruolo definito e di responsabilità. C'è da chiedersi se proprio questo allentarsi del rapporto con la politica attiva, intesa come politica fatta attraverso i quadri dei partiti e per certi versi quindi più diretta e incisiva (certamente unita ad altri mutamenti sociali in senso lato, su tutti il ruolo dei media), abbia innescato un indebolimento, o comunque una diversa modalità di partecipazione alla vita pubblica nel passaggio tra prima e seconda repubblica, non abbia finito per rendere se non più complicata, molto diversa la possibilità di accesso a certi sistemi decisionali, il peso di certe scelte, la loro incidenza sulla vita reale. Storici dell'arte che si ritrovano, dunque, non ad aver perso peso specifico nel dibattito pubblico, ma forse ad avere minore incisività rispetto al direccionamento della macchina amministrativa. L'approfondimento di certe congiunture che si fissano tra politica e cultura, sia dal punto di vista teorico sia di quello della storia della cultura e delle istituzioni, almeno sino agli anni Ottanta, offrono gli strumenti per una migliore leggibilità del presente, ai fini di un affinamento della consapevolezza su vari problemi con relativa maturazione di dispositivi critici utili a proporre possibili soluzioni.

Un'ultima, ma non residuale, notazione. Questo numero di «Predella» è costruito soprattutto col contributo di studiosi per dir così *junior*. Proprio ai più giovani si deve la più larga partecipazione alle ricerche su Ragghianti svolte negli ultimi anni: è questa, in ultima analisi, la filosofia che ha sostenuto il lavoro della rivista «Predella» nei suoi venti anni di attività; e quella che la continua a sorreggere, giorno dopo giorno, mentre intacca un nuovo secolo, giorno dopo giorno sempre meno breve: il nostro.

- 1 *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di E. Pellegrini, Ghezzi (Pisa), 2011 (numero monografico di «Predella», 28, 2010). In occasione del centenario venne pubblicato anche *Carlo Ludovico Ragghianti. Pensiero e azione*, atti del convegno, Lucca-Pisa 2010, a cura di M.T. Filieri *et al.*, Lucca, 2010; tra gli studi che iniziarono a essere pubblicati attorno a questa finestra cronologica è debito segnalare in particolare S. Bottinelli, «*seleArte*» (1952-1966). *Una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Lucca, 2010.
- 2 E. Pellegrini, *Ragghianti, Carlo Ludovico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 2016 (consultabile on line sul sito www.treccani.it); E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa, 2018.
- 3 R. Pertici, *Le scelte di Carlo Ludovico Ragghianti 1928-1935*, in *Carlo Ludovico Ragghianti pensiero e azione*, cit., pp. 22-38; A. Caleca, *La giovinezza di Carlo Ludovico Ragghianti: vicende di un «respinto ai margini»*, in «Luk», 23, 2017, pp. 55-73.
- 4 «*Mostre permanenti*». *Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, a cura di S. Massa, E. Pontelli, Lucca, 2018.
- 5 M. Nezzo, *Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Perugia, 2017, pp. 249-261.
- 6 FR, ACLR, *Patrimonio artistico*, bb 5-9; G. Ginex, *'Sono Fernanda Wittgens'. Una vita per Brera*, Milano, 2018; G. Ginex, R. Perocco, *Lallodola. Il romanzo di Fernanda Wittgens, la prima donna direttrice della Pinacoteca di Brera nella Milano del Novecento*, Milano, 2020, pp. 294-299.
- 7 L.P. Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*, Macerata, 2018; A. Galansino, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, in «Prospettiva», 149-152, 2013, pp. 8-165; *Rodolfo Pallucchini: storie, archivi, prospettive critiche*, atti del convegno, Udine 2019, a cura di C. Lorenzini, Udine, 2019. Cfr. anche *Il libro d'arte in Italia (1935-1965)*, atti del convegno (Pisa, 28-29 giugno 2018), a cura di M. Ferretti, Pisa, 2021. È debito qui segnalare l'organizzazione, per cura di Franca Varallo e Jennifer Cooke dell'Università di Torino, di un convegno sul rapporto tra storici dell'arte ed editoria, svoltosi in modalità telematica nelle giornate del 14 e 15 giugno 2021, i cui atti sono di prossima pubblicazione.
- 8 Scriveva a Ignazio Silone, nel 1956, per presentare la Biblioteca di Cultura di Neri Pozza: «questa nuova Biblioteca editoriale, che ha per intento di rinnovare in Italia una raccolta di opere di cultura capaci di orientare e stabilmente nutrire, come un tempo avveniva per le collezioni Laterza ed Einaudi»: Firenze, Fondazione Filippo Turati, Fondo Silone, Corrispondenza generale, b. 3, fasc. 18. Una *Lotta nel suo corso* verrà pubblicata da Neri Pozza, mentre il *Disegno della Liberazione italiana* dall'editore di Pisa Nistri-Lischi.
- 9 Scriveva Mario Pannunzio, da Bellavalle il 25 agosto 1951, di aver lavorato molto «a terminare il volume sulla resistenza per Laterza»; aveva deciso di fare due saggi «il primo sulla vicenda del Comitato di Liberazione Nazionale in Italia, il secondo sul periodo che va dal terzo gabinetto Badoglio al governo Parrì»; «Ben pochi in Italia, anche tra gli antifascisti, hanno chiaro il significato storico e politico di questo organo, e ne ignorano le vicende, che furono tanto drammatiche, quanto sintomatiche per gli sviluppi ulteriori della situazione. Una narrazione chiara e motivata non è stata ancora data, perché è mancata la testimonianza dei protagonisti della vicenda, e il chiarimento degli sfondi politici. Prova a veder la genericità e la vaghezza della voce CLN nell'appendice dell'Enciclopedia treccanica. Per esempio non si coglie la differenza tra l'esperienza romana, quella toscana, e quella dell'Alta

