



Citation: C. Cantelli (2018) Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale. *Aisthesis* 11(2): 287-299. doi: 10.13128/Aisthesis-23982

Copyright: © 2018 C. Cantelli. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale

CHIARA CANTELLI
(Università degli Studi di Firenze)
chiara.cantelli@unifi.it

Abstract. Purpose of the essay is to outline the theoretical roots of Ricci's museum and publishing policies, inscribed within a visual disclosure plan of our archaeological artistic heritage identified as the pivot on which to build a collective identity of our nation at the dawn of its unification. These policies are closely linked to Ricci's conception of art, recognized by himself as the formal expression of a – both individual and collective – historical feeling, finding its immediate grip on the public in the optical vividness of its representational form. This conception, however, finds its aesthetic-anthropological foundation in a book belonging to Ricci's early production: "The art of children".

Keywords. Art of children, Corrado Ricci, museum policies, history of aesthetics.

1. PREMESSA

L'intento delle pagine che seguono è delineare la concezione dell'arte che ebbe Corrado Ricci (1858-1934), figura cui il destino riservò una sorte quanto mai prestigiosa e impegnativa: diventare ai primi del Novecento, dal 1906 al 1919, il «*grand commis* della politica giolittiana nella cura e tutela delle bellezze artistiche d'Italia» (Domini [2008]: 121). E questo dopo una più che decennale attività museografica che lo vide alla guida delle Regie Gallerie di Firenze (1903-1906), Sovrintendente ai monumenti storico-archeologici di Ravenna (1897-1905) e, precedentemente, Direttore (e riordinatore) della Pinacoteca di Brera a Milano (1898-1903), della Galleria Estense di Modena (1897) e di quella Nazionale di Parma (1893-1896)¹. Inestimabile il debito che abbiamo nei confronti di questo ravennate di nascita, fondatore tra l'altro, insieme a Benedetto Croce, dell'I-

¹ Sul «decennio museografico» di Ricci e sulla sua innovativa direzione delle Gallerie e Pinacoteche menzionate, cfr. Emiliani (1997b), Gioli (2005), Innocenti (2004), Levi (2005), Strocchi (2005), Balestri (2006), Arrigoni (2008).

stituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte (cfr. Zevi [1993, 1996-1997] e Pomponi [2008]: 81-89). Basta ricordare alcune delle innumerevoli iniziative che egli intraprese quando fu Sovrain-tendente ai monumenti storico-archeologici di Ravenna e, successivamente, Direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti italiane. A Ricci si debbono infatti non solo i grandi lavori di risanamento e restauro dei monumenti tardo-antichi e bizantini della sua città di origine (cfr. N. Lombardini [1991-1992], Rizzardi [1996], Guarisco [2000], Iannucci [2008]), ma anche la sistemazione delle Terme di Diocleziano e di Caracalla a Roma, nonché il grandioso progetto di liberazione dei resti dei Fori Imperiali; un progetto, quest'ultimo, a cui Ricci aveva lavorato fin dal 1911 e che riuscì ad attuare tra il 1924 e il 1932 (cfr. Paribeni (1935), De Vico Fallani [2005] e Pomponi [2008]: 89-92).

Per quanto Ricci non fosse un filosofo ma uno storico dell'arte, egli ebbe di quest'ultima una ben precisa concezione. Se essa merita di essere messa in luce è per più di un motivo, non ultimo per essere intimamente connessa all'idea che sempre sostenne il suo indefesso impegno per valorizzare e tutelare il nostro patrimonio artistico-archeologico: tale patrimonio era a tal punto integrante della cultura della nostra nazione da poter costituire addirittura il perno su cui fondare e sviluppare la sua coscienza identitaria e collettiva all'indomani della sua costituita unità². Allo sviluppo e all'esplicitarsi di questa coscienza sono legate le molteplici iniziative che, all'indomani del suo passaggio al settore delle Belle Arti, Ricci ha promosso in ogni campo in cui si trovò ad operare (pubblicistico, editoriale, didattico, museale e politico-gestionale), e che hanno tutte un unico comune denominatore: andare a stimolare nel grande pubblico italiano il senso cui principalmente l'arte si rivolge, cioè la vista. Questo con l'obiettivo di sensibilizzare tale pubblico alle sue bellezze artistiche che, per poter essere da lui conosciute ed entrare nella sua

coscienza identitaria e collettiva, dovevano essere innanzitutto viste, cosa che poteva essere realizzata attraverso l'uso massiccio di quei nuovi mezzi di comunicazione visiva che erano la fotografia e il cinema (cfr. Cestelli Guidi [2003]: 413-417).

2. IL CARATTERE PARLANTE DELL'OPERA D'ARTE: LA POLITICA MUSEALE DI RICCI E LA SUA ATTIVITÀ EDITORIALE

Far tuttavia coincidere l'impegno di Ricci con una semplice opera di divulgazione del nostro patrimonio artistico-archeologico sarebbe alquanto riduttivo. Se è vero che, nella sua prospettiva, era possibile produrre conoscenza artistica non solo parlando delle opere d'arte ma anche, se non soprattutto, mostrandole, è altrettanto vero che per lui tale conoscenza era indisciungibile dall'attrattiva e, quindi, dall'amore che il loro stesso vederle innescava nel fruitore. Concepite innanzitutto, in forza della sua formazione positivista, come documenti storici (cfr. Cecchini [2005]: 205-210) che ci permettevano di conoscere gli usi e costumi, gli ideali e valori, le credenze e idee che, nel corso del tempo, hanno variamente sostanziato la vita individuale e collettiva di tutti noi, le opere d'arte esplicavano attraverso un linguaggio visivo l'intrinseca testualità cui le costringeva la loro natura di documenti; un linguaggio, cioè, di carattere prettamente sensibile che, secondo Ricci, aveva una forza che nessuna parola poteva darci in virtù di quella sua naturale immediatezza che faceva tutt'uno con la sua capacità di metterci «in presenza delle cose stesse».

