


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

**«Una lacerante
disperazione dell'effimero»:
il confronto Ragghianti-Picasso**

One of the most celebrated artists of the twentieth century, Pablo Picasso, has attracted the interest of many art historians all over the Western world. Carlo Ludovico Ragghianti was not an exception: in a fifty-year activity, Ragghianti wrote on Picasso on several occasions. This essay explores the originality of Ragghianti's interpretation of Picasso's art and how it changes from the first papers written during the Forties to the seminal essay Vita mortale di Picasso published in 1984 in «Critica d'Arte».

L'arco cronologico all'interno del quale si collocano gli interventi che Ragghianti dedica a Picasso va dal 1948 al 1987. Si tratta di articoli, brevi note, recensioni a mostre o a libri sull'artista, corsi universitari, che testimoniano di una mai intermessa attenzione – a tratti si direbbe una fascinazione, nonostante tutto – per l'opera dell'artista spagnolo. È ovvio, considerata la rilevanza del personaggio, che riferimenti alla sua produzione possano essere di frequente rintracciati anche in saggi focalizzati su altri argomenti, tuttavia si è scelto di seguire qui lo snodarsi del pensiero critico di Ragghianti limitandosi agli scritti specificamente dedicati a Picasso. L'unica eccezione è costituita dall'ambizioso e ponderoso volume del 1962, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, in cui uno dei molteplici fili seguiti dal critico per comprendere l'evoluzione della poetica dell'artista olandese lo conduce a Picasso, di cui analizza approfonditamente una serie di dipinti, fra cui le *Demoiselles d'Avignon*.

Vi sono fasi nelle quali gli scritti sul maestro spagnolo si addensano, provocati da circostanze esterne come mostre, commemorazioni, pubblicazioni di libri, e altre in cui si rarefanno; ogni volta Ragghianti riprende il filo ripetendo, ma allo stesso tempo sviluppando concetti e riflessioni, sicché l'impressione che si ricava dal *continuum* della lettura è di un pensiero che ruota instancabilmente attorno ad alcuni nuclei fondamentali, via via modificando leggermente l'orbita. Egli abborda all'inizio la questione-Picasso con l'esplicita intenzione di circoscriverla, ma nel corso degli anni la vastità del fenomeno di propagazione della sua fama – anche a livello mediatico di massa – lo costringe a rivedere le proprie posizioni, nella consapevolezza che una tale capacità di irradiazione non possa essere sbrigativamente liquidata. Nella forza di Picasso sta, agli occhi di Ragghianti, proprio la sua debolezza: il fatto che per comprenderlo e spiegarlo non basti l'analisi formale delle opere – o di una sola opera, come nel caso dei veri grandi artisti, come Morandi – costituisce il *vulnus*, mai sanato, d'origine. L'occhio dello

storico dell'arte smaschera le manchevolezze dei dipinti e insieme i loro limiti sul piano poetico; allo stesso tempo, la straordinaria abilità tecnica di Picasso, l'onnivora capacità di fagocitare e fare proprie le più diverse influenze obbliga a darne una lettura sullo sfondo di un'epoca intera, di cui costituisce la sintesi, il compendio. Come altri critici italiani della sua generazione, Raghianti non nasconde il proprio disagio di fronte a Picasso e tuttavia la sfida che l'artista lancia lo forza a un confronto serrato, che coinvolge insieme questioni di ordine etico, estetico e politico¹.

Dalla biennale del 1948 alle mostre picassiane del 1953

All'inizio, Raghianti pare sollecitato – quasi provocato – a parlare di Picasso dallo straordinario interesse che suscita nei pittori italiani all'indomani della guerra. Tanto che il suo primo intervento, comparso in «Firenze e il Mondo» nel 1948 e poi ripubblicato su «La Critica d'Arte» l'anno seguente, è dedicato a Guttuso e va letto in controcanto alla breve ma densa presentazione a Picasso che il pittore siciliano aveva scritto nel catalogo della Biennale del 1948. In sostanza, Guttuso ricordava come negli anni del fascismo la lezione picassiana fosse stata una lezione di libertà; sottolineava il valore politico della sua opera, ne rimarcava l'«irruenza popolare» e la distanza dal formalismo mentale, ne faceva un'arte d'impegno, addirittura di lotta del bene contro il male:

Nella compagine di un'arte che si è volontariamente e forse necessariamente privata del suo "maggiore obiettivo", Picasso riporta questo obiettivo: egli entra in merito, con le sue tele, in un dibattito che non è più di astratto e concreto o di figurativo e non figurativo o di formalismo e di naturalismo, ma tra uomini e antiuomini, addirittura tra "buoni" e "cattivi"².

La risposta di Raghianti mirava a una sistematica decostruzione di questo modo di intenderne l'opera; e tale decostruzione continuò, di fatto, negli anni seguenti, fino al bel saggio *Vita mortale di Picasso*, pubblicato nel 1984, e anche oltre. Sull'opera picassiana egli non si stancò mai di esercitare una strenua analisi formalistica, che sfiora – e a tratti oltrepassa – i confini della vivisezione. Non significa che la disprezzasse, tutt'altro, ma cercando una giustificazione dello smisurato raggio di azione da essa esercitato, di cui faticava a capacitarsi, si sforzava di ricondurla entro un sistema critico-filosofico a essa refrattario, forzandone – di fatto – valore e senso. Non era certo il solo, come già si accennava: il meglio dei critici italiani a lui contemporanei appare in sostanza allineato su posizioni di sospetto, quando non di recisa condanna nei confronti di un artista che pareva farsi beffe della coerenza della visione di formalistica ascendenza, nonché del concetto crociano di personalità creatrice³. E tuttavia, nel corso del tempo, pur

nella sostanziale tenuta delle tesi critiche di base, si avverte un cambiamento, un'evoluzione nell'atteggiamento di Raghianti, come se via via aggiustasse il tiro e in qualche modo ricalibrasse i giudizi.

Infastidito da biografi-agiografi come Zervos, Fierens, D'Ors, Salmon, Raynal, George e molti altri, troppo propensi a farsi depistare «dalle impetuose e mutevoli indicazioni o confessioni "stagionali" dell'artista», in *Picasso e l'astrattismo* Raghianti nega che egli sviluppi la sua attività «su una linea di razionalità intellettuale, di consapevolezza formale connessa e vigilata, di consequenzialità, di coerenza»⁴. Un'analisi scevra da pregiudizi rivela infatti la casualità, l'«impossibilità di cogliere un nesso organico nello sviluppo dell'opera di Picasso, come avviene per la forma-poesia, ad esempio, di Raffaello o di Bernini, di Cézanne o di Morandi»⁵. Non è cioè ravvisabile uno sviluppo in senso crociano della sua personalità, perché anche i cosiddetti periodi sono in realtà fittizi, dato che modalità espressive diverse e talora antitetiche convivono all'interno di archi temporali anche strettissimi. Nella sua oscillazione fra «stilizzazione barbarica», classicismo, realismo, Picasso mostra un'analogia con l'eclettismo dei Carracci, cui il critico aveva dedicato nel 1933 un saggio giovanile, esito della sua tesi di laurea⁶. In un sapiente contrappunto fra testo e immagini, Raghianti monta ora due ora tre opere dello stesso anno in sequenza serrata all'interno della stessa pagina, dimostrando, per forza iconica, come Picasso potesse essere contemporaneamente cubista e pompeiano, grafico e volumetrico, espressionista e decorativo, accademico e surrealista. Interessanti spie linguistiche ci indicano come a questa altezza cronologica il critico intendesse in senso sostanzialmente passivo le influenze picassiane: usa infatti il verbo «subire»: «Picasso è in grado di apprezzare tutti insieme van Gogh e Maillol, Ingres e Courbet, di *subire* con la stessa partecipazione fervente e dedita Matisse e Toulouse-Lautrec, le maschere negre e l'allusione "espressionista", il costruttivismo cubizzante e la dilatata stesura decorativa delle lasse cromatiche»⁷.

