restauro e processo critico

nel pensiero e nell'opera di Carlo Ludovico Ragghianti

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Architettura
Dottorato in Architettura XXXVI ciclo
Coordinatore: prof. arch. Fabio Mangone

Candidata: Daniela Pagliarulo
Tutor: prof. arch. Bianca Gioia Marino

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dipartimento di Architettura
Dottorato in Architettura XXXVI ciclo
Coordinatore: prof. arch. Fabio Mangone

Restauro e processo critico nel pensiero e nell'opera di Carlo Ludovico Ragghianti

PhD student: arch. Daniela Pagliarulo
Tutor: prof. arch. Bianca Gioia Marino

Restauro e processo critico nel pensiero e nell'opera di Carlo Ludovico Ragghianti

Introduzione
Istanze, obiettivi e metodologia 7

Capitolo primo
Nella storia: etimi di una militanza culturale 21

1.1 Gli storici dell'arte e il restauro. Una relazione complessa e un'anticipazione tematica 21

1.2 Verso il restauro critico: Ragghianti, Argan, Brandi e il crocianesimo 47

1.3 Ragghianti e i padri fondatori della disciplina: da Riegl a Ruskin 72

1.4 Intorno all'architettura: i tessuti urbani e la loro conservazione 91

Capitolo secondo
Dalle macerie fiorentine. Ragghianti e i 'modelli' di ricostruzione 105

2.1 La letteratura edilizia ferita e i primi interventi 105

2.2 La lacuna urbana e la reintegrazione di un'immagine 118

2.3 Tessuti storici e la dialettica antico | nuovo 132

Capitolo terzo
Dal fango. Gli interventi per il patrimonio sommerso dall'Arno. 145

3.1 Verso il "bene culturale": Ragghianti e le Commissioni parlamentari 145

3.2 «Abbiamo bisogno di tutti»: i danni del 4 novembre 1966 162

3.3 Dalle opere d'arte al territorio. Strategie di una visione integrata 172

3.4 Processi di tutela, l'UNESCO e la centralità dell'orizzonte culturale 180

Capitolo quarto
Dall'esodo politico. Una nuova Università per la formazione nel campo dei beni culturali 195

4.1 Ragioni e scopi di una nuova Università 195

4.2 Attraverso la documentazione d'archivio: la didattica dell'U.I.A. 204

4.3 La comunicazione del patrimonio e il Centro di Studi di Museologia 213

4.4 Analisi critica e conservazione digitale all'APaVOCA 225

Conclusioni
Quale eredità per il restauro e la conservazione del patrimonio 233

Apparati
Profilo biografico 245

Bibliografia 255

Scritti di carattere generale 255

Scritti di Carlo Ludovico Ragghianti 274

Scritti su Carlo Ludovico Ragghianti 278

Regesto documentazione archivistica 283

Istanze, obiettivi e metodologia

La scelta di indagare Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987) si inserisce in un ricco ambito di studi provenienti da una rinnovata attenzione nei confronti del suo pensiero e della sua opera[1] e, nonostante sia storiograficamente consolidata l'importanza del suo contributo nella storia politico-culturale del secolo scorso, la sua attività desta l'interesse di ricerche provenienti da diversi ambiti disciplinari, anche legati all'architettura. La folta bibliografia relativa agli scritti sulla sua figura, a cui si rimanda, dal 2010, anno del centenario della sua nascita, ha avuto un ulteriore impulso, ma non solo. Tali circostanze si verificano anche per il lavoro che conduce la Fondazione Centro studi sull'arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, da lui stesso fondata in collaborazione con la moglie nel 1981 a Lucca, che mira da un lato a portare avanti il progetto dei suoi fondatori tramandandone la memoria, dall'altro ad approfondire studi e ricerche relativi alla personalità di Ragghianti e della moglie Licia Collobi. L'attività della Fondazione, che tra l'altro custodisce un considerevole complesso documentario, si svolge attraverso l'organizzazione di convegni, la rivista «Luk» e le borse di studio che annualmente bandisce per percorsi *post-doc*, che trovano esito in monografie di carattere scientifico[2].

Questa ricerca ha preso le mosse partendo da una lettura integrale della *Bibliografia* degli scritti di Carlo Ludovico Ragghianti, curata da Maria Teresa Leoni Zanobini, da cui emerge come spesso ricorra il termine "critica/o" tra le intitolazioni dei suoi contributi. Tale aspetto ha determinato un preliminare motivo di attenzione nei confronti di questa figura che, nascendo a Lucca nel 1910 e spegnendosi a Firenze nel 1987, ha vissuto pienamente il ventesimo secolo, e cioè un periodo storico che ha prodotto noti radicali cambiamenti culturali. Fra questi si colloca anche la revisione metodologica della storiografia artistica, e poi anche di quella architettonica, che ha condotto ad un rinnovamento dei criteri di intervento sulla preesistenza, progressivamente più improntati su di una visione di restauro inteso come 'atto critico'. Inoltre, unitamente allo studio del suo profilo biografico, la raccolta degli scritti ragghiantei inerenti alla tutela del patrimonio culturale, a cura di Monica Naldi ed Emanuele Pellegrini[3], ha consentito una primissima verifica del sondaggio da parte

[1] Tra i diversi autori che hanno trattato la sua opera e il suo pensiero, Emanuele Pellegrini riveste un ruolo di primo piano nel campo della storia dell'arte.