Emblematica in tal senso è la politica di riordinamento museale da lui intrapresa durante il decennio precedente la sua nomina a Direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti italiane; ispirata alle moderne politiche museali europee, essa era finalizzata alla creazione di un ambiente concepito non più come luogo di studio per gli addetti ai lavori, ma come spazio da riorganizzare secondo criteri capaci di rendere comprensibile a un ampio pubblico la storia dei monumenti e delle opere d'arte. Ma, in concreto, in che cosa consisteva questa politica che Ricci cercò di realizzare

² Per una panoramica generale del clima culturale e politico, europeo e italiano, in cui Ricci ha maturato la sua estetica, cfr. Meyer (2014).

nelle Gallerie e Pinacoteche di cui fu direttore dal 1893 al 1906, riproponendola anche per la Mostra dell'Antica Arte Senese, di cui diresse l'allestimento nel 1903 (cfr. Ricci [1904], Stella [2001] e Civai [2005]), e per l'Accademia Carrara di Bergamo quando gliene fu affidato il riordinamento nel 1911 (cfr. Ricci [1912b] e Valagussa [2008])?

Essa prevedeva la creazione di una sala storico-topografica che, esplicitamente ispirata alla «raccolta congenere» del Kunsthistorisches Museum di Vienna (cfr. Ricci [1896b]: XLI), era finalizzata a rendere il museo non un ambiente separato dalla vita, ma a essa integrato; innanzitutto alla città e al territorio che lo ospitava, così da permettere agli abitanti di quella città e di quel territorio di sentire il museo parte integrante di se stessi per vedere, nelle opere lì esposte, i luoghi passati e ancora presenti dello spazio urbano-territoriale dove essi camminavano, s'incontravano, parlavano, lavoravano. Come è stato sottolineato, «creare una sala che conten[esse] immagini pittoriche della città, che serb[asse] memoria sia dei luoghi urbani viventi che di quelli perduti, di usi, costumi e tradizioni, v[oleva] dire, per Ricci, aprire uno spazio del museo ai luoghi della città, rendere gli abitanti cittadini del museo» (Cecchini [2013]: 54). Animata dalle stesse finalità era anche l'altra sala che Ricci volle collocare accanto a quella storico-topografica. La sala in questione era «dedicata ai ritratti delle famiglie nobili che [avevano] influito in modo significativo sulla storia della città. [...]. Le opere d'arte parlano e quei volti raccontano la storia dei regnanti, e allo stesso tempo quella degli abitanti della città» (ivi: 57).

L'aspetto che tuttavia la vasta critica non ha sufficientemente sottolineato in merito a questo riordino museale, è che esso poteva avere successo nel suo scopo solo in forza del particolare linguaggio con cui le opere d'arte realizzavano il loro «parlare». Se l'arte, in qualità di documento in cui si conservava la storia patria, era altresì capace di riattivarne la memoria a livello collettivo, era perché quella storia vi si trovava contenuta e raccontata «in immagine», cioè secondo una modalità comunicativa che, rivolta non all'udito ma alla vista, faceva tutt'uno con la sua icasticità, cioè con

la capacità di rappresentare le cose così come esse apparivano all'occhio senza ulteriore bisogno di commenti per la loro immediata riconoscibilità. È in virtù di questa immediata riconoscibilità se le numerose opere dedicate ai luoghi noti, esistenti o perduti della città e del suo territorio, potevano permettere di realizzare tra i cittadini e le scene rappresentate quella sintonia necessaria a rendere il museo un ambiente familiare. Se l'arte narrava la storia di tutti noi e, con essa, gli ideali, i pensieri e le passioni morali, civili e politiche che avevano alimentato le azioni dei loro protagonisti e che si esprimevano tanto nei loro ritratti quanto nei monumenti e negli edifici che li commemoravano o che loro stessi avevano abitato o voluto edificare, la sua grandezza e specificità stava nel narrare tutto ciò in un linguaggio, quello per immagine, che era il «linguaggio delle cose» così come esse si offrono naturalmente alla nostra vista; un linguaggio a tal punto concreto e incisivo da poter essere completato «con pochi cenni di storia, di commenti o di riferimenti» (Ricci [1903]). Sono queste le parole che leggiamo nella presentazione, scritta a firma dello stesso Ricci, alla sua famosa collana di monografie illustrate «Italia Artistica», pubblicata dall'Istituto Italiano di Arti Grafiche di Bergamo. Da lui ideata e diretta dal 1901 al 1934, la collana era finalizzata a illustrare le città d'arte note e meno note del territorio nazionale italiano, riscuotendo grande diffusione e successo (ne furono editi ben 116 volumi) proprio «per la formula allora applicata, che volle dare rilievo alla documentazione grafica, lasciando al testo compiti di sobrio ma efficace commento storico-artistico» (De Angeli d'Ossat (1958): IX; cfr. anche Domenicali [2002] e Sciolla [2008]: 67-69). Nella presentazione Ricci sottolineava come fosse presente nel grande pubblico un bisogno di cultura che andava di pari passo con l'esigenza di un apprendimento rapido, diretto e immediato; una simile esigenza poteva essere soddisfatta unicamente ricorrendo all'immagine, riconosciuta come il miglior modo per descrivere un luogo, un monumento o un'opera d'arte in virtù del carattere concreto che essa offriva, capace di mettere «in presenza delle cose» (Ricci [1903]) senza bisogno di tanti commenti e

spiegazioni. Il ruolo che infatti l'immagine rivestiva all'interno dei volumi non era di semplice ornamento al testo: era l'immagine stessa a costituire il vero e proprio testo. Esemplare, in proposito, l'indice del volume su *Ravenna* che, a firma di Ricci, inaugurò «Italia Artistica»: esso comprendeva solo quello delle illustrazioni e non quello del testo, quasi a rimarcare che la vera e autentica narrazione era condotta dalle immagini e non dallo scritto. La novità della collana consisteva dunque nella scelta del linguaggio di comunicazione proposto: dovendo essere incentrato sul visivo, esso imponeva l'uso della riproduzione fotografica, da Ricci ritenuta l'unico mezzo capace di poter mantenere, senza tradirla, la specificità comunicativa delle opere d'arte per essere essa stessa un linguaggio in immagine, rivolto appunto alla vista e, come tale, pienamente omogeneo alla natura linguistica di ciò che essa si proponeva di trasmettere. Copia fotomeccanica delle opere d'arte e, proprio per questo, capace di mettere in loro presenza come se si trovassero realmente di fronte ai nostri occhi, la fotografia condivideva con loro, in particolare con pittura e scultura, il loro stesso carattere mimetico-riproduttivo. Un carattere che, perfettamente aderente alla natura di documento storico che veniva attribuito da Ricci a tali opere, andava di pari passo con la capacità tecnica dell'artista di rappresentare quanto vedeva in una forma il più aderente possibile alla percezione ottica.