Assieme alle idiosincrasie nei confronti della «trascorrente mobilità», della «lacerante disperazione dell'effimero», dell'improvvisazione che gli impedisce di consistere⁸, emergono – chiarissime – le sue preferenze: Cézanne e soprattutto Morandi, definito «massimo artista europeo del nostro tempo»⁹.

Basta un solo quadro di Morandi per comprenderlo, poiché in ciascuna tela «si avvera una lirica concentrazione, una intensificazione assoluta dell'espressione, come una sublimazione della totalità del sentimento»¹⁰. Ciò che si rivela impossibile in Picasso, artista «periferico» nel senso che manca di un centro, è «smagliato, sporadico, frammentario, sconnesso, disperso»¹¹. Nel suo caso il numero di dipinti conosciuti è un fattore essenziale per il giudizio: ma la sua opera

è addirittura sconfinata. E sferra in chiusura l'attacco finale, quello che sovverte la tesi guttusiana: lungi dall'essere connessa alla Storia, l'opera picassiana è irretita dalla cronaca, addirittura dalla «polemica occasionale della multiforme e disordinata vita della Parigi del nostro tempo»¹², e i suoi sostrati e sottintesi sono perlopiù futili e mediocri. Utilizzando il tipico formulario crociano, colloca Picasso su un terreno prosastico e intellettuale e ne fa un decadente: «il grande pittore spagnolo non potrebbe, se non per curioso scambio, essere assunto come esempio o maestro di un *positivo e consapevole* processo pittorico. Un pittore, appunto, la cui forma tipica è il decadentismo, e la cui poesia consiste in una lacerante disperazione dell'effimero»¹³. Insiste dunque sulla passività rispetto a un'eredità estetica che è quella della tradizione occidentale ottocentesca, che sembra passare attraverso Picasso, esserne filtrata senza un'attiva partecipazione. Si tratta di accuse che implicano anche il totale discredito nei confronti del presunto impegno politico di Picasso: Ragghianti tratteggia il ritratto di un artista cinico e disimpegnato, esclusivamente centrato su sé stesso, irretito da una vita mondana e metropolitana. È un giudizio costantemente ribadito, implicitamente o esplicitamente, anche negli interventi successivi, sempre venati di un sentore di etica riprovazione. Picasso, più che rivestirlo realmente, recita il ruolo di *engagé*. Ma a questa interpretazione gli artisti italiani, fra i quali Guttuso, sembrano credere profondamente e, usciti dall'esperienza fascista, paiono sedotti dal comunismo, avviluppati nelle spire di un altro totalitarismo.

Nello stesso 1949, era stato pubblicato un volumetto di Giuseppe Marchiori dedicato all'*Ultimo Picasso*: Ragghianti, nella nota posta alla fine del saggio su *Picasso e l'astrattismo* si diceva in piena consonanza con il critico veneto e citava con ammirazione in particolare la sua lettura di *Pastorale* e di *Fauno*, entrambi del 1946¹⁴. Non stupisce che il passo in cui *Pastorale* è definita nei termini di «un divertimento calligrafico, con curiosi accenni di stile floreale; una specie di cartone animato, in cui le figure accartocciate rassomigliano alla lontana ai corpuscoli elastici di Mirò», possa aver suscitato il plauso di Ragghianti, per il retrogusto di condanna morale nei confronti della gratuità che vi si sente, ma a leggere con attenzione il denso saggio, ci si accorge che il discorso di Marchiori è più articolato e complesso e che egli avverte, come centrale, il problema metodologico posto dall'opera di Picasso alla critica d'arte così com'era stata fino ad allora intesa¹⁵. Qui e là emergono intuizioni importanti, specie quando abborda il tema della volontà regressiva dell'artista, della sua aspirazione a una condizione originaria, in cui il segno, che imita i graffiti delle caverne, sembra assumere un valore magico:

Picasso, davanti alla natura, vuole essere come il pastore primitivo: si sforza di vincere l'ostacolo della 'memoria' che lo divide dalla perfetta condizione aurorale. E, talora, la certezza di

riconoscersi, senza mediazioni culturali, nel senso originario delle cose opera in lui con la forza di uno stato d'animo sincero e fa apparire naturale la discesa nel tempo, l'allucinata surrealtà dell'immagine fantastica¹⁶.

Pur chiedendosi dove sia, fra le opposte espressioni – dal graffitismo primitivo alle raffinatezze vascolari attiche – il «carattere distintivo della personalità», pur dubitando dei risultati raggiunti in alcune delle opere del ciclo di Antibes, Marchiori avverte che gli strumenti metodologici usuali non sono adeguati, e lo dichiara:

Il verismo assoluto si lega alla più libera trasfigurazione dell'oggetto: sintesi degli opposti in una nuova realtà artistica che sfugge a un giudizio di valore. Risulta chiara l'incoerenza stilistica, quando si usino i mezzi consueti d'indagine formale: anche perché la fonte costante d'ispirazione è per Picasso il mondo delle apparenze visive. Ma se Picasso rivela davvero delle dimensioni sconosciute, la sua verità poetica non si giudica dalle risorse o dal gusto delle improvvisazioni, con gli strumenti critici della pura visibilità¹⁷.

È un punto di vista che non ha spazio nelle riflessioni di Ragghianti, il cui ragionamento è esattamente rovesciato: se sondata con il rigore di un metodo che la consideri nella sua autonoma processualità l'opera rivela dei limiti, non sono certo i criteri del giudizio a dover essere messi in discussione¹⁸.

Nel numero speciale dedicato a Picasso da «La Biennale di Venezia» nel 1953, in occasione delle due grandi mostre che si tennero prima a Roma e poi a Milano, venne ripubblicata una parte del precedente saggio di Ragghianti, accanto a vari altri interventi di critici del calibro di Palma Bucarelli, Lionello Venturi, Sergio Bettini, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e molti altri¹⁹. Su «seleARTE», invece, vennero ospitati due suoi brevi commenti, rispettivamente, all'esposizione romana e a quella milanese. Le due mostre, giova rammentarlo, costituirono l'apice della fortuna picassiana sia nel dibattito critico che nella ricezione presso gli artisti e – anche a causa della militanza comunista picassiana – suscitarono un grande clamore a livello di opinione pubblica, in quegli anni segnati da forti contrapposizioni politiche²⁰.

Ragghianti mostrò di apprezzare di più l'edizione milanese, per la rinuncia a riproporre la fittizia divisione in periodi e la presenza di significative integrazioni di opere, che andavano a coprire fasi non rappresentate a Roma²¹. A tal proposito tornò sul tema dell'impossibilità di dar conto di una produzione vasta e senza centro:

Coloro che rimpiangono l'assenza di molte opere dovrebbero però pensare che il pittore è incompiuto, per il carattere stesso della sua personalità, in un'opera come in diecimila, sicché la completezza o una nuova maggiore completezza numerica non potrebbero spostare molto [...] le condizioni della conoscenza di questa produzione pittorica²².