[2] L'attività della Fondazione è incentrata, oltre che sulla biblioteca, fototeca e archivio, sull'organizzazione di mostre d'arte, attività didattica, conferenze, convegni. Dal 2004 la Fondazione è anche editore; oltre alla pubblicazione di cataloghi, ricerche e tesi, inerenti all'attività di centro studi, pubblica la rivista LUK, resoconto periodico del Centro Studi Ragghianti. Tra le ricerche promosse si inseriscono quelle di Lorenzo Mingardi, legata al ruolo di Ragghianti nel dibattito architettonico degli anni Cinquanta, e di Daniele Di Cola, relativa al metodo di analisi grafica ragghiantea con l'uso del disegno.

[3] LEONI ZANOBINI Maria Teresa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti: bibliografia degli scritti: 1928-1990*, UIA, Firenze 1990.

del critico lucchese dei temi della conservazione, peraltro registrato in un lungo arco cronologico, a partire dal 1935 fino alla sua scomparsa.

È, dunque, emerso come Ragghianti rivesta un ruolo significativo e il suo lavoro fu volto, a confronto con gli attuali percorsi di conoscenza tesi ad un sempre più approfondito specialismo, ad un superamento progressivo dei confini disciplinari, coltivando differenti interessi, con particolare apertura critica, corrispondendo ad una capacità di continui passaggi di scala. Difatti, la produzione ragghiantea abbraccia una vastità di temi, di cui sono rilevanti, in relazione a questa ricerca, quelli inerenti alla tutela, all'architettura, al restauro, ai tessuti urbani, all'analisi e alla comunicazione delle opere d'arte, fino alla formazione degli specialisti nel settore della conservazione del patrimonio. Il suo contributo assume, dunque, una particolare valenza nel restauro innanzitutto per gli input interessanti, e poi si vedrà quanto attuali, alle modalità di lettura e interpretazione dell'opera d'arte, basandosi su una metodologia rigorosa che si può ricondurre ad un approccio strettamente critico nella sua revisione dei capisaldi storiografici. Per questo, la ricerca si colloca all'interno di un solco tematico volto a mettere in luce e approfondire il legame che intercorre tra il restauro e la storiografia d'arte.

Si tratta di quel rapporto tra la cultura storiografica e le questioni di fondo della conservazione che, come ha sottolineato Amedeo Bellini, ha coadiuvato una considerazione dei problemi del restauro attraverso un atteggiamento critico valutativo della preesistenza che, soprattutto in ambito italiano, ha trovato un solido, quanto poi arricchito, riferimento culturale nell'estetica crociana[4]. Il rapporto tra le discipline si pone anche alla base degli attuali orientamenti teorici[5] e della prassi – altra ragion si è ritenuto un adeguato campo di ricerca – poiché lo strumento, proprio della storia dell'arte, del 'giudizio di valore' resta, usando le parole di Gaetano Miarelli Mariani,

> il primo, indispensabile momento dell'attività restaurativa in relazione ai criteri di individuazione, di causalità e di scelta da adottare in presenza dell'opera su cui intervenire; criteri che indicheranno quale oggetto da restaurare e per quali motivi[6].

---

[4] BELLINI Amedeo, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n. 3/1993, pp. 65-66.

[5] VARAGNOLI Claudio, *Il culto dei monumenti*, in AA.VV., *XXI secolo. Appendice della Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010, pp. 403-413; MUÑOZ VIÑAS Salvador, *Teoria contemporanea del* restauro, trad. it. a cura di P. Martore, Castelvecchi, Roma 2017, pp. 151-156, 173-184; CARBONARA Giovanni, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio. Rivista di Storia dell'architettura e Restauro», n. 6/1990, pp. 43-76.

[6] MIARELLI MARIANI Gaetano, *Storia, restauro, storiografia*, in SETTE Maria Piera, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Utet, Torino 2001, p. XVII. In uno scritto successivo, tornando sul tema, chiarì che «D'altronde si tratta di una circostanza messa in evidenza dalla critica architettonica che presenta un percorso concettualmente incerto nonché metodi incagliati innanzi a numerose difficoltà della più diversa natura e non di rado scarsamente pertinenti se non addirittura estranei alla materia. Una situazione che giustifica il bilancio della critica architettonica tracciato da Lionello Venturi secondo cui essa è stata, in passato la meno progredita rispetto a quella delle altre arti e tale è rimasta. Una considerazione dura da accettare ma anche difficile da respingere come

Ferma restando, quindi, la biunivocità tra restauro e storia e la considerazione dell'importanza dei processi di valutazione, l'interesse nei confronti del critico lucchese si tramuta nell'esigenza di approfondire, come ha sottolineato Valeria Pracchi, il legame che intercorre tra la conservazione e la storiografia artistica

> in tempi nei quali l'interesse disciplinare del restauro è rivolto sempre più all'apporto che le scienze sperimentali sono in grado di offrire, forse abbiamo smesso di interrogarci in tal senso. Eppure, il legame tra i due settori è alla base di teorie del restauro recenti e, con ben altri intendimenti, di una prassi operativa corrente[7].