3. «MUOVERE BENSÌ DAL VERO MA SAPERLO IDEALIZZARE»: LA CONCEZIONE DELL'ARTE DI RICCI

Emblematico, in tal senso, lo scritto del 1905 *La fotografia e l'arte nella rappresentazione dal vero*, il saggio ricciano che forse più reca un taglio di carattere speculativo per essere il frutto di una rielaborazione sintetica dei vari quanto esigui spunti di filosofia dell'arte che l'autore aveva disperso nei suoi precedenti interventi storico-critici su pittori e scultori. Nell'operare questa sintesi, Ricci individua l'immediata fruibilità dell'arte e dell'immagine *tout court* proprio nella sua aderenza al vero naturale.

Ciò che vale per la fotografia, vale infatti anche per l'arte, che, al pari della riproduzione fotomeccanica, ha nel vero la sua «legge più sicura e, forse, la sola eterna» (Ricci [1905]: 24), anche se si tratta di una legge a lei solo necessaria, e non «necessaria e sufficiente» come è invece per la fotografia³. La verità infatti, una volta che sia «fissata su di un foglio di carta», può «aspirare all'alto titolo dell'arte» solo nel caso in cui l'artista riesca ad animarla di «spirito poetico» (ivi: 26), cioè quando sia in grado di unire al vero osservato e tecnicamente fissato anche «i valori sentimentali» e «l'atmosfera ideale» della «multiforme e fervida anima sua» (ivi: 35). L'artista, pur muovendo dal vero, deve anche saperlo «idealizzare», in modo che tale «vero» risulti non semplicemente veduto bene, ma anche sentito dall'anima e da questa creativamente trasfigurato:

L'artista deve muovere bensì dal vero, ma deve saperlo idealizzare. [...]. L'artista infatti raggiunge vera eccellenza solo quando le percezioni penetrate nei sensi nell'anima, si muovono liberamente, si mostrano limpide, si affacciano spontanee al momento opportuno, rispondono pronte alla chiamata. Le immagini del mondo non debbono essere ritratte con le parole, con lo scalpello, con le note musicali come fa una macchina fotografica o un fonografo o come appunto fa talora l'artista nella contemplazione d'un povero modello. Esse invece, penetrate nell'anima, vi si debbono trasformare in un mondo spirituale in continua attività,

³ In linea con il valore strumentale e sociologico attribuito alla fotografia dalla cultura positivista, Ricci non riconosce ad essa alcuna capacità artistica. Occhio meccanico in grado di riprodurre perfettamente le forme senza la mediazione dell'anima, la sua funzione è documentare, non creare arte, pur offrendo all'arte un ausilio insostituibile di divulgazione, di studio e di tutela stessa: «Durante tutta la sua vita al servizio delle istituzioni per la difesa del patrimonio culturale del paese, Corrado Ricci considerò come inderogabile la creazione di un rigoroso "catalogo o schedario illustrato" dei beni, che potesse "ovviare una buona volta alla vergogna che l'Italia non conosca nemmeno tutti i suoi monumenti e oggetti d'arte che deve tutelare"». (Callegari [2008]: 107). Alla creazione di tale catalogo fu infatti preposto da Ricci il Gabinetto Fotografico Nazionale (cfr. ivi, Benedetti [2009] e Cestelli Guidi [2013]). Sul rapporto tra fotografia d'arte e fotografia artistica in Ricci, cfr. Canali (2000) e Domini (2000).

in continuo fermento, in continua attesa di tornare nel mondo trasfigurate (Ricci [1905]: 26-27; cfr. anche Ricci [1894]: 108-110).

È dunque vero artista chi riesce a coniugare al vero rappresentato e otticamente ben restituito quella sua trasfigurazione creativa che fa tutt'uno con l'esprimere il suo sentire individuale. Un aspetto però, questo dell'espressività soggettiva dell'opera d'arte, che sembra non solo inficiare la natura di documento storico che Ricci le ascrive, ma anche non pienamente componibile con il pieno rispetto dell'oggettività ottica che essa dovrebbe avere. Ma, nella prospettiva di Ricci, questa inficiabilità e non componibilità non sussiste. Affermare che l'arte è tale nella misura in cui il soggetto che la crea riesce a trasfondere in forme e colori il proprio sentire, non contraddice assolutamente la sua natura di documento storico: è infatti gioco-forza che tale sentire, pur nella soggettività del sentimento che esprime, si faccia veicolo di tutti i valori del contesto storico-culturale e socio-ambientale in cui vive quel particolare soggetto, tanto individualmente qualificato quanto storicamente e socialmente determinato. È pertanto «vero artista» colui che, restituendo la realtà in modo da farla risultare sentita dall'anima sua, riesce a rendere la propria opera espressiva non solo di sé, ma anche dell'intera civiltà che ha determinato il proprio sé, cioè rappresentazione formale di un sentire storico individuale e collettivo al tempo stesso. Come sottolinea Ricci:

Le facoltà emotive dell'anima umana sono varie, e l'arte le indaga tutte. Però avviene che in tempi diversi, uno o più sentimenti prevalgano sugli altri e allora l'arte prende l'indirizzo che più vale ad appagarli. Quando nella Rinascenza la coltura, e può darsi, la vita tornano all'antico, l'arte torna a quella bellezza corretta e composta che suol dirsi classica; quando durante il romanticismo, l'anima diventa malinconica sino al punto d'accarezzare il proprio dolore, l'arte diventa triste, come soffusa di una dolce mestizia. Così è stata, a volta a volta, tragica, lieta pomposa. E pomposa fu l'arte quando la società senti su tutto il bisogno che soddisfacesse alla sua facoltà di meravigliarsi (Ricci [1912a]: V).