Intellettualismo²³, ma anche gratuità ed estetismo, connotano la produzione picassiana, ed è significativo che, nella recensione al libro memoriale di Cocteau dedicato a Picasso, Ragghianti noti i riferimenti alla tendenza di Picasso alla «formule» e al carattere «disparato e occasionale della sua opera»²⁴ e sia colpito in particolare dal candore con cui vengono evocati i tempi nei quali vivevano «pauvres et sans aucune espèce de problème politique ou social ou national»²⁵. L'ingenuo smascheramento – da parte di Cocteau – della totale indifferenza a problemi di ordine politico destituisce di ogni seria motivazione l'idolatria di cui Picasso è fatto oggetto proprio in nome del suo impegno nelle file comuniste. Per un democratico di saldissimi principi come Ragghianti, oltretutto, è quasi superfluo notarlo, tale scelta di campo non poteva che risultare inaccettabile. La "lezione" picassiana ai giovani risultava quindi pericolosa da più punti di vista: non solo perché indicava una via politicamente antidemocratica, ma anche perché lo faceva ipocritamente, obbedendo più a richiami di moda che a genuina convinzione.

Nel corso degli anni Cinquanta, una serie di recensioni su «seleARTE» testimonia il vivo interesse e la volontà di continuo aggiornamento sia sul fronte bibliografico che su quello delle grandi e piccole mostre dedicate a Picasso, che si susseguono da Parigi a Marsiglia, da New York a Chicago e Philadelphia²⁶. Fra questi brevi commenti, colpisce la tagliente recensione al libro di Argan dedicato alla *Scultura di Picasso*, che fu edito proprio nel 1953. La spiegazione dell'attività di Picasso viene definita – non senza ironia – «ingegnosa» e demolita nel breve spazio di un trafiletto. In estrema sintesi, la tesi di Argan è che il «fondamentale interesse morale» di Picasso si esplica in forme criticamente indagate, ma allo stesso tempo perfette nel ritmo del disegno e nella pienezza plastica²⁷; il suo realismo, che implica la volontà di un'azione sul mondo, va dunque inteso come «un essere nella realtà, un intervenire nei suoi processi», «ch'è poi la forma stessa, l'unica possibile forma di vita morale»²⁸. Al contrario, Ragghianti ravvisa, nelle sculture scelte per illustrare il libro, «accanto ad aspetti di formalismo estremamente spinto, portato ai limiti dell'enfatico e del caricato, come per paura di non essere inteso abbastanza [...] episodi di divertimento e distrazione [...] che non presuppongono nemmeno una ricerca formale, ma attuano semplicemente discorsi aneddotici, suggestioni comparative e psicologiche, che come tali non interessano il critico d'arte». Quanto poi alla caratura morale del realismo picassiano, «ciò che dispiace – osserva il critico – è di vedere scambiata la massività, la grossezza inespressiva e opaca di certe cose [...] con qualcosa di artisticamente molto serio e profondo, quando invece sono manifestazioni di dissipazione e di egocentrico abbandono ad ogni impulso o stimolo, senza sofferenza, cedendo alla versatilità di un ingegno che, appagatosi in sé stesso, si è spiegato così spesso tutto in superficie»²⁹.

A inizio anni Sessanta, Ragghianti intraprende lo studio sistematico dell'opera di Piet Mondrian e ne tenta una collocazione nel plesso dell'arte europea contemporanea, rintracciandone influenze, rapporti, letture, ascendenze filosofiche, con l'intenzione di «illuminare complementariamente molti aspetti sostanziali dell'arte moderna»³⁰. Come si è anticipato, affrontando il tema del rapporto dell'artista olandese con il cubismo, dedica alcuni corposi paragrafi a Picasso. Fedele all'idea di critica che enuncia all'inizio («la critica per me si identifica con l'esposizione di questa esperienza, cioè dell'oggettivamente giustificata presa di possesso dell'operazione estetica che è stata storicamente compiuta, nei termini peculiari, singolari, con cui essa è stata attuata»), si inoltra in un implacabile esame formale di alcuni quadri cubisti di Braque, Gris, Picasso, di cui danno conto titoli di paragrafi come "Divisioni per diagonali, per masse cadenzate; prospettive focali, loro trasposizioni in partiture della superficie" e simili. La spietata analisi – mirante a negare la vocazione eversiva del Cubismo – approda anche all'opera-chiave dell'avanguardia, le *Demoiselles d'Avignon*, che non è frutto di «irrefrenabile furia creativa», ma «risultato di molti, successivi e non omogenei, interventi»³¹. Al di là di questa affermazione, resa ovvia dalla folla di studi preparatori, ciò che importa rilevare è che Ragghianti nega alle *Demoiselles* la patente di opera clamorosa di rottura, cercando di dimostrare la fedeltà di Picasso a un sistema compositivo centrico, tutt'altro che rivoluzionario, ed anzi debitore nei confronti della tradizione figurativa occidentale. Mette a punto qui un paradigma di analisi compositiva che utilizzerà anche in seguito, per inoltrarsi – munito di bussola – all'interno del labirinto della produzione picassiana:

Ma [...] quanto a rivoluzione della composizione, l'opera appare assai meno "refrattaria" ed antitradizionale di certe composizioni spericolate di Matisse, perché è, o dovrebbe essere chiaro alla lettura formale, che l'impianto fondamentale del quadro fu destinato, e rimase, [...] fortemente centrico, con le parti laterali ponderate, equilibrate e riferite ad un chiaro asse mediano, con le due figure centrali divaricate sul filo di diagonali divergenti regolari, che formano zone simmetriche a loro volta scompartite in rombi di forma sensibilmente eguale, mentre in alto e in basso la composizione conserva due triangoli in rispondenza accentuata di masse; e il sistema ha molte altre coordinate che, una volta isolate le maggiori, è facile scorgere³².

Se l'idea di Picasso come inerte recettore di molteplici influenze va trasformandosi in una più ponderata considerazione della sua capacità attivamente metamorfica, resta tuttavia, come un dato assodato e di volta in volta ribadito, la convinzione che le molteplici e divergenti influenze l'artista

finisca poi sempre per organizzarle solidamente all'interno di una struttura, di un sistema, ampiamente noti e utilizzati lungo tutto il corso della storia dell'arte occidentale.

L'opera "nuova" di Picasso «nella sua peculiare temperatura [...] può soltanto essere spiegata col metodo che vale per tutta la storia dell'arte, col metodo critico che è una delle conquiste dell'intelligenza moderna»³³. E l'esito è deludente, nonostante tutto:

Percorsa senza troppe improprietà, l'opera eponima [le *Demoiselles*] viene a risultare in tutta la sua patente problematicità, nella consapevolezza e nel calcolo manovrato delle sue relazioni, ancorata ad un frammentario quanto violento e prensile sperimentalismo di cultura che si situa puntualmente in un clima generale di discussione *a fundamentis* dell'arte antica e recente, dell'arte occidentale e primitiva, di ricerca in ogni direzione, di ansia veemente di innovazioni e di superamenti, e in questo clima l'opera ha senza dubbio una fredda energia iconoclasta, una bravura strategica, un talento quasi inverosimile di infondere un penetrante potere di suggestione a una situazione che in sostanza è provvisoria e precaria, si sfrena senza preoccupazione di ieri e di domani, consumandosi nell'orgoglio di un dominio che non ha pari; ma in tutta questa espansione di intelligenza, di assorbimento, di combinazione, di stupefacente abilità, di forza aggressiva, senza mistero, quel che manca è il possesso e la certezza, l'unicità di uno stile, cioè la voce di un'umanità poetica³⁴.