Anche Paolo Fancelli, soffermandosi su questo ambito di riflessione ha chiarito che

> il discorso su arte ed arti, a cavaliere tra l'estetica e la critica artistica, può risultare assai produttivo anche perché il fissare l'attenzione specialisticamente su un singolo settore isolandolo dagli altri può far perdere di vista il contesto di più ampio respiro entro cui le problematiche anche peculiari di quel singolo filone assumono il loro più vero significato. E, del resto, l'attenzione ad altri campi artistici rispetto a quello o quelli di nostro maggiore interesse può risultare fruttifera proprio per tornare su di esso o su di essi con ben maggiore consapevolezza.

Partendo quindi dal tema legato al rapporto tra storiografia e restauro, a fronte di una cospicua letteratura sull'argomento, concentrata sulle origini del *restauro critico* e sulle sue declinazioni, le intersezioni tra i tematismi nell'ambito di una ricca, quanto variegata, cultura storiografica e le questioni di fondo del restauro appaiono complesse, nonché proficue, per ripercorrere i paradigmi di tali ambiti disciplinari alla luce delle trasformazioni attualmente in corso[8]. Tra i presupposti comuni e i punti di contatto tra storiografia e restauro emergono una serie di intersezioni costituite «dalla rivalutazione dei periodi cosiddetti di decadenza, dal rilievo della letteratura artistica e della critica, dall'attenzione alle arti minori, i problemi stessi di conservazione e restauro, dal museo come punto di riferimento»[9]. Come ha osservato Renato De Fusco, il rapporto che intercorre tra la storiografia architettonica e, in particolare, quella artistica si collega al riconoscimento dei valori e dei significati delle opere storiche che, richiamando il pensiero di Croce, determina attraverso un

---

dimostra l'intero panorama critico dell'architettura il quale, salvo lodevolissime eccezioni, appare attardato a confronto della più generale critica d'arte e, ancor più rispetto a quella letteraria»; Cfr. MIARELLI MARIANI Gaetano, Fra storia e restauro: aspetti di una solidarietà, in «Opus», n. 7/2004, pp. 543 554.

[7] «Strumenti propri dello storico dell'arte quali il giudizio di valore, divenuto in anni relativamente vicini, base di un criterio di selezione, possono essere considerati procedimenti trasferibili nel settore del restauro? E ancora, la concezione del «capolavoro», dell'oggetto di «altissimo valore storico e artistico» non discende, in gran parte, proprio dalle modalità attraverso le quali i fondatori della storia dell'arte hanno organizzato la disciplina?» PRACCHI Valeria, «*La logica degli occhi*», *op.cit.*, Edizioni New Press, Como 2001, pp. 10-11.

[8] CARBONARA Giovanni, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio», n. 3/1990, pp. 43-76.

[9] Cfr. MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, pp. 104-105.

«criterio di scelta», condizionata dalla conoscenza e dal momento storico in cui essa si compie. Più di preciso, l'autore ha affermato che «il discorso sui valori, soprattutto in arte, si lega intimamente a quello delle valutazioni e degli apprezzamenti che nel nostro campo sono compito di un'apposita disciplina, la critica d'arte»[10].

Nel confronto con gli storici dell'arte appare quindi delinearsi un racconto della storia del restauro[11] che riconosce a queste personalità il merito di aver esercitato una certa influenza sulla sua evoluzione teorica. Si tratta di un campo fertile di indagine in cui compaiono quei contributi che hanno aperto la strada per una diversa idea di storia e di arte e per la formazione di quella 'coscienza giudicante' attorno alla quale la visione critica del restauro si configura[12] e che, attraverso la costruzione delle metodologie di studio, il lavoro nell'ambito della legislazione per il campo delle arti e l'impegno nell'insegnamento sulla scorta di una raggiunta autonomia disciplinare, hanno contribuito a nuovi modi di intendere l'architettura e il restauro in particolare[13]. La fecondità di questo campo è testimoniata da un inesaurito interesse nei confronti di talune personalità che appartengono più propriamente ad altri ambiti disciplinari[14] che ha visto, importanti esiti editoriali recenti, ma anche un continuo confronto scientifico che si articola attraverso convegni e giornate di studio, come quelle dedicate alla figura di Cesare Brandi tenutesi tra la fine di novembre e l'inizio del mese di dicembre del 2023[15].

---

[10] «Gli strumenti coi quali essa esercita la sua funzione valutativa sono i criteri, anch'essi legati da un lato alla processualità della storia, da un altro, ad assunti che sono o aspirano ad essere validi oltre il proprio limite temporale. Di questi criteri, cui pure più avanti daremo un cenno, ci siamo occupati in altri precedenti studi; cosicché, omettendo qui una loro specifica trattazione, li consideriamo inglobati nel discorso generale sulle scelte storiografiche, che costituisce il principale oggetto del presente capitolo. Intanto, a conclusione di queste prime annotazioni sul problema del valore in architettura, ci sembra opportuno sottolineare una tangibile valenza peculiare al nostro campo: sebbene più volte nel corso del presente saggio abbiamo affermato che la storia interessa le tre dimensioni del tempo e non il solo passato, va tuttavia ricordato che proprio ad esso valo passata tangibile presenza dei monumenti e il mondo dei ricordi, la dimensione della memoria». DE FUSCO Renato, *Storia e struttura. Teoria della storiografia architettonica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1981, pp. 122-123, 131.