Passando alla questione del «vero ottico», Ricci non sostiene minimamente che l'arte coincide con la semplice capacità di restituire tale vero. Nella sua duplice eccedenza espressiva, individuale e collettiva assieme, essa presuppone infatti una dimensione simbolico-immaginativa in grado di far acquisire a quanto viene rappresentato una significatività che comunque eccede, senza per questo poterla tradire, la capacità tecnica di restituire le cose così come appaiono ai nostri occhi. La tecnica e lo studio dal vero a essa legato, sono appunto necessari per permettere all'artista di diventare «abile e padrone delle forme, del disegno e del colore», ma non sufficienti: una volta acquisite tale padronanza e abilità, è parimenti imprescindibile che l'artista «si abbandoni agevolmente al proprio sentimento» (Ricci [1905]: 28), perché è da questo abbandono che «si ebbe in arte l'abbondanza delle "personalità" e delle "scuole"» (*ibid.*) in tutta la loro ricchezza e varietà ideali; una ricchezza e varietà che si manifestano non tanto nei soggetti, quanto nelle forme, nel disegno e nel colore con cui tali soggetti vengono rappresentati, «ossia proprio in quelle parti che più si pretendono derivare dal vero» (*ibid.*). Che l'idealità dell'arte, cioè la sua forza semantico-espressiva, pertenga non tanto al soggetto, quanto al modo in cui esso viene trattato, lo dimostrano le opere del Trecento e del Rinascimento: limitate nel soggetto alle «medesime rappresentazioni del dramma cristiano e d'alcune reminiscenze mitologiche» (*ibid.*), esse presentano tuttavia una «straordinaria quanto ardente varietà nelle forme» (*ibid.*) in grado di modificare a tal punto la portata espressiva del medesimo soggetto raffigurato, da fargli acquisire esiti semantici diversi, corrispondenti tanto al sentire dei singoli soggetti che li hanno creati, quanto al sentire del tempo cui necessariamente si radica quel sentire. La specificità tecnico-materiale di un'opera è dunque parte integrante del suo significato espressivo, al punto da determinarne l'estrinsecazione stessa:

Si deve riconoscere che ogni tecnica ha in sé valori addirittura sentimentali che le sono propri e che trattati dai grandi concorrono a raggiungere, insieme alla parte spirituale, un risultato unico. [...] non si

saprebbe intendere l'opera di Giotto nella fiammante e rapida temprata tiepolesca, né l'opera del Tiepolo nel levigato lucido affresco di Giotto (Ivi, p. 34).

Pertanto, continua Ricci, «La tecnica offrirà sempre campo al pittore d'effetti speciali, e questi si tradurranno sempre in qualità di stile e, si può dire, di pensiero» (*ibid.*). E questo anche nei limiti esecutivi che tale tecnica, pur nella tensione mimetico-riproduttiva impostagli dalla natura figurativa della sua arte, può mostrare di possedere. Aderendo all'idea di ascendenza vasariana che, ripropostasi nell'ambito della critica di matrice positivista, concepiva la storia dell'arte come una linea di progressione teleologica volta a conquistare quel pieno dominio tecnico della rappresentazione prospettica raggiunto dal Rinascimento, Ricci afferma che «In ogni tempo si fa, non l'arte che si vuole, ma l'arte che si può» (Ricci [1898]: 303); non di meno quest'«arte che si può» ha la capacità nei grandi artisti di raggiungere livelli eccelsi quanto ad espressione del sentire del tempo. Ne è un esempio Giotto, che nelle deficienze tecniche della propria arte ha trovato il mezzo per riuscire a esprimere a pieno la semplicità estatica dello spirito francescano che improntava la sua epoca (cfr. Ricci [1894]: 27-28 e [1905]: 34). È infatti proprio questa pittura, «inesperta ancora a sorprendere tutte le movenze che darà al corpo quella potente del Rinascimento», ad aver indotto il pittore trecentista «ad imprimere alle sue figure una tranquillità ideale»: se «angeli e santi assumono un aspetto spirituale, quasi fossero librati e toccassero la terra sfiorandola appena, pronti a sollevarsi al primo invito del cielo», è perché le pieghe delle loro vesti ancora «non s'informano dal corpo», sembrando così nascondere anime e non membra umane; e se i loro occhi sembrano «occhi profondi ed assorti in cui la fede abbia spento ogni desiderio terreno, ogni cupidigia mondana», è perché essi non presentano ancora «alcuno sprazzo di luce che li faccia brillare» (Ricci [1894]: 28-29 e [1905]: 34)⁴.

⁴ Questa attenzione alla dimensione tecnico-materiale dell'opera da parte di Ricci, considerata come inscindibile dal suo aspetto semantico-espressivo, mostra quanto

La manchevolezza tecnica può dunque diventare nei grandi artisti veicolo di potenti quanto elevati valori non altrimenti esprimibili; ma se ciò succede è perché essa s'inscrive comunque all'interno di una logica rappresentativa che, benché non compiuta, è comunque aderente alla regole della percezione ottica. In qualità di *pathos* trasmutato in forma visiva, le opere d'arte, seppur non sovrapponibili alla semplice verità ottica dei corpi che, ad esempio, ci viene restituita dall'asettica riproduzione fotografica, debbono restare fedeli a questa naturale verità percettiva, pena la perdita della forza espressivo-comunicativa che appartiene loro e che, appunto, fa tutt'uno con l'icasticità, più o meno realizzata, in cui essa si estrinseca.

4. L'IMMAGINE COME MOTORE DI CONOSCENZA *TOUT COURT*

Ciò che «entra per gli occhi, come spettacolo preciso, concreto, evidente, delineato, agisce nell'anima mille volte più di ciò che vien letto, ossia di ciò che esige ancora una fatica intellettuale per essere inteso» (Ricci [1913]: 90). Così si pronuncia Ricci nel suo discorso tenuto l'8 dicembre 1912 al Teatro Argentina di Roma in occasione de «Il Congresso di opere di coltura popolare». Promosso dall'Unione Italiana dell'Educazione Popolare, il Congresso era finalizzato a diffondere nelle scuole l'uso didattico delle proiezioni luminose e cinematografiche all'interno di un più generale progetto di promozione del sapere

la sua concezione dell'arte come espressione, peraltro sviluppata in anni molto precedenti al saggio del 1905 su *La fotografia e l'arte nella rappresentazione dal vero* (cfr. ad esempio Ricci [1894]: 28-29 e 108-110), si articola in un quadro teorico che la rende inassimilabile a quella articolata da Croce nel 1902 nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, risultando irriducibile a una presunta influenza di quest'ultimo su Ricci in forza del loro crescente rapporto su base epistolare, durato dal 1890 al 1925. D'altro canto, se c'è una lacuna in tale carteggio, è proprio la «mancanza di un vero confronto concettuale, di un approfondimento teorico delle proprie affinità e divergenze [...] sulla natura del fatto artistico [...]» (Bertoni [2009]: XIX).