Italia; e si fanno molte confusioni [...]. Credo che si tratti anche dei primi o fra i primi saggi nei quali si tenta di profilare sinteticamente quel periodo di storia italiana. Non sono saggi polemici o unilaterali, anche se derivano quasi interamente da dati e documenti che ebbero presenti durante la lotta, e dalla mia partecipazione ad essa: nella quale però – e questo ritenevamo essere il carattere di innovazione che noi “azionisti” non socialisti portavamo nel costume politico italiano, come contributo originale derivato dalla moderna cultura storica toscana – non mi spogliai mai dell’abito critico, dell’esigenza di chiarire i problemi e l’azione attraverso la loro storia, il loro accostamento storico»: Archivio della Camera dei Deputati, Serie 008, Corrispondenza (1926-1966), Busta 13 0006 (74), *sub data*.

- 10 *L’arte in Italia. Dal secolo V al secolo XI. Da Roma ai Comuni, 2. L’arte bizantina e romanica*, a cura di C.L. Ragghianti, Roma, 1968, in part. pp. 1-8; C.L. Ragghianti, *Prius Ars. Arte in Italia dal secolo V al secolo X*, a cura di A. Caleca, Lucca, 2010.
- 11 Si vedano i commenti molto diretti di Valiani nei confronti di Ragghianti in L. Valiani, F. Venturi, *Lettere 1943-1979*, a cura di E. Tortarolo, Firenze, 1999, pp. 151-152 e 326-327.
- 12 Il 7 ottobre del 1963 scriveva senza mezzi termini a Vittorio Marangone di essere «a disposizione del partito per quanto sia necessario od opportuno anche in questa questione»: FR, ACLR, *Patrimonio artistico*, b. 5, fasc. 1.
- 13 A. Del Puppo, *Modernità e nazione: temi di ideologia visiva nell’arte italiana del primo Novecento*, Macerata, 2012; Michele Dantini, *Arte e sfera pubblica. Il ruolo critico delle discipline umanistiche*, Roma, 2016; *id.*, *Arte e politica in Italia. Tra fascismo e Repubblica*, Roma, 2018; *id.*, *Bernard Berenson, gli Stein, Matisse, Picasso: prime ricognizioni a mo’ di cronologia ragionata*, in «Storia della Critica d’Arte. Annuario della S.I.S.C.A.», 1, 2019, pp. 269-301; A. Del Puppo, *Egemonia e consenso: ideologie visive nell’arte italiana del Novecento*, Macerata, 2019; *L’entre-deux-guerres in Italia. Storia dell’arte, storia della critica, storia politica*, atti del convegno (Perugia, 22-23 maggio 2018), a cura di M. Dantini, Perugia, 2019; M. Dantini, *Piero della Francesca e il Novecento: una recensione dimenticata di Roberto Longhi*, in «Il Capitale Culturale», 22, 2020, pp. 173-196.
- 14 Si veda rispettivamente: FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Sandro Pertini, ad esempio le lettere dell’8 giugno e 8 settembre 1956, 20 marzo e 14 aprile 1957; Archivio del Senato della Repubblica, Roma Fondo Amintore Fanfani, sezione n. 1, serie n. 1, b. 82, fasc. 12/12 (ad esempio la lettera del 21 dicembre 1973, c. 23).
- 15 C.L. Ragghianti, *Conscience et connaissance de l’individualité: langage artistique, histoire*, Pisa, 1961.