[11] DELLA TORRE Stefano, *Prefazione*, in PRACCHI Valeria, *«La logica degli occhi»: gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2001, p. 8.

[12] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità*, *op.cit.*, pp. 98-123.

[13] PRACCHI Valeria, *«La logica degli occhi»: op.cit.*, Edizioni New Press, Como 2001, pp. 10-11.

[14] Tra questi studi si inserisce, ad esempio, il volume su Giulio Carlo Argan, di Valentina Russo, la quale ha precisato che la scelta del tema si fosse configurata «come un preciso interesse disciplinare teso a sondare anticipazioni e derivazioni di concezioni sul restauro entro riflessioni e questioni di metodo poste in altri campi rispetto a quest'ultimo e maturate entro la storiografia della critica d'arte». RUSSO Valentina, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini editore, Firenze 2009, p. XIII. Più recente è la curatela di Riccardo Dalla Negra volta ad affrontare con profondità il rapporto tra le discipline storiche e il restauro architettonico. DALLA NEGRA Riccardo (a cura di), *La Storia per il Restauro, il Restauro per la Storia*, Atti della Giornata di Studi (Ferrara, 4 dicembre 2018), GB EditoriA, Roma 2020.

[15] *Cesare Brandi e le frontiere del restauro. Teoria e prassi* è stato organizzato dall'Istituto Centrale per il Restauro ed è stato volto a verificare le declinazioni della griglia metodologica brandiana anche attraverso casi di

Sebbene Ragghianti trovi di rado spazio nei principali scritti accademici, per cui un contributo di ricerca e di sintesi sull'apporto del critico lucchese in relazione al restauro si pone come scopo di questa tesi, sono state sondate le tracce che nella letteratura di settore richiamano l'importanza della sua figura e che hanno fornito una prima e diversificata geografia di temi, poi singolarmente approfonditi, incrociandoli sia con i nodi teorici della disciplina, sia con il denso profilo biografico ragghianteo. Venendo, quindi, ai contributi di settore in cui, in modo più o meno approfondito, affiora la figura di Ragghianti vi è quello di Anna Lucia Maramotti Politi, secondo la quale tra «gli ordini di problemi» che causarono, appunto, il nuovo approccio 'critico' al restauro vi fu il lavorio degli storici dell'arte volto a rendere autonoma la disciplina[16]. L'autrice individua in questo panorama di figure, in cui include anche Ragghianti, la provenienza quella revisione metodologica che, mettendo in crisi gli assunti filologici del restauro, poneva in primo piano la qualità estetica dell'oggetto da conservare che riveste, così, il carattere di opera d'arte, il cui riconoscimento diveniva premessa indispensabile affinché si avviasse il processo restaurativo volto a tramandarne la fisicità alle generazioni future. L'acquisizione teorica per la quale l'esercizio critico è irriducibile nel restauro è sottolineata da Giovanni Carbonara che, nel richiamare gli aspetti del *restauro critico*, sostiene proprio che l'aggettivazione 'critico' sia un esplicito riferimento alle formulazioni omonime di «Renato Bonelli, Roberto Pane e Ragghianti e perché muove dal convincimento che ogni intervento costituisca un episodio a sé, non inquadrabile in categorie»[17]. Egli riconosce una struttura teorica di tale orientamento a valle del ripensamento estetico – che vede nei critici d'arte un contributo di primo rilievo – e del nuovo riconoscimento della singolarità dell'opera d'arte che necessita di un approccio fondato sulla «lettura dell'opera d'arte»[18] stessa e che si rinnova a seconda dei suoi caratteri peculiari. Si tratta di un ripensamento estetico condotto da quella generazione di storici dell'arte, alla quale Ragghianti appartiene, che semina il percorso del *restauro critico* con la volontà di superare la morsa delle teorie positiviste con la conseguente emancipazione dell'istanza estetica[19], di osservare l'opera d'arte fuori dalle categorie culturali e di comprovare l'autonomia del linguaggio visivo sulla scorta della lezione crociana[20]. In particolare, il critico lucchese sperimenta tutte le metodologie critiche adoperate nel suo tempo per poi, procedendo per esclusione, riferirsi

studio afferenti ai diversi ambiti della conservazione dei beni culturali, purché in grado di offrire spunti di confronto e verifica sulla vitalità di tale impostazione teorica.

[16] MARAMOTTI POLITI Anna Lucia, *Il restauro critico*, in ID., *La materia del restauro*, FrancoAngeli, Milano 1993, p. 259.

[17] Ivi, p. 25.

[18] CARBONARA Giovanni, *Restauro critico*, in ID., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti,* Liguori Editore, Napoli 1997; ID, *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in «Restauro», n. 36/1978, pp. 5-51.

[19] BELLINI Amedeo, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n. 3/1993.

[20] DE FUSCO Renato, *L'idea di architettura: storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas libri, Milano 1977, pp. 210-211.

esclusivamente all'arte nella sua specificità 'processuale' e, dunque, all'artista che la produce[21] anche, come riferisce Renato De Fusco, in relazione al purovisibilismo di Konrad Fiedler[22] che Ragghianti, secondo Paolo D'Angelo, tende a liberare dalle radici naturalistiche per fonderlo all'idealismo[23].