a livello di massa, un progetto che trovò in Ricci uno dei suoi più strenui e convinti sostenitori. In quel suo discorso, infatti, egli teneva a battesimo i primi film realizzati a fine didattico dall'allora nascente «Istituto Nazionale di proiezioni e cinematografie Minerva», che vedeva proprio in lui il suo vicepresidente. Vantandosi di essere stato uno dei primi in assoluto ad aver sperimentato una didattica visiva ricorrendo anzitempo alle proiezioni luminose fisse nelle varie conferenze da lui tenute in Italia come critico e storico dell'arte (cfr. *ivi*: 87), Ricci sosteneva in quel discorso che tale didattica non solo doveva essere rivolta anche a quei rami della cultura che non sembrano aver nulla a che fare con il visivo, ma doveva altresì avvalersi del mezzo cinematografico, da lui definito come «magnifico sussidio in ogni ramo dell'attività intellettuale» (*ivi*: 88). Così, se già anni addietro aveva sottolineato l'ausilio indispensabile che la fotografia poteva offrire non solo ai critici d'arte ma anche agli storici e agli scienziati nell'ambito delle loro ricerche (cfr. Ricci [1905]: 29), egli affermava in quell'occasione che questi stessi critici, storici e scienziati avrebbero trovato nel cinema un incredibile mezzo per far conoscere i risultati delle loro ricerche, straordinariamente più efficace di quanto potevano esserlo le pagine scritte di una rivista: «non v'ha sulla terra giornale che sia letto da una folla altrettanto numerosa, quanto quella che assiste allo svolgersi di una stessa pellicola cinematografica» (*ivi*: 91). In qualsiasi processo di apprendimento e ampliamento conoscitivo l'immagine deve sempre accompagnare la parola: se il binomio parola-immagine, «impegnando due sensi anziché uno a migliore impressione della memoria» (*ivi*: 86), potenzia la comprensione dei contenuti verbalmente espressi, è perché l'immagine, in virtù della forza d'attrazione che essa esercita naturalmente sull'essere umano per la sua icasticità, è ciò che permette ai contenuti verbalmente espressi di imprimersi nella mente, così da agevolarne la comprensione per dare visualizzazione concreta a ciò che deve essere ancora inteso concettualmente. Ora, se risale agli anni Dieci del Novecento il vivace dibattito sulla funzione che fotografia e cinema avrebbero potuto

avere sull'educazione, è indubbio che su questo tema così discriminante tra vecchia e nuova scuola, soprattutto in merito al rapporto tra diletto e istruzione che questi due nuovi mezzi di riproduzione visiva sembravano proporre (cfr. Lombardi [2010] e Alovio [2016]), Ricci sia stato non solo sorprendentemente in anticipo, ma anche efficacemente propositivo. Il 1-2 novembre del 1896 era uscito sul «Corriere della sera» un suo breve articolo dal titolo *Lanterna magica* in cui egli rivendicava per la didattica rivolta ai bambini, se non l'uso del cinema, allora ai suoi primi passi, quello delle proiezioni luminose fisse in virtù della loro straordinaria capacità di unire l'educazione al piacere e, così, invogliare i bambini allo studio. Un nesso, questo tra istruzione e diletto, che egli lamentava essere stato rifiutato dalla didattica scolastica italiana per vedere nelle immagini, nel piacere che esse suscitavano, qualcosa che produceva svago e non impegno, distrazione e non attenzione, andando così a offendere la dignità e la serietà della scuola per offrire un'inutile quanto nociva distrazione, controproducente allo stesso apprendimento (cfr. Ricci [1896a]: 77-78). Al fine di provare quanto invece fossero efficaci all'apprendimento il piacere e il gioco suscitati dall'immagine, Ricci raccontava un esperimento che, capitatogli di fare con un cospicuo gruppo di bambini, aveva avuto come protagonista una lanterna magica giocattolo, che proiettava a parete immagini dal vero di ogni genere: «scenette campestri, animali, fiori e i monumenti principali delle città italiane» (*ivi*: 79). Se ai bambini più piccoli egli propose queste scenette, a quelli più grandi e già in grado di leggere dette invece libri illustrati da incisioni che, pur riproponendo più o meno le stesse immagini, rivestivano un ruolo subordinato al testo. Ora, se i bambini più grandi presto tornarono ai loro giochi usuali, diversa fu la reazione dei più piccoli, che nella loro richiesta continua di ripetere lo spettacolo manifestavano «un delizioso e profondo desiderio di vedere, anzi di rivedere e di sapere» (*ivi*: 80). L'immagine, dunque, è sì un gioco per il piacevole divertimento che suscita, ma è un gioco molto serio. Se la conoscenza avviene solo attraverso la

parola o in un modo in cui la parola è prevaricante sull'immagine, i bambini si annoiano: non permettendo di visualizzare ciò di cui parla, essa non solo li impegna in un processo troppo astratto per la loro mente, ma non riveste per loro nessuna attrattiva e, non riuscendo a risvegliare la loro attenzione, arriva al loro udito senza lasciare traccia nella memoria; una traccia essa la può lasciare solo se è accompagnata da un'immagine che, permettendo di visualizzare la realtà significata, è capace di risvegliare il loro interesse. È quindi l'immagine a sostenere il processo di apprendimento: è questa a imprimersi nella memoria e a trascinarvi la parola che a essa si accompagna, e ciò in virtù del piacere che suscita per quel rapporto di omogeneità sensibile-visiva che ha con la realtà e che, invece, manca alla parola.

5. L'UOMO COME ANIMALE VISIVO: *L'ARTE DEI BAMBINI* DI CORRADO RICCI

La cosa interessante sia di questo articolo sia del discorso tenuto al Teatro Argentina, è che essi, rispettivamente usciti nel 1896 e nel 1913, ricompaiono come appendici alla ripubblicazione che l'allora dimissionario Direttore delle Antichità e Belle Arti italiane volle fare nel 1919 di un suo breve testo giovanile. Il testo in questione è *L'arte dei bambini* che, frutto di una ricerca sulla grafica infantile intrapresa da Ricci a soli 25 anni, fu pubblicato nel 1887⁵ quando egli lavorava ancora nel settore delle biblioteche. Questo scritto, che la critica ricorda come esempio della poliedrica formazione intellettuale del giovane Ricci⁶, qualificandolo come uno dei tanti *divertissement* del «poligrafismo molteplice» cui egli si dedicò negli anni precedenti il suo passaggio dal settore delle biblio-

teche a quello delle Belle Arti, è in realtà un testo quanto mai importante. Anzi: è fondamentale ai fini di una piena comprensione di quella politica di sensibilizzazione del grande pubblico italiano al suo patrimonio artistico che Ricci realizzò incollandola interamente sulla sua diffusione e divulgazione visiva⁷. Il fondamento teorico, potremmo dire antropologico, che alimentò questa politica, si trova infatti in uno dei paragrafi finali del testo, dove l'autore, richiamandosi a Darwin, al suo *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (cfr. Ricci [1887]: 84), sostiene che i bambini hanno un innato senso estetico, che in loro si manifesta in una forma tanto immediata quanto precoce per richiedere uno sviluppo mentale assai limitato: ne sono infatti dotati anche gli animali.