Quanto alle (supposte) innovazioni spaziali, esse non reggono alla verifica cui alcune note opere cubiste vengono sottoposte. Valga per tutte l'analisi di *Aficionado* (1912) di Picasso, che fa emergere «un quadro faticosissimo [...] che tradisce continuamente la ricostruzione anche quando ormai sembra di finalmente possederla». Esso ci sottopone a un percorso visivo «episodico e dispersivo», mostra una «disunità volumetrica e plastica recuperata con vari equilibri di proiezione o di situazione, e soprattutto col tracciato lineare»³⁵.

La conclusione è ovvia, e riferibile al fenomeno del Cubismo nel suo complesso: «La mantica forse, ma non la critica come ricostruzione del processo del fare, potrà definire le nuove qualità dello spazio con gli attributi supposti, che sarebbe propria di queste opere»³⁶. Ammesso che sia lecito scindere tra un prima e un dopo nel blocco unitario e organico del sistema ragghiantiano, si direbbe che il problema è a monte, non a valle della bocciatura sul piano formale; un movimento che è essenzialmente critico – ma senza ironia – che fa dell'arte un'esperienza solo in termini di leggi, costanti, esperimenti, ma non in termini di emozione e umana partecipazione, è già fallita in partenza. Condanna etica ed estetica fanno corpo e nel giudizio su Picasso costantemente torna, più o meno scopertamente, il biasimo per il cinismo dispiegato sia nella utilizzazione disinvolta di tecniche e linguaggi che nelle strategie di irretimento del pubblico.

Più o meno nello stesso periodo in cui era impegnato nell'indagine su Mondrian, Ragghianti dedicò alla genesi di *Guernica* una serie di lezioni all'Università di Pisa (1962/1963)³⁷, in cui ripropose lo stesso schema di interpretazione formale che aveva utilizzato per le *Demoiselles* e altre tele picassiane. Leggendo gli appunti dalle lezioni, si nota infatti un intreccio e talvolta un rimando esplicito alle pagine di *Mondrian e l'arte del XX secolo*. Prima di addentrarsi nell'esame di *Guernica*, Ragghianti dichiara subito che non c'è nulla in Picasso che sia estraneo alla «consapevolezza intellettuale» e crocianamente aggiunge: «se noi intendiamo la storia dell'arte come storia della poesia; come storia di valori di questo genere, allora ben difficilmente noi possiamo forse trovare in Picasso non solo degli episodi mitici ma soprattutto una continuità mitica, una figura poetica, una personalità poetica»³⁸.

Premesso ciò, l'esercizio cui sottopone gli studenti è quello di seguire, disegno dopo disegno, abbozzo dopo abbozzo, le diverse soluzioni tentate da Picasso prima di approdare alla redazione definitiva di *Guernica*. Lo sviluppo temporale del processo artistico viene portato all'evidenza (in questo caso smascherato) da un occhio critico che sembra "filmare" le diverse fasi³⁹. Egli dimostra così come, nel giro di pochi giorni, l'artista abbia esplorato innumerevoli vie con una «intelligenza ricchissima di consapevolezza ed anche di capillare capacità di sondaggio delle forme, l'una rispetto all'altra, della valenza di queste forme e dell'uso anche comunicativo che queste forme possono produrre»⁴⁰.

In particolare si sofferma su stilemi come quelli delle bocche e degli occhi variati all'infinito, in un gioco inesausto. L'opera politica, vessillo dell'impegno libertario contro la dittatura, viene decostruita in minimi tasselli di sigle decorative. Ne scaturisce, anche se non viene esplicitamente detto, qualcosa di moralmente riprovevole, ai limiti dell'oscenità: come racconta il particolare della bocca che urla di dolore, ma che è allo stesso tempo una rosa, un fiore. Lo strazio trascolora in gioco, è il puro gusto per il motivo grafico (e per la propria stregonessa abilità) che guida Picasso:

Allora voi vedete benissimo come sono tracciate queste gocciolature del sangue. Noi tematicamente o figuramente sappiamo che sono lagrime, lagrime di questo pianto disperato, però graficamente non c'è questa commozione, non c'è questa oggettività, sono tracciate con questa leggerezza e diventano ancora un'invenzione decorativa⁴¹.

L'insistenza su tali aspetti è addirittura ossessiva, e continuamente ribadita: «concessioni continue al divertimento grafico», «edonismo grafico», «gusto essenzialmente grafico di ricamo», «situazione di illimitato estetismo, di illimitato

edonismo», «gratuito compiacimento per queste escogitazioni», «degustazione formale» e così via.

Questa analisi, che è – lo si rammenti – *lezione* rivolta a un uditorio di giovani, costituisce uno straordinario compendio del metodo di Raggiamenti, del suo impegno inscindibilmente etico/politico ed estetico: essa mostra come la delegittimazione sul piano umano e storico del pittore passi attraverso lo smascheramento del processo di realizzazione formale dell'opera.

Quanto alla costruzione spaziale, procede ricalcando quanto già aveva scritto a proposito delle *Demoiselles d'Avignon*. Si dice dispiaciuto di dare una tale delusione a chi l'ascolta, negando a Picasso la patente di rivoluzionario sovvertitore delle convenzioni accademiche, ma l'analisi dimostra, a suo dire, una dispersività solo apparente, che a una più attenta lettura rivela ancora una volta un impianto classico, ereditato dalla tradizione figurativa occidentale:

abbiamo qui una composizione simmetrica, cioè distribuita secondo una simmetria bilaterale che è bilanciata con un sistema di triangoli e di figure regolari equilibrate ai due lati e interferisce, aspetto che naturalmente ne raddoppia la monumentalità statica, interferisce con un sistema frontale nettamente rettangolare, interno al quadro, che contrae la figura generale del formato e quindi ne accentua ancora la stabilità⁴².

Ne inferisce che per interpretare l'opera picassiana non siano necessari strumenti diversi da quelli usati per comprendere Piero, Raffaello o altri maestri della tradizione, dal momento che in *Guernica* vediamo innestate in una metrica classica le molteplici invenzioni e curiosità intellettuali dell'artista.

Insomma, il dipinto viene offerto agli studenti come banco di prova e offre a Raggiamenti l'occasione di verificare la tenuta del proprio sistema metodologico e allo stesso tempo per destituire di fondamento la tesi così diffusa di un autentico impegno rivoluzionario dell'artista.

Il culto del superuomo

Nel 1971, in occasione del novantesimo compleanno di Picasso, il critico torna sull'argomento in un articolo che avrebbe dovuto uscire sul quotidiano «La Stampa» e che invece fu pubblicato solo due anni dopo su «Critica d'Arte»⁴³. Prevedendo una risonanza planetaria e una quantità di scritti commemorativi, Raggiamenti si interroga sulle ragioni di tale popolarità inusitata, non spiegabile in termini di comunicazione con il pubblico (e neppure con gli addetti ai lavori), data la difficoltà del linguaggio picassiano e l'impossibilità di racchiuderlo in una formula definitiva. Non ravvisa analogie con la fama di altri artisti, come Hugo, Verdi, Tolstoj, perché in quel caso «qualcosa della loro ispirazione e della loro

coniazione d'umanità passò, lo sappiamo, nei popoli»⁴⁴. Piuttosto, vede un'affinità con D'Annunzio, «per il suo essersi proposto ed essere stato accettato come esempio principe della gioventù ed egoarca insaziabile cui tutto doveva esser consentito da un volgo abbagliato e subalterno»⁴⁵.