Il critico lucchese, condividendo dunque l'obiettivo dell'allargamento del campo speculativo nell'ambito della critica d'arte, esigenza entro la quale si muovono le premesse culturali ed estetico-metodologiche del *restauro critico*, si distingue, non solo per l'attivismo politico che caratterizza il suo percorso di vita, ma anche per una costante frequenza di territori extra disciplinari. Il suo approccio, maturato anche a contatto con le personalità più influenti del panorama restaurativo e con attenzione volta anche alle figure oggi considerate come padri fondatori della disciplina, consiste nel non assumere l'opera «fuori dalla sua natura e del problema della sua concreta consistenza» ricostruendone il «processo espressivo nella sua peculiarità e singolarità», in singolare coerenza con gli assunti teorici del *restauro critico* che trovano nell'osservazione della preesistenza, nella sua specificità, una premessa irriducibile.

In relazione all'attenzione rivolta da parte Ragghianti verso i cosiddetti "maestri", risulta molto significativo quanto sottolineato da Andrea Emiliani[24] il quale, nel constatare il ritardo con cui la figura di Alois Riegl sia stata attenzionata dalla cultura storico artistica italiana, riconosce a Carlo Ludovico Ragghianti il merito, insieme a Carlo Anti e Sergio Bettini e solo più tardi, nel 1950, a Roberto Longhi, di «aprire ufficialmente il grande tema di Alois Riegl in Italia».

Occorre però sottolineare che Ragghianti fa parte non solo del gruppo di studiosi di stampo crociano che si impegnano nell'individuazione dei caratteri estetici dell'architettura, ma anche di coloro i quali, a partire dal secondo dopoguerra, si esprimono sulle possibili modalità di intervento sulle città distrutte e che riflettono sui valori funzionali dell'architettura e dei sistemi urbani, corroborando la coscienza conservativa[25] che si stava facendo strada all'interno della disciplina del restauro. L'energico dibattito scaturito dalle distruzioni provocate dal secondo conflitto mondiale, rappresenta, com'è noto, un momento cruciale per la disciplina, poiché il restauro si dimostrava essere un interessante strumento interpretativo dei problemi relativi all'intervento nei tessuti

---

[21] Per le distanze dall'esistenzialismo e dalla fenomenologia si veda LA SALVIA Valentina, *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche. Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2015, pp. 163-167; per l'opposizione al determinismo materialistico si veda RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Di una proposta per una storia italiana dell'architettura italiana*, in «Critica d'arte», n. 1/1940, p. 120; per un quadro generale delle sue sperimentazioni sulle nuove tecniche di ricerca si veda ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 259-273.

[22] DE FUSCO Renato, *L'architettura delle 4 avanguardie*, Alinea, Firenze 2010, pp. 12-14.

[23] D'ANGELO Paolo, *L'Estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma 1997., p. 71.

[24] EMILIANI Andrea, *Prefazione*, in SCARROCCHIA Sandro, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia degli scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, CLUEB, Bologna 1995, p. 7.

[25] Ivi, p. 264.

storici[26]. Partecipandovi attivamente Ragghianti diede dimostrazione di un'ampia visione del problema urbano che si conferma anche in merito agli approcci di intervento su casi specifici di restauro e ricostruzione[27]. Come, infatti, chiarisce Bruno Zevi, il contributo ragghianteo indicava la prova di un nuovo orientamento della critica d'arte nei confronti dell'architettura che osservava le opere nel proprio contesto, guardando alla loro genesi e alla loro processualità, entrando anche nelle realtà costruttive[28].

In relazione al tema relativo all'avanzamento teorico rispetto all'«unità di monumento e ambiente»[29], che durante la ricostruzione postbellica trovò un terreno fertile, Giovanni Carbonara riconosce nel lucchese un particolare contributo, precisando che la sua posizione è improntata su «un'identificazione tra urbanistica e architettura di segno diverso rispetto alla cultura ufficiale»[30], segno proprio di quella visione di urbanistica inclusiva dei contenuti tecnici, sociali e politici, che prevede di ricusare soluzioni progettuali che siano visibili solo alla 'scala aerea'[31]. Anche Gaetano Miarelli Mariani, svolgendo riflessioni sul rapporto tra restauro e territorio, ripercorse gli apporti teorici che contribuirono a scavalcare l'idea di "ambiente come cornice", riservando un ruolo specifico a coloro i quali, incluso Ragghianti, ancora in relazione al processo di ricostruzione e alle conseguenti manovre edilizie a detrimento delle città, posero un importante accento sulle qualità della letteratura architettonica, avviando un processo di riconoscimento dei suoi valori corali per la sua difesa[32]. Il tipo di interesse al tema urbano, come sottolinea ancora Bellini, trova riscontro e affinità con coloro che militavano nel restauro sia come teorici, sia come diretti operatori. In questo particolare contesto[33], Ragghianti, secondo l'autore, «si dimostra tra i più impegnati nella richiesta

---

[26] BELLINI Amedeo, *Introduzione*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 11-13.

[27] Alcuni casi discussi sono in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Risposte a un "SOS". Della Loggia del Pesce, di Por Santa Maria e d'altro. Una lettera di Ragghianti*, «L'Arno», n. 8/1945, p. 7; ID., *Ponte a S. Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948; ID, *Come non era e dove non era*, «seleArte», n. 2/1952, pp. 71-72.