Di formazione positivista, Ricci sposa dunque la teoria darwiniana secondo la quale gli animali sono dotati di senso estetico, accettando l'idea che la specie umana condivide con le altre specie inferiori, per ereditarlo da esse, un comune substrato di istinti quale risultato di scelte che, dimostratesi vantaggiose alla sopravvivenza e alla riproduzione delle specie, ne hanno al tempo stesso determinato l'evoluzione per selezione naturale. Tra questi istinti c'è anche il senso estetico, individuato da Ricci come la base inconscia su cui il bambino costruisce il suo primo modo di orientarsi nel mondo e di farne esperienza. Come infatti l'impressione del bello (e il piacere per esso) orienta gli animali nelle loro preferenze sessuali condizionando la sopravvivenza e la riproduzione delle specie in cui tale impressione è presente, così questa stessa impressione determina nel bambino

⁵ Il saggio, che inaugurò la propria uscita con due edizioni (in un volumetto a se stante stampato dalla Zanichelli e a puntate sul "Caffaro" di Genova), venne ripubblicato da Ricci nel 1894 nella prima edizione della sua raccolta *Santi e artisti* e, appunto, nel 1919.

⁶ Su questo aspetto della formazione di Ricci, cfr. Bosi Maramotti (1995 e 2000), Emiliani (1997a) e Domini (2008).

⁷ Il saggio, che conobbe a suo tempo una notevole fortuna a livello internazionale – cfr. Cestelli Guidi (2005) –, è considerato «un "classico" della letteratura sull'espressività delle origini» (ivi: 33) per essere la prima analisi del funzionamento della psicologia infantile attraverso un esame attento e dettagliato delle numerose "stranezze" riscontrabili nei disegni dei bambini. Si è inoltre sottolineato come esso si collochi all'interno dei coevi studi di carattere etno-antropologico sull'arte primitiva, rivestendovi un ruolo non indifferente per aver stabilito un confronto tra la grafica infantile e l'arte primitiva (cfr. ivi: 34-37 e Wittmann [2013]: 131).

le sue prime preferenze nei confronti degli oggetti che lo circondano, agendo come vettore di primo orientamento nel mondo (cfr. *ivi*: 85-86). Non solo: tale vettore agisce in lui su base essenzialmente visiva. È infatti la qualità visiva delle cose e il piacere da essa suscitato «in grazie dell'eredità che si perpetua nella specie» (*ibid.*), ad attivare precocemente nel bambino l'attenzione verso il mondo e, al tempo stesso, la spinta a esplorarlo:

dal secondo mese d'età il bambino dà segni di piacere quando gli si metta innanzi agli occhi e si scuota un oggetto adorno di colori vivaci. Dapprima lo fissa; poi sorride; poi tende le braccia e l'attenzione immobilizza il tenero corpicino. (Ibid.)

Nelle righe successive Ricci afferma inoltre che sono proprio le sensazioni eccitanti e piacevoli suscitate dai colori delle cose (ma anche dalle loro forme regolari) a dare «il primo impulso ai lavori della mente» (*ibid.*), cioè allo sviluppo del pensiero; questo, se non altro, perché il naturale quanto visivo senso estetico di cui è dotato il bambino e che lo spinge a esplorare il mondo, lo mette gradualmente in contatto con una realtà che non è naturale ma culturale, permettendo così, in questo incrocio di natura e cultura, che le sue capacità discriminative di carattere visivo-emozionale si sviluppino nel senso di quella mente simbolica che è propria dell'essere umano tanto come *Homo Sapiens* quanto come *Homo Artisticus*. Uno sviluppo che comunque, nel bambino, non può che procedere immaginativamente, cioè «in e mediante immagini»: se è essenzialmente sulla vista che egli costruisce la sua esperienza del mondo in forza della naturale quanto innata attrattiva che su di lui esercitano forme e colori, è giocoforza che il suo modo di recepire, pensare e restituire tale esperienza si fondi sull'immagine, sulla quale si dovranno gradualmente sviluppare anche le sue capacità simboliche. Ciò lo dimostra il disegno infantile che, sottratto da Ricci all'esclusivo appannaggio degli artisti per riconoscerlo anche come una caratteristica pratica dell'infanzia che si sviluppa in parallelo con l'apprendimento delle parole, viene da lui interpretato come un'attività tanto

funzionale quanto essenziale a tale apprendimento e allo sviluppo, a esso intrinseco, del pensiero simbolico che contraddistingue l'uomo differenziandolo dagli animali.

Queste le tesi che il giovane Ricci sviluppa ne *L'arte dei bambini*. Tesi più che sufficienti perché il futuro Direttore delle Antichità e Belle Arti Italiane iniziasse a vivere in tutt'altro modo quella sua spiccata sensibilità per il visivo che, oltre a spingerlo a soli 19 anni a pubblicare una *Guida di Ravenna* molto innovativa proprio per la sua veste illustrata⁸, aveva sorretto fino a quel momento la sua passione per l'arte, una tra le tante che allora egli nutriva: per la musica e il teatro (cfr. E. J. Luin [1935] e Maramotti [1999])⁹, per la storia e le biografie storiche (cfr. Domini [2008]), nonché per l'ambito poetico-letterario (cfr. Bazzocchi [2008]), da lui coltivato sotto l'ala di Giosuè Carducci (cfr. Bosi Maramotti [1995 e 2000]). A partire da quella ricerca, la sua spiccata sensibilità per il visivo gli si configurò non più come una semplice quanto individuale inclinazione, probabilmente derivatagli dall'averne un padre di professione fotografo (e scenografo). Le sue radici affondavano infatti nella storia naturale della specie: se l'uomo condivideva con le specie animali un innato senso estetico che funzionava in lui come primo vettore di orientamento nel mondo per essere la risposta istintiva ed emotivamente qualificata che si era cristallizzata nella sua specie a quanto era risultato biologicamente utile alla sua sopravvivenza e perpetuazione; se tale senso, come dimostrava la precoce

⁸ La guida – recante 50 incisioni in parte ricavate dalle fotografie del padre di Ricci, fotografo di professione (cfr. Novara [2016]) – conobbe ben 10 edizioni: 1897, 1900, 1902, 1903, 1905, 1906, 1907, 1909, 1921 e 1923 (cfr. Sciolla [2008]: 68 e Domenicali [2002]: 78-79).