Il culto del superuomo, insomma, continua in Picasso, «nella dicotomia tra i suoi atti esterni con le loro mondane risonanze, e la sua produzione pittorica e scultoria ch'è rimasta impenetrata»⁴⁶:

Picasso ha incarnato l'identificazione arte-vita o vita-arte, o se si vuol dire in altri termini la diade pittura-azione, in una misura e con una forma che oltrepassa ogni definizione delle poetiche postromantiche e decadenti, le fa apparire scialbe o timide di fronte all'inaudita gittata fluviale di un'attività che si è espansa nella storia con un sentimento così illimitato della sovranità di un destino; nella vicenda dell' "égotisme" che ormai abbraccia quasi due secoli, il caso di Picasso appare già il più eminente e abbacinante⁴⁷.

La sua vastissima opera costituisce una sorta di atto di ricapitolazione di secoli di storia formale, in grado di riattivare i più diversi codici espressivi, e tuttavia priva di spontaneità, sorgività, innocenza. Cultura e non poesia, insomma,

una cultura stratificata e ramificata sino a tal punto, da rendere impossibile un coincidere con l'opera se non se ne ricostruisca almeno sufficientemente lo stemma diramato e folto delle fonti, fuori delle quali essa o resta ermetica, od è fraintesa e può scadere nella sola sensualità di una pittura sempre intelligentissima e incomparabilmente flessibile⁴⁸.

Il tributo al vecchio maestro, come si vede, ribadisce le resistenze di sempre e – nel gioco di moda che alternativamente colloca Picasso alla fine o all'inizio di un'epoca – sceglie senza esitazione la prima opzione, presentandolo come interprete estremo delle poetiche postromantiche e decadenti⁴⁹.

Altrettanto esplicita è la lettera che invia a Marchiori il 7 agosto 1981 in occasione della mostra di Palazzo Grassi dedicata alla collezione di Marina Picasso⁵⁰. Afferma che alcune considerazioni lo hanno scoraggiato dal recarsi a Venezia e fornisce – riandando con la memoria – un prezioso ricordo della sua ricezione di *Guernica*. Fra le motivazioni che lo inducono a ritenere tutto sommato inutile una visita all'esposizione, vi è il fatto

che ho visto in vita mia circa 2000 opere dell'artista, e 2000 o 2200 è quasi lo stesso, perché malgrado tutto anche a Venezia Picasso è costante in modalità che mutano soltanto quantitativamente; che l'esame del catalogo molto preciso e argomentato ha sostituito in modo soddisfacente l'esame diretto (almeno per tanti dipinti che sono essenzialmente "ideologici" e tematici). E poi, chiaramente, non era per noi, nella tragedia che viviamo, il momento di tuffarci in un'atmosfera così esclusiva di solipsismo estetico: e a questo proposito ricordo bene lo stupore che provocò in me, uomo umano e allora partecipe degli ideali rivoluzionari, *Guernica* con l'ostensione dei suoi gelidi formalismi⁵¹.

Ciò che va sottolineato, in particolare, è che uno storico dell'arte formalista ritenga pleonastico un confronto diretto con opere picassiane che non ha mai visto; se si torna col pensiero all'acribia delle sue analisi in aula – nel corso delle lezioni pisane – di disegni, schizzi, versioni preparatorie, l'ammissione non può lasciare indifferenti. È il segno estremo (estremistico, verrebbe da dire) della collocazione di larga parte dell'opera picassiana fuori dai confini dell'arte, fra i grandi fenomeni culturali per i quali l'esame autoptico – cioè lo strumento principe degli storici dell'arte – risulta inadeguato, non per limiti propri, ma per quelli dell'oggetto d'indagine: l'assoluta, gelida, mentale padronanza di tutti i mezzi e linguaggi, nella visione di Ragghianti, annulla ogni umana partecipazione e impegno etico, senza i quali l'analisi delle forme è destituita di senso.

Un bilancio definitivo?

Nel 1981, nel centenario della nascita dell'artista spagnolo, Ragghianti affida a un altro scritto d'occasione, *Vita mortale di Picasso*, riflessioni che possiamo considerare conclusive. Il saggio, per vari problemi editoriali, vide però la luce solo nel 1984: è curioso notare la frequenza con cui gli scritti ragghiantiani su Picasso subiscono ritardi e differimenti, risultando discrasici rispetto alle circostanze che li hanno suscitati.

Il critico pare qui impegnato in una sorta di decisivo corpo a corpo con la questione-Picasso, che porta a un significativo arricchimento in termini di riflessione e a qualche interessante variazione di prospettiva. È difficile sottrarsi al fascino della sua prosa, che irretisce anche laddove non se ne condividano gli assunti. Per questo impegno, questa sostenutezza a un tempo stilistica e teoretica, il saggio ci appare come un bilancio definitivo, sommo omaggio e somma condanna del maestro⁵². L'incipit è affidato a citazioni da Baudelaire e da Heidegger; in particolare, a Ragghianti pare calzante una riflessione del filosofo tedesco sulla curiosità: «La curiosità, ormai predominante, non si prende cura di vedere per comprendere ciò che vede, per *essere per esso*, ma si prende cura soltanto di vedere». E ancora: «la curiosità è perciò caratterizzata da una tipica incapacità di soffermarsi su ciò che si presenta»⁵³. Parole che ben si attagliano all'esperienza di Picasso, alla sua

fuga verso il caos, continuamente inibita dalla consistenza formale irrecusabile, ma forse l'aspirazione fu proprio questa, di raggiungere o almeno di rappresentare l'inevitabile ansia cosmica d'incontrare un universo di ipotesi, ognuna delle quali rinviava a nuovi interrogativi, senza esaurizione [...] Non c'è fenomeno del nostro tempo nemmeno lontanamente paragonabile con questa così perentoriamente soggettivata disintegrazione, dissoluzione del centro pur nell'egoarchica esibizione del big bang in atto⁵⁴.

Le argomentazioni note, già ampiamente adibite nei precedenti scritti presi in esame, assumono in questo saggio un respiro particolarmente profondo, nell'incontro fra considerazione di un artista e riflessione globale su un'epoca. Cambia, rispetto all'intervento del 1948 da cui abbiamo preso le mosse, l'interpretazione del posizionamento di Picasso nei confronti delle tradizioni figurative di cui risulta debitore, che peraltro già era stata sottoposta a revisione. Non più passivo recettore, ma attivo interprete, la cui attitudine non è mai mimetica, gli si riconosce un ruolo molto importante come punto di arrivo della rivoluzione epistemologica dello storicismo, che ha consentito di superare l'eurocentrismo illuminista, aprendo alla comprensione delle più diverse espressioni artistiche, dalle fasi neglette della storia dell'arte occidentale alle esperienze extraeuropee, fino all'arte dell'infanzia, popolare, delle psicosi, e così via. Si tratta di un interesse molto vivo in Ragghianti, che sembra convogliare in questo saggio ricapitolativo su Picasso la passione con cui in quegli anni perseguiva un progetto anche editoriale di apertura verso mondi figurativi altri, ben consapevole del ritardo italiano: «Critica d'Arte» ospitava ormai con regolarità contributi sull'arte africana e nel 1979 Ragghianti aveva fondato con Ezio Bassani, presso l'Università internazionale dell'Arte di Firenze, un Centro per gli Studi dell'Arte Africana; proprio nel 1981, inoltre, era nato il fecondo esperimento della rivista «Critica d'arte africana», replicato poi nel 1984 e purtroppo non più continuato⁵⁵. Alla luce di queste esperienze, si comprende l'allargamento della prospettiva in cui l'opera picassiana viene collocata, come esempio di assorbimento a-gerarchico delle più diverse tradizioni:

proprio per la consapevolezza indubbia del suo possesso culturale e della sua costante, ininterrotta ricerca di nuove configurazioni dell'illimitato potenziale e dell'imprevisto precipitato del suo io, Picasso pone in modo particolarmente acuto il problema della reale dialettica con la sterminata cultura che si è fatto, nuovo, enorme centuriatore, e senza sosta si fa (e tale in estensione da poter essere attribuita a schiere di specialisti). Questa cultura non ha né unificazione né polarizzazione, e mancando queste esigenze conserva la sua soluta gravitazione, in un planetario di equivalenze o di compresenze paritetiche, ciò che risulta particolarmente notevole per il coesistere sullo stesso piano di qualità artistiche sia differenti ed anche contraddittorie intrinsecamente, sia di diverse valenze nelle interpretazioni, e non c'è traccia né di scelte riduttive o di coerenza o di ordine. Non si può escludere che questa materia in espansione che appare, cioè continua ad apparire così malgrado che il flusso ne sia stato interrotto, sia una grandiosa enciclopedia dell'arte, il risultato di un impersonamento favoloso della cultura artistica storica, concentrato in una sequenza che vale in via definitiva per il suo insieme, pur se in ogni saggio parziale abbia poteri d'informazione e di richiamo alla straordinaria rassegna⁵⁶.

Paradossalmente, proprio l'attenzione all'arte "altra" conduce Ragghianti a un'affascinante interpretazione del grande artista europeo, «magico archivista»

di *tutta* la storia dell'arte, instancabile iteratore delle grandi conquiste della critica moderna, che ha annesso territori prima inesplorati e ha giustificato – ponendoli sullo stesso piano – tutti i linguaggi visivi; a suo modo, dunque, grande critico egli stesso, il cui smisurato *corpus* di opere si configura come esempio di prosa figurativa, nel senso già precisato a proposito dei Carracci, la cui attività, come scrisse Ragghianti, «si riduceva [...] a *comprendere* espressioni d'arte, a giustificarle, spiegarle come a determinarle, per estenderle agli uomini, in modo che si facessero comune e generale intendimento»⁵⁷.

Prodotto supremo del decadentismo moderno, eclettico, decorativo, cerebrale, moralmente indifferente, emozionalmente freddo, Picasso è il ritratto di un'epoca intera, nella cui inumanità egli allo stesso tempo si riflette ed è rifratto. E a dimostrarne una volta ancora l'estraneità a quell'impegno politico di cui lo si voleva simbolo, Ragghianti convoca nuovamente *Guernica*, presunto «grande manifesto dell'opposizione internazionale al fascismo», a cui dice di non avere mai creduto:

Non potei condividere né allora né poi gli entusiasmi sia dei decadenti o nasismunti, sia dei retori di buona fede o di buone intenzioni, mentre cercavo, e non riuscii a tempo, di raggiungere dal fronte italiano, che pure esigeva presenza e sacrificio, sul fronte di Aragona la colonna Rosselli o la colonna Durruti (con cui combatté il critico d'arte Carl Einstein), né essere anch'io sul Monte Pelato a fianco di Angeloni, di Garosci e di Beppe Petacchi, col quale sei anni dopo dovevo combattere nella liberazione italiana, secondo il motto coniato da Carlo Rosselli: oggi in Spagna, domani in Italia. Anche io non potevo scindere la mia coscienza di combattente dalla valutazione di un fatto artistico al quale si imputava pubblicamente e con gran clamore la responsabilità di simboleggiare la lotta contro i totalitarismi politici, e che a me sembrava aver tanto rapporto con la rivoluzione quanto ne aveva l'irrazionalismo freudiano ed estetizzante dei surrealisti che cercavano da Trotsky una cauzione delle loro avidi e sensuali velleità di eversione, finite degnamente nel parassitismo della *café-Society* internazionale⁵⁸.

La rievocazione delle scelte compiute, anche a costo della vita, da coloro che, prima in Spagna e poi in Italia, avevano combattuto contro i totalitarismi, condanna all'insignificanza le velleità eversive da salotto degli esaltatori di Picasso, mentre sfilano, a quarant'anni di distanza, i combattenti veri, chiamati a evocare un impegno umano e politico – quelli sì – autentici e generosi. Il contrasto non potrebbe essere più stridente:

Si troverà quindi conseguente che a questo punto conclusivo ci si domandi qual è veramente la realtà etica di questo superuomo, e non si troverà abusivo interrogarsi non sulla potenza del fare di Picasso o sulla sua invadenza nella storia culturale di questo secolo di cui certamente ha impersonato aspetti rappresentativi e forse anche iniziative di pendente giudizio, ma sull'aggiunta umana, semplice e universale, della sua espressione⁵⁹.

Ringrazio il Direttore della Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, dott. Paolo Bolpagni, per aver autorizzato l'invio delle scansioni di alcune lettere e delle sbobinature del corso su Picasso tenuto a Pisa nel 1962/1963 e l'archivista dott.ssa Sara Meoni per la sua collaborazione. La mia riconoscenza va anche alla dott.ssa Elisa Bassetto per il suo generoso aiuto e le preziose segnalazioni.

- 1 Essenziale, per la ricostruzione della poetica di Ragghianti, è E. Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa, 2018; preziose indicazioni vengono anche da *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, a cura di E. Pellegrini, numero monografico di «Predella», 28, 2010; inoltre *Carlo Ludovico Ragghianti pensiero e azione*, atti del convegno (Lucca-Pisa 2010), a cura di M.T. Filieri et al., Lucca, 2010; E. Pellegrini, *Contro l'avanguardia. Il presente eterno del contemporaneo*, in «Critica d'Arte», 57-58, 2014, pp. 133-148; V. Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata, 2005, in particolare il capitolo *Ragghianti: la figuratività prosastica; la coscienza originaria*, pp. 441-487.
- 2 R. Guttuso, [Introduzione a Picasso], in *24° Biennale di Venezia. Catalogo*, Venezia, 1948, 2° ed., pp. 189-190.
- 3 Su questo tema mi permetto di rimandare a G. Tomasella, *Di fronte a Picasso. Riflessioni in margine alla mostra del 1953*, in *Les Pas d'Orphée. Scritti in onore di Mario Richter*, a cura di M.E. Raffi, Padova, 2005, pp. 503-512.
- 4 C.L. Ragghianti, *Picasso e l'astrattismo*, in «La Critica d'Arte», 2, 1949, pp. 161-167, cit. p. 161. Il saggio, come dichiara l'autore alla fine, è la ripubblicazione con qualche correzione dell'articolo dedicato a Guttuso apparso nella rivista «Firenze e il Mondo» nel gennaio 1948.
- 5 *Ivi*, p. 163.
- 6 *Id.*, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in «La Critica», 1933, pp. 65-74, 222-223 e 382-394.
- 7 *Id.*, *Picasso e l'astrattismo*, cit., p. 165. Il corsivo è mio.
- 8 *Ivi*, pp. 165, 167.
- 9 *Ivi*, p. 165. Sulla «inequivocabile vicinanza a Roberto Longhi e al suo magistero, soprattutto per quanto riguarda l'arte del Novecento italiano e i modelli esteri, l'Impressionismo su tutto» cfr. Pellegrini, *Contro l'avanguardia*, cit., p. 134. Pellegrini sottolinea la centralità della contrapposizione Morandi-Picasso nel pensiero ragghiantiano sull'arte contemporanea: «Ora, questa prospettiva di studio dell'arte italiana contemporanea, letta nel suo divenire storico e con questo stesso divenire spiegata e mostrata, si basa su una lettura "secondo poesia, secondo assolutezza e perennità di poesia", che vede in Giorgio Morandi l'artista per eccellenza, tanto da far da contraltare all'altro gigante dell'arte del primo Novecento, Picasso, in un accostamento debitamente ricercato in via oppositiva che Morandi stesso aveva cercato di respingere, e che forse poteva avere di mira la posizione di Argan il quale aveva invece elevato Picasso a vero simbolo della modernità» (*ivi*, p. 139). Sulle consonanze di gusto in ambito novecentesco fra i due storici dell'arte Pellegrini è tornato di recente nel saggio *Breve storia di un dialogo quasi possibile*, in *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti. Lettere 1935-1953*, a cura di E. Pellegrini, Roma, 2020, pp. 7-71 (in particolare pp. 51 ss.).
- 10 Ragghianti, *Picasso e l'astrattismo*, cit., p. 165.
- 11 *Ibidem*.