[28] Zevi si riferisce al volume ragghianteo *Ponte a S. Trinita,* in cui emerge che la complessità della rete funzionale e la stratificazione storica sono da lui visti quali elementi da contemperare nelle scelte di restauro volte a riprendere gli intimi motivi delle architetture e, quindi, la loro vitalità. ZEVI Bruno, *Recensione al Ponte a S. Trinita di C.L. Ragghianti*, in «Metron», n. 29/1948, pp. 43-44; RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a S. Trinita*, *op.cit.*, pp. 107-112.

[29] CARBONARA Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997, pp. 423-424.

[30] PORTOGHESI Paolo, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1974, p. 45.

[31] CARBONARA Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni editore, Roma 1976, p. 162.

[32] MIARELLI MARIANI Gaetano, *Restauro e territorio. Appunti su un rapporto difficile e controverso*, in ID., *Centri storici, note sul tema*, Bonsignori editore, Roma 1992, pp. 13-14.

[33] Tra cui spiccano le figure di Bernard Berenson, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Renato Bonelli, Roberto Pane, Gustavo Giovannoni.

di una pianificazione urbanistica quale premessa essenziale alla salvaguardia del patrimonio»[34], richiamando «temi tipici della funzionalità della città moderna»[35]. Di segno diverso è la lettura di Giuseppe Fiengo e Luigi Guerriero in *Monumenti e ambienti*[36] che escludendo la figura di Ragghianti nell'ambito della storia del restauro del dopoguerra e dei suoi protagonisti, ambito in cui appare invece più storiograficamente condivisa l'importanza del contributo del lucchese, come si è potuto accennare, conferma la necessità di evidenziare in modo fermo l'importanza del critico[37] negli studi di settore.

Allo sguardo volto ad una visione conservativa estesa alla città e al territorio, si può collegare, come ha affermato Marco Dezzi Bardeschi[38], una rilevata particolare sensibilità ragghiantea verso la consapevole inserzione del nuovo nell'antico, che porta a distinguerlo dagli «storici dell'arte tradizionalisti»[39]. Oltretutto, l'autore ha osservato che in ambito nazionale, proprio il confronto tra 'antico' e 'nuovo' aperto e alimentato attraverso l'organizzazione di convegni che si sono susseguiti a partire dalla fine degli anni Cinquanta, si è nutrito proprio del confronto tra «la cultura della pianificazione consapevole (Astengo, Quaroni, Olivetti, Piccinato e Detti), [...] e la nuova cultura della conservazione e del progetto (De Angelis, Gazzola, Pane, Sanpaolesi, Ragghianti e Zevi)»[40].

Tale ravvisata propensione verso la liceità del nuovo accanto all'antico richiama, a sua volta, il tema relativo al rapporto con il Moderno, al quale Ragghianti si avvicina peraltro già a partire dalla seconda metà degli anni Trenta[41]. A tal proposito, Cesare de Seta, il quale ebbe occasione di avere contatti diretti con il lucchese, sostiene che tra gli interessi di Ragghianti vi è la collocazione del Movimento Moderno nel «proprio tempo storico». Egli, secondo l'autore, «sottraeva i primi prodotti dell'architettura del secolo da un limbo pretestuosamente astorico staccato dal passato e

---

[34] BELLINI Amedeo, *La ricostruzione: frammenti di un dibattito. Tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra, monumenti, ricostruzione*, *op.cit.*, p. 22.

[35] Ivi, p. 19.

[36] Volti ad evidenziare i protagonisti del restauro del dopoguerra, gli autori sono dell'avviso che «Ragghianti, pur avendo presente il problema del restauro, assume un atteggiamento sostanzialmente di estraneità», cfr. FIENGO Giuseppe, GUERRIERO Luigi (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario Nazionale, Arte tipografica, Napoli 2004, p. 90.

[37] Si veda, ad esempio, di RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Risposte a un "SOS". Della Loggia del Pesce, di Por Santa Maria e d'altro. Una lettera di Ragghianti*, in «L'Arno», n. 8/1945; *I problemi della ricostruzione urbanistica*, in «La Nuova Città», n. 6-7/1946; *Si distrugge l'Italia*, in «seleArte», n. 9/1953; *Wright a Venezia*, in «seleArte», n. 7/1953; *Per una Commissione d'inchiesta sull'urbanistica e l'arte in Italia*, in «seleArte», n. 11/1954.

[38] Lo studioso ha ricevuto un personale consenso da parte del lucchese in relazione al suo lavoro sull'altare della chiesa di San Francesco ad Arezzo

[39] DEZZI BARDESCHI Marco, *La conservazione accende il progetto*, con un saggio di Bianca Gioia MARINO, artstudiopaparo, Napoli 2018, p. 22.

[40] Ivi, p. 35.

[41] Si tratta di un apprezzamento nei confronti dell'architettura moderna che esprime anche attraverso l'organizzazione delle note mostre internazionali dedicate alle figure più eminenti del panorama del Moderno.

dalla tradizione stilistica»[42], con volontà di storicizzazione attraverso strumenti della critica e dell'estetica più aggiornata. De Seta sottolinea come Ragghianti, cogliendo l'impostazione metodologica di Edoardo Persico, inauguri una critica d'arte intesa come «analisi linguistica e filologica, applicando cioè quei sistemi di indagine – che usualmente si adottavano per l'arte del passato – agli artisti e alle opere contemporanee»[43]. In tal senso, come nota Carlo Cresti, l'attività speculativa di Ragghianti ha toccato aspetti importanti della critica architettonica; è uno dei rarissimi storici dell'arte impegnati a descrivere lo spazio architettonico mediante la visione itinerante, senza trasferirvi i criteri usati per la lettura delle opere mobili[44], aspetto che costituisce il fondamento comune alla disciplina del restauro e delle esigenze di verifica dei propri assunti, nel solco dell'unità metodologica congiunta alla pluralità di metodi applicativi[45].