⁹ Significativo che il lungo carteggio intrattenuto da Ricci con Benedetto Croce nasca proprio dal comune interesse che i due nutrivano per il teatro: se Ricci aveva pubblicato nel 1888 uno studio su *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Croce stava a sua volta completando la sua monografia sui *Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo decimottavo*, uscita nel 1891 (cfr. Bertoni [2009]: 3-6).

attrazione che i bambini manifestano per i colori vivaci (e le forme regolari) che si offrono ai loro occhi, si caratterizzava in forma prettamente visiva, allora era giocoforza che fosse proprio la vista l'organo sensoriale su cui l'uomo aveva costruito (e continuava a costruire nella sua infanzia) il suo originario quanto costitutivo rapporto con la realtà, destinata pertanto a imprimersi nella sua mente in forma di immagine. Ed era altresì giocoforza (ne era una riprova il disegno infantile) che sempre sull'immagine si fosse sviluppata nell'essere umano quella sua capacità specie-specifica che era il pensiero simbolico. Ma se le cose stavano così, l'immagine era destinata, sempre e comunque, ad esercitare sull'uomo una suggestione e un'incidenza che la parola non avrebbe mai avuto.

È da questo nodo teorico che, all'indomani del suo passaggio al settore delle Belle Arti (1892), si sviluppa in Ricci in forma sistematica il progetto di affiancare la sua opera di valorizzazione e tutela del nostro patrimonio artistico-archeologico con una sua capillare divulgazione visiva. Tale patrimonio infatti, in virtù del suo linguaggio visivo, sarebbe andato a sollecitare nel grande pubblico qualcosa che era innato nell'uomo: quel senso estetico che, connaturato alla sua vista, avrebbe fatto altresì scattare l'amore stesso per ciò che gli sarebbe stato mostrato. Questo amore, infatti, era considerato da Ricci presupposto essenziale per una politica di salvaguardia che avesse effettivo successo: «se tutti amassero l'arte, ciò che di bello c'è nel nostro paese non correbbe alcun rischio». La chiave di tale amore era proprio nell'opera d'arte, nel suo linguaggio visivo. Un amore che tuttavia non sarebbe stato semplicemente «estetico», cioè fisico-emozionale nella prospettiva di Ricci; esso sarebbe stato anche intellettuale. L'arte era infatti un linguaggio: un linguaggio espressivo e, quindi, sentimentale, ma che, proprio perché appartenente al mondo della cultura, si faceva altresì portatore, nei sentimenti che esprimeva, dei pensieri e delle idee che avevano sostanziato intere epoche e civiltà. Nel farlo visivamente, essa andava incontro al modo stesso in cui si era sviluppata nell'essere umano la sua capacità simbolica: per immagine appunto.

Ma se queste erano le radici del pensiero umano, non poteva esistere nozione tanto astratto e universale veicolata dalla parola da non poter essere tradotta in un'immagine concreta e particolare. È così che la politica intrapresa da Ricci di divulgazione visiva delle opere d'arte s'intrecciò con la sua battaglia per una didattica visiva che comprendesse ogni ramo del sapere, e con la sua promozione e valorizzazione, in ambito scolastico, di quei mezzi di comunicazione di massa che allora si stavano imponendo: la fotografia e il cinema. Se nella ripubblicazione che egli fece nel 1919 de *L'arte dei bambini*, Ricci volle includere anche *Lanterna magica* e il suo discorso battesimale alle cinematografie Minerva, è per un motivo molto semplice. Se in queste due appendici al testo la validità di una didattica visiva trovava sostegno nell'esperimento pratico, nel saggio sulla grafica infantile era invece contenuto il fondamento antropologico che permetteva di spiegare perché questa didattica fosse così efficace nel promuovere conoscenza e, non ultimo, amore per essa.

BIBLIOGRAFIA

- Arrigoni, L., 2008: *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in Emiliani, A., Spadoni, C. (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 198-209.
- Balestri, L., 2006: *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Nuova S1, Bologna.
- Bazzocchi, M.A., 2008: *Le immagini di un sogno: Corrado Ricci, le radici bolognesi e la scrittura per l'arte*, in Emiliani, A., Spadoni, C. (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 45-58.
- Benedetti, A., 2009: *Corrado Ricci e il Gabinetto fotografico nazionale*, "Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le province di Romagna", n.s., 60, pp. 225-248.
- Bertoni, C. (a cura di), 2009: *Carteggio Croce-Ricci (1890-1925)*, il Mulino, Bologna.
- Bosi Maramotti, G., 1995: *Gli anni bolognesi di Corrado Ricci*, "Atti e memorie. Deputazione di

- storia patria per le provincie di Romagna” n.s. 46, pp. 269-282.
- Bosi Maramotti, G., 2000: *Gli anni bolognesi di Corrado Ricci*, “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia” 2, pp. 489-499.
- Canali, F., 1999: *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci e dei contemporanei. Documentazione, arte e restauro dei monumenti*, in Lombardini, N., Novara, P., Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di Giuseppe Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna, pp. 267-308.
- Cecchini, S., 2005: «*Il mal mi preme e mi spaventa il peggio*». *Primi contributi di Corrado Ricci al dibattito sul restauro*, in Emiliani, A., Domini, D. (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna, pp. 195-210.
- Cecchini, S., 2013: *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico, “Il capitale culturale”* 8, p. 51-68.
- Cestelli Guidi, B., 2003: *Le applicazioni delle tecniche di riproduzione visiva tra pedagogia e tutela: il caso esemplare di Corrado Ricci*, “*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*” III s., 58, pp. 413-425.
- Cestelli Guidi, B., 2005: *Genesi e ricezione internazionale de “L'arte dei bambini” di Corrado Ricci (1887)*, in Emiliani, A., Domini, D. (a cura di), *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna, pp. 29-63.
- Civai, M., 2005: *L'invenzione del museo. Il Palazzo Pubblico e la Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904*, in Cantelli, G., Pacchierotti, L.S., Pulcinelli, B. (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra d'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, Protagon Editori, Siena, pp. 41-49.
- De Angeli d'Ossat, G., 1958: *Corrado Ricci nel centenario della nascita*, “*Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte*” n.s. 7, pp. I-XII.
- De Vico Fallani, M., 2008: *Note sul periodo romano di Corrado Ricci*, in Emiliani, A., Domini, D. (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna, pp. 147-156.
- Domenicali, M., 2002: *Corrado Ricci, l'«Italia artistica» e l'immagine del paesaggio italiano*, in Varni, A. (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, pp. 53-90.
- Domini, D., 2000: *Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci*, in Lombardini, N., Novara, P., Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di Giuseppe Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna, pp. 331-355.
- Domini, D., 2008: *La formazione intellettuale (1878-1890)*, in Emiliani, A., Spadoni, C. (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 121-129.
- Emiliani, A., 1997a: *Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia*, “*Accademia Clementina, atti e Memorie*” n.s. 37, pp. 23-69.
- Emiliani, A., 1997b: *Corrado Ricci, museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico*, in Fornari Schianchi, L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma. Catalogo delle opere dall'Antico al Cinquecento*, Franco Maria Ricci, Milano, pp. LXI-LXXVII.
- Gallegari, P., 2008: *Corrado Ricci tra arte e fotografia: il rapporto di uno storico dell'arte con il Gabinetto fotografico Nazionale*, in Emiliani, A., Spadoni, C. (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 107-120.
- Gioli, A., 2005: *L'ordinamento della Pinacoteca di Brera*, in Emiliani, A., Domini, D. (a cura di), *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna, pp. 105-124.
- Guarisco, G., 2000: *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti a Ravenna*, in Lombardini, N., Novara, P., Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di G. Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna, pp. 79-99.