- 12 *Ivi*, p. 166.
- 13 *Ivi*, p. 167. I corsivi sono miei.
- 14 *Ibidem*: «Veggio nel recente volumetto dedicato a *L'ultimo Picasso*, edito da Alfieri a Venezia nel 1949 in bella veste, un acuto e serio saggio di Giuseppe Marchiori dedicato all'analisi della *Pastorale* (1946) e del *Fauno* (1946), di altre opere eseguite in Antibes nello stesso tempo, e di alcune ceramiche. E riscontro con piacere che il Marchiori, ben noto come uno dei più intelligenti e informati conoscitori della pittura contemporanea, riprende i temi critici che ho enunziato nel mio scritto, e li avvalora e conferma con un'analisi tanto più probativa, in quanto verte su di un brevissimo ciclo di attività, e su un ristretto numero di opere, alcune delle quali in distinte versioni». Fra l'altro, da una lettera dell'editore Bruno Alfieri a Ragghianti del 19 novembre 1948, si deduce che Ragghianti avrebbe voluto scrivere un libro su Picasso. Alfieri declina proprio perché è già uscito quello di Marchiori e invita il critico a orientarsi su qualche altro artista – Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca (di seguito FR), Archivio Carlo Ludovico Ragghianti (di seguito ACLR), *Carteggio generale*, fasc. Bruno Alfieri. Ringrazio Elisa Bassetto per avermi segnalato la lettera.
- 15 Su Marchiori rimando a N. Gasperetto, *L'Anonimo del Novecento. Giuseppe Marchiori dagli esordi all'affermazione nella critica d'arte*, Adria, 2017.
- 16 Marchiori, *L'ultimo Picasso*, cit., pp. 9-10.
- 17 *Ivi*, p. 18.
- 18 A proposito del metodo come elemento unificante della vastissima produzione ragghiantiana, Pellegrini osserva: «La continua estensione degli interessi di Ragghianti, anziché sortire effetti di scriteriato sperimentalismo o, peggio, disorganico eclettismo, documenta invece la coerenza di un metodo che, proprio perché basato sulla considerazione del linguaggio della visione come processualità indipendente e autonoma, gli consente di proporre una serie di verifiche che spaziano dall'antichità al contemporaneo, dall'architettura al design» (Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico*, cit., p. 35).
- 19 Cfr. «La Biennale di Venezia», 13-14, 1953.
- 20 Sull'argomento rimando a *Picasso 1937-1953. Gli anni dell'apogeo in Italia*, catalogo della mostra (Roma 1998-1999), a cura di B. Mantura, A. Mattiolo, A. Villari, Roma-Torino, 1998; P. Budillon Puma, *Come vennero accolte dagli italiani le due grandi mostre di Roma e Milano del 1953*, in *Picasso in Italia*, catalogo della mostra, Verona 1990, a cura di G. Cortenova, Milano, 1990, pp. 181-194.
- 21 Fu Fernanda Wittgens, allora direttrice della Pinacoteca di Brera, a sostenere l'iniziativa e a volere che la mostra milanese si differenziasse da quella romana: cfr. A.C. Cimoli, *Musei effimeri. Allestimenti di mostre in Italia 1949/1963*, Milano, 2007, in particolare p. 110.
- 22 [C.L. Ragghianti], *Picasso a Milano*, in «seleArte», 8, 1953, pp. 64-65.
- 23 Si rammenti quanto scrive Vittorio Stella in merito alla posizione di Ragghianti sulle correnti avanguardistiche novecentesche: «L'elemento comune a tante tendenze e correnti si condensa nell'intellettualismo, assunto nell'accezione reprobativa datagli generalmente dall'idealismo postkantiano. Intellettualistico è l'anteporre e il prescrivere contenuti allotri – come dicevano Croce e Luigi Russo – al perseguimento di un risultato che dovrebbe essere, ma non è, la concreta opera. Non lo è perché l'opera è imprevedibile *ab extra* e riceve sanzione e convalida critica dal giudizio della propria individualità» (Stella, *Il giudizio dell'arte*, cit., p. 481)
- 24 Recensione a J. Cocteau, *Pablo Picasso*, in «seleArte», 10, 1954, p. 30.