A valle, dunque, di una ramificazione di temi emersi dalla letteratura di settore, il lavoro di tesi si è sviluppato partendo da un'ampia ricognizione bibliografica, includendo una pluralità di fonti, sia dal punto di vista cronologico, sia di appartenenza disciplinare. Vista la variegata e multiforme attività culturale di Ragghianti e del periodo storico che attraversa durante la sua vita, si è ritenuto importante considerare più fattori che potessero indirizzare progressivamente la ricerca: le vicende biografiche in relazione ad una temperie storica particolarmente ricca, avendo egli ha vissuto quasi interamente il XX secolo, i diversi riferimenti culturali, inclusi i padri fondatori della disciplina del restauro, i dibattiti e gli accadimenti interni sia al panorama teorico-pratico della tutela e della conservazione, sia alla cultura architettonica e, non ultima, la sua folta produzione scritta. Tale approccio si è rivelato utile per esplorare i punti di tangenza con la disciplina del restauro che non appaiono immediatamente nitidi e, per tale ragione, solo a seguito di una costruita geografia di intersezioni tematiche si è ritenuto possibile avviare l'indagine archivistica, che ha interessato l'archivio Carlo Ludovico Ragghianti conservato presso l'omonima Fondazione, per approfondire taluni nodi.

Tra le prime fasi della ricerca si colloca un'operazione di ancoraggio del profilo biografico ragghianteo, a cui si rimanda in appendice, alla storia del restauro del Novecento, valutando, sulla scorta dei suggerimenti forniti dai contributi di cui si è riportata una sintetica disamina, l'attinenza

---

[42] In riferimento allo scritto *Note per un'analisi linguistica dell'architettura moderna* DE SETA Cesare, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura e collaboratore di "Casabella"*, in SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, pp. 188-192.

[43] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Note per un'analisi linguistica dell'architettura moderna*, in «Casabella», n. 116/1937, pp. 2-5.

[44] CRESTI Carlo, *Ragghianti e l'architettura*, in SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, *op.cit.*, pp. 114-122.

[45] CARBONARA Giovanni, *Restauro*, in TORSELLO B. Paolo (a cura di), *Che cos'è il restauro? op.cit.*, p. 26.

del pensiero e dell'azione del critico lucchese ai nodi della disciplina e, quindi, il peso del suo contributo rispetto alle evoluzioni teoriche e della prassi del restauro.

A seguito, quindi, della ricognizione degli studi scientifici sul tema e della produzione ragghiantea, sono emersi gli ambiti tematici di approfondimento. È apparso indispensabile individuare dapprima, come emerge nel primo capitolo, il terreno entro il quale si inscrive l'attività di Ragghianti, cioè quelle premesse teoriche, i riferimenti culturali e le relazioni intessute con altre figure del panorama dell'epoca. Tale primo affondo di ricerca è stato individuato con lo scopo di meglio comprendere i significati del pensiero e dell'azione del critico lucchese nell'ambito della tutela del patrimonio culturale. Successivamente è stato possibile individuare i temi che con maggiore evidenza chiariscono il peso del contributo ragghianteo, mantenendo una cronologia lineare sia per mettere in luce un "profilo" inedito, sia come strumento di verifica che osservasse parallelamente le evoluzioni del pensiero di Ragghianti e quelle della disciplina, con l'obiettivo di controllarne le affinità e le distanze.

Con questa impostazione metodologica il secondo capitolo ha inteso approfondire la trama di tematismi, propri del periodo della ricostruzione, che vedono coinvolto Ragghianti nella tutela dei centri storici, con particolare riferimento a Firenze, la posizione da lui assunta rispetto al rapporto tra antico e nuovo, il riconoscimento dei valori corali dei tessuti urbani e il modo di intervenire in presenza della 'lacuna' e il ripristino. Il terzo capitolo indaga dapprima il ruolo da lui rivestito nell'ambito delle Commissioni parlamentari, prima la Marangone e poi la Franceschini, che hanno esercitato un peso non secondario nel percorso di definizione giuridica di tutela del patrimonio culturale. Successivamente, le vicende legate all'alluvione che colpì Firenze nel 1966 consentono di mettere in luce il ruolo attivo svolto dal critico lucchese per le operazioni di salvataggio del patrimonio danneggiato dall'esondazione dell'Arno. In particolare, si tratta di un momento in cui emerge un'azione multiforme e interconnessa tra attività di coordinamento per gli interventi di recupero, coinvolgendo anche l'UNESCO, e attività di promozione culturale tramite l'istituzione di centri di ricerca. Infine, la realizzazione dell'Università Internazionale dell'Arte, il cui statuto subito chiarisce come l'iniziativa rientrasse nel progetto di ripresa dall'alluvione, consente di mettere a fuoco il tema della formazione degli specialisti nel campo della conservazione del patrimonio; oltretutto si tratta di un aspetto che include aspetti legati alla museologia e all'analisi digitale delle opere d'arte.