- Guarisco, G., *Corrado Ricci e la tutela dei monumenti a Ravenna*, in Lombardini, N., Novara, P., Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di G. Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna, pp. 79-99.
- Iannucci, A. M., 2008: *Corrado Ricci e la conservazione degli apparati musivi a Ravenna*, in Emiliani, A., Domini, D. (a cura di), *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna, pp. 157-163.
- Innocenti, P., 2004: *Corrado Ricci e gli Uffizi*, «*Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*», serie 3, 58 (26), pp. 323-373.
- Levi, D., 2005: *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in Emiliani, A., Domini, D. (a cura di), *Corrado Ricci. Storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Longo, Ravenna, pp. 51-63.
- Lombardi, L., 2010: *Il metodo visivo in Italia. Le proiezioni luminose nella scuola elementare italiana (1908-1930)*, «*History of Education & Children's Literature*» 2, pp. 149-172.
- Lombardini, N., 1991-1992: *Corrado Ricci e i restauri alla basilica di San Vitale di Ravenna; il caso della ricomposizione delle tarsie marmoree dell'abside*, «*Quasar*» 6-7, pp. 92-93.
- Luin, E.J., 1935: *Corrado Ricci studioso di storia della musica*, in Regio Istituto d'archeologia e storia dell'arte (a cura di), *In memoria di Corrado Ricci: un saggio inedito, nota delle pubblicazioni, scritti di amici e collaboratori*, Arti grafiche Flli Palombi, Roma, pp. 195-208.
- Maramotti, A., 1999: *Materiali per la storia della musica e del teatro: gli scritti di Corrado Ricci*, in Lombardini, N., Novara, P., Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, presentazione di G. Rabotti, Società di Studi Ravennate, Ravenna, pp. 235-256.
- Mayer, S. A., 2014: *La storia dell'arte tra Nation-building e studio della forma (1873-1912)*, in Rossi Pinelli, O. (a cura di), *La Storia della Storia dell'arte*, Einaudi, Torino, pp. 239-319.
- Novara, P., 2016: *Luigi e Corrado Ricci. Archeologia e monumentalità nella fotografia ravennate della seconda metà del XIX secolo*, «*Quaderni Friulani di Archeologia*» 26, pp. 123-134.
- Paribeni, R., 1935: *Lo scopritore dei Fori imperiali*, in Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte (a cura di), *In memoria di Corrado Ricci. Un saggio inedito. Nota delle pubblicazioni. Scritti di amici e collaboratori*, Flli Palombi, Roma, pp. 119-124.
- Pomponi, M., 2008: *l'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte e la questione archeologica romana*, in Emiliani, A., Spadoni, C. (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 81-95.
- Ricci, C., 1887: *L'arte dei bambini*, Armando, Roma, 2008.
- Ricci, C., 1894: *Il Correggio*, in *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna, pp. 47-120.
- Ricci, C., 1896a: *Lanterna magica*, in *L'arte dei bambini*, Zanichelli, Bologna, 1919, pp. 73-81.
- Ricci, C., 1896b: *La R. Galleria di Parma*, Luigi Battei, Parma.
- Ricci, C., 1898: *Il Bernini*, in *Santi e artisti*, Zanichelli, Bologna, 1910, pp. 295-316.
- Ricci, C., 1903: *Ravenna. Collezione di monografie illustrate. Serie prima. Italia artistica*, Istituto di Arti Grafiche Editore, Bergamo.
- Ricci, C., 1905: *La fotografia e l'arte nella rappresentazione del vero*, «*Il Secolo XX*» 1, pp. 21-36.
- Ricci, C., 1912a: *Architettura barocca in Italia*, Istituto d'Arti grafiche di Bergamo, Bergamo.
- Ricci, C., 1912b: *Discorso di Corrado Ricci in occasione dell'inaugurazione della riordinata Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo*, «*Bollettino d'arte*», numero unico, p. 362.
- Ricci, C., 1913: *Proiezioni e cinematografie*, in *L'arte nei bambini*, Zanichelli, Bologna 1919, pp. 83-98.
- Rizzardi, C. (a cura di), 1996: *Il Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna*, Panini, Modena.
- Strocchi, L.M., 2005: *La Compagnia della Ninna. Corrado Ricci e Firenze 1903-1906*, Giunchi, Firenze.
- Stella, E.M., 2001: *Cronache da Siena: la Mostra dell'antica arte senese del 1904*, «*Ricerche di Storia dell'Arte*» 73, pp. 13-20.
- Sciolla, G. C., 2008: *Le riviste e le guide*, in Emil-

iani, A., Spadoni, C. (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 59-69.

Valagussa, G., 2008: *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Electa, Milano, pp. 248-271.

Wittmann, B., 2013: *A Neolithic childhood: Children's drawings as prehistoric sources*, "Res: Anthropology and Aesthetics. Wet/Dry" 63/64, pp. 125-142.

Zevi, F., 1993: *L'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, in Vian, P. (a cura di), *Speculum Mundi. Roma centro internazionale di ricerche umanistiche*, Roma, pp. 697-705.

Zevi, F., 1996-1997: *Un nuovo regolamento per l'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, "RIASA" s. III, 19-20, pp. 441-447.