- 25 *Ivi*, p. 29.
- 26 Cfr. *Mostre Musei Gallerie*, in «seleArte», 1, 1952, p. 75 (Retrospectiva di Picasso); *Film sull'arte. Cinema*, in «seleArte», 4, 1953, pp. 52-54 (recensione a P. Hesaert, *De Renoir à Picasso*, cortometraggio); *Mostre Musei Gallerie*, in «seleArte», 6, 1953, pp. 53-60 (recensione a Picasso a Roma); *Mostre Musei Gallerie*, in «seleArte», 8, 1953 (Picasso a Milano); *Biblioteca*, in «seleArte», 9, 1953, pp. 24, 40 (recensione a J. Sabartès, *Picasso*; G.C. Argan, *Scultura di Picasso*); *Riviste*, in «seleArte», 10, 1954, pp. 27-30; *Riviste*, in «seleArte», 11, 1954, pp. 16-20; *Mostre Musei Gallerie*, in «seleArte», 18, 1955, pp. 40-48 (Picasso); *Biblioteca*, in «seleArte», 25, 1956, pp. 10-19 (F.E.R. Maillard, *Picasso*); *Mostre Musei Gallerie*, in «seleArte», VI, 31, luglio-agosto 1957, pp. 59-63; *Mostre Musei Gallerie*, in «seleArte», 42, 1959, pp. 15-26 (Picasso).
- 27 «Ma l'arte di Picasso non è soltanto constatazione o ricalco di una condizione storica. Per quanto possa sembrare assurdo, l'arte di Picasso conserva gelosamente un'idea, un valore di bellezza: anche nelle sue opere più aggressivamente deformi ci sorprende il ritmo perfetto del disegno, lo smalto intatto del colore, la pienezza plastica del volume» (G.C. Argan, *Scultura di Picasso*, Venezia, 1953, p. 8).
- 28 *Ivi*, p. 18.
- 29 C.L. Ragghianti, *Scultura di Picasso*, in «seleArte», 9, 1953, p. 40.
- 30 *Id.*, Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, 1963 [seconda edizione riveduta: la prima uscì nel 1962], p. 7. Su questo importante volume si vedano anche Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico*, cit., in particolare pp. 98-99; R. Venturi, «Non può essere che così». Ragghianti e il modernismo di Mondrian, in *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, cit., pp. 331-345; H. J. Glattfelder, *Mondrian e Ragghianti cinquanta anni dopo*, in «Belfagor», 3, 2011, pp. 353-355. Il volume di Ragghianti uscì lo stesso anno di quello di Filiberto Menna, *Mondrian: cultura e poesia*, con prefazione di G. C. Argan, Roma, 1962.
- 31 Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, cit., p. 204. A proposito del rapporto con l'avanguardia, Irene Buonazia ha osservato che «questo tema ben mostra l'assidua volontà di Ragghianti di prescindere, se non addirittura smentire, le dichiarazioni critiche e le formulazioni di poetica enunciate dagli artisti o dai critici loro fiancheggiatori, sulla base di verità emergenti dalla lettura formale approfondita delle opere» (*Carlo Ludovico Ragghianti e l'arte del Novecento: alcune coordinate*, in *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, cit., p. 11). Si ricordi che analoga posizione Ragghianti aveva espresso nel saggio *Revisioni sul cubismo*, in «Critica d'Arte», 8, 1961, pp. 1-16. Sulla sistematica riduzione del ruolo delle avanguardie e sull'importanza del volume su Mondrian si veda anche Pellegrini, *Contro l'avanguardia*, cit.
- 32 Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, cit., p. 206.
- 33 *Ivi*, p. 208.
- 34 *Ivi*, pp. 208-209.
- 35 *Ivi*, p. 226.
- 36 *Ivi*, p. 227.
- 37 I fogli dattiloscritti (si tratta della trascrizione dattiloscritta di due bobine, ciascuna di 16 fogli) sono conservati in FR, ACLR, *Pubblicazioni e scritti*, b. 24, fasc. 2. Nel *Promemoria* premesso alla trascrizione, datato novembre 1976, Ragghianti afferma che i temi oggetto delle lezioni avevano avuto lunga incubazione, fin dal 1948, ma che l'occasione più immediata per le lezioni era stata la lettura del libro di R. Berger, *Picasso Guernica*, del 1958. In precedenza, altre occasioni per meditare sull'opera erano state il libro documentario *Picasso la guerre et la paix*, Paris, 1952 (che rinviava al fascicolo del 1937 dei «Cahiers d'Art» interamente dedicato

a Picasso) e J. Larrea, *Guernica*, New York, 1947, che forniva la completa documentazione della genesi dell'opera. Nel 1962 era inoltre stato pubblicato R. Arnheim, *Picasso's Guernica. The Genesis of a Painting*, che però Ragghianti afferma di aver potuto leggere solo nel 1963, constatando la divergenza fra le sue opinioni e quelle di Arnheim. Proprio la traduzione italiana di quel lavoro (Feltrinelli 1964) bloccò il suo progetto di dedicare un libro allo stesso tema.

- 38 Bobina n. 2 prima parte, p. [2].
- 39 L'importanza del nodo della temporalità è evidente fin dai primi scritti di Ragghianti, come osserva Pellegrini a proposito di *Cinematografo e teatro* (scritto nel 1933 ma pubblicato tre anni dopo): «In *Cinematografo e teatro* [...] Ragghianti poneva l'accento sul carattere processuale della produzione cinematografica, per poi allargare il discorso alle arti figurative, evidenziando il ruolo del "fattore tempo" nella creazione artistica, riflessione destinata a svilupparsi più compiutamente negli anni a venire» (Pellegrini, *Storico dell'arte e uomo politico*, cit., pp. 34-35).
- 40 Bobina n. 2 prima parte, p. [2].
- 41 *Ivi*, p. 9.
- 42 *Ivi*, p. 15.
- 43 Ragghianti lo ripropose a distanza di circa due anni su «Critica d'Arte».
- 44 C.L. Ragghianti, *Picasso novantenne*, in «Critica d'Arte», 133, 1974, pp. 3-5, cit. p. 3.
- 45 *Ibidem*.
- 46 *Ibidem*.
- 47 *Ivi*, pp. 4-5.
- 48 *Ivi*, p. 5.
- 49 Anche Roberto Longhi si domandò a più riprese, nei suoi appunti su Picasso, se l'artista fosse una fine o un principio, senza peraltro fornire una risposta univoca: «Picasso è un principio o si finge un principio... non è una fine di civiltà; e qui sta la sua forza immensa, in confronto alla sarabanda infinita delle scimmie ciarliere che gli corrono attorno (Picassó, Picassó, Picassó)»; ma più avanti capovolgeva: «Picasso si finge un principio di storia; ma più probabilmente è una fine, un suicidio continuo, dispettoso». (R. Longhi, *Picasso [1953] Note frammentarie su Picasso e critici picassiani*, in «Paragone», 371, 1981, p. 51).
- 50 *Picasso: opere dal 1895 al 1971 dalla Collezione Marina Picasso*, catalogo della mostra (Venezia, Centro di cultura di Palazzo Grassi, 3 maggio – 26 luglio 1981), a cura di G. Carandente, W. Spies, Firenze, 1981.
- 51 FR, ACLR, *Carteggio generale*, fasc. Giuseppe Marchiori, minuta di Ragghianti a Marchiori, 7 agosto 1981. Ringrazio anche in questo caso Elisa Bassetto per la preziosa indicazione.
- 52 Va rammentato che Ragghianti torna ancora sul tema, ma con interventi brevi e tutto sommato marginali, che fanno tuttavia comprendere come la sua ansia di aggiornamento non fosse ancora placata. Cfr. in particolare *Biblioteca*, in «Critica d'Arte», 5, 1985, pp. 18-30 (Pignon e Picasso); *Scultura di Picasso*, in «Critica d'Arte», 8, 1986, pp. 30-31; *Biblioteca*, in «Critica d'Arte», 10, 1986, pp. 10-20 (R. Passeron, *Picasso, Meister der Graphik*); *Incentivi per Picasso*, in «Critica d'Arte», 12, 1987, pp. 30-31.
- 53 C.L. Ragghianti, *Vita mortale di Picasso*, in «Critica d'Arte», 1, 1984, pp. 32-46, cit. p. 32. L'articolo è datato in chiusura «agosto 1983».

- 54 *Ibidem*.
- 55 Su questo importante argomento rimando a M. Nezzo, *Carlo Ludovico Ragghianti: l'alterità come esperienza inclusiva*, in *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti del secondo dopoguerra*, atti del convegno del X anniversario della SISCA (Perugia, 17-19 novembre 2015), a cura di C. Galassi, Passignano, 2017, pp. 249-261; si veda anche quanto scrive E. Pellegrini a proposito della ricchezza della fototeca di Ragghianti, aperta all'arte di ogni tempo e luogo in *Fotografie e altri rimedi. Dentro la fototeca di Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Luk», 23, 2017, pp. 90-100. Inoltre A. Ducci, *Ragghianti antigrazioso*, in *L'artista bambino. Infanzia e primitivismi nell'arte italiana del primo '900*, catalogo della mostra (Lucca, 17 marzo – 2 giugno 2019), a cura di N. Marchioni, Lucca, 2019, pp. 73-86.
- 56 Ragghianti, *Vita mortale di Picasso*, cit., p. 36.
- 57 *Id.*, *L'arte e la critica*, Firenze, 1986 [1951], p. 150.
- 58 *Ivi*, pp. 44-45.
- 59 *Ivi*, p. 46.