Emerge, dunque, che Carlo Ludovico Ragghianti ha contribuito alla costruzione dell'impalcato teorico del *restauro critico*, per cui il richiamo ai suoi riferimenti culturali e alla sua visione relativa ai fenomeni artistici rientra nella fitta trama di contributi provenienti dalla critica d'arte che può chiarire e aggiungere tasselli nei filoni di ricerca esistenti, oltreché amplia le possibilità interpretative di come oggi è definito il patrimonio culturale, corroborando le scelte della prassi corrente che si

imposta sui cosiddetti 'orientamenti attuali'[46] che, a loro volta, vedono affondare le proprie radici nelle teorie critiche e nei dibattiti del Novecento; anche sulla scorta di una densa stratificazione di eventi storici, ai quali la figura di Ragghianti ha attivamente partecipato, che hanno fatto affiorare dei significativi nodi disciplinari.

[46] CARBONARA Giovanni, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio. Rivista di Storia dell'architettura e Restauro», n. 6/1990, pp. 43-76.

Capitolo primo

Nella storia: etimi di una militanza culturale

CAPITOLO PRIMO

Nella storia: etimi di una militanza culturale.

L'«analisti estetica» era introdotta come profonda modificazione educativa, e per di più inserita in un regime di aspirazione totalitaria e con programma ufficiale di alienazione della cultura nella politica e nell'ideologia, e infatti costituì un potente fattore di obiezione e di antitesi, ponendo al centro dell'educazione e degli studi il riconoscimento di un'attività inalienabile e incoercibile dell'uomo, per cui la poesia veniva a rappresentare l'esercizio stesso della libertà[47].

C.L. RAGGHIANTI

1.1 *Gli storici dell'arte e il restauro. Una relazione complessa e un'anticipazione tematica*

> È antica l'obbiezione che sia illusorio, ed anzi senz'altro limitativo per lo stesso risultato utilitario al quale si brama pervenire, lo scindere la ricerca dal metodo della ricerca, che ne condiziona il risultato. E di fatto si è veduto, nell'ultima generazione, che i risultati più sicuri sono stati raggiunti non già dai cosiddetti «filologi», ma proprio da coloro che si erano preoccupati di perfezionare gli strumenti per la comprensione dell'arte, e che possedevano perciò più adatte e delicate sonde che non fossero gli estrinseci e più elementari mezzi dell'erudizione e della comparazione meramente materiale, od empirica, delle immagini figurate[48].

Con queste parole Carlo Ludovico Ragghianti sottolineava nel 1947 l'importanza della scelta del metodo storiografico per la comprensione dei fenomeni artistici, riconoscendo in una trama di contributi un «rinnovamento generale della cultura italiana» che produsse criteri nuovi rispetto agli impalcati erudito-filologici dei metodi di studio della storia. In particolare, il critico lucchese annoverava tra coloro i quali avevano corroborato un processo di mutamento metodologico, e di strumenti conoscitivi e interpretativi della storiografia artistica, Benedetto Croce, Roberto Longhi, Matteo Marangoni, Lionello Venturi e i riverberi provenienti dall'opera di figure come quelle di Alois Riegl, John Ruskin, Heinrich Wölfflin. Si trattava di un nucleo di studiosi che «affrontava i problemi della metodologia, della storia della critica d'arte, delle premesse del giudizio critico, fornendo un'articolazione di problemi, un'intensità di riflessione ed un affinamento di sensibilità»[49].

Queste riflessioni forniscono una fotografia "dall'interno" di un *vulnus* inquadrabile nel processo di comprensione e interpretazione delle opere d'arte in cui «emerge un terreno di coltura nel quale si intravedono i presupposti per cui vale l'analisi critica del monumento»[50], dove il contributo della storiografia artistica ha coadiuvato l'emancipazione della storiografia architettonica dalle strettoie

---

[47] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *arti della visione 14*

[48] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Problemi nuovi della critica d'arte*, in «Belfagor», 1° gennaio 1947, p. 100. pp. 99-102.

[49] *Ibidem.*

[50] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità*, *op.cit.*, p. 79.

della filologia. Si tratta di un tema molto significativo alla disciplina del restauro poiché, seppur in molte circostanze definibile indiretto, visto che solo in talune occasioni sono state avanzate riflessioni specifiche sui possibili metodi di intervento, la conoscenza e l'interpretazione rappresentano, com'è stato rilevato, le chiavi di lettura di tutto il processo volto alla tutela del patrimonio culturale[51].

Il legame che intercorre tra gli storici dell'arte e il restauro è stato sottolineato da Amedeo Bellini il quale, riferendosi ai primi decenni del XX secolo, periodo a cui risale peraltro il lavorio condotto dagli studiosi richiamati da Ragghianti, ha individuato nella revisione storiografica della critica artistica il seminato in cui si è poi sviluppata la teoria del *restauro critico*[52]. Come ha evidenziato l'autore, fu un periodo di «rinnovamento portato dall'idealismo crociano, giunto peraltro assai tardi nella critica e nella storiografia architettonica»[53], per cui è possibile riconoscere negli storici dell'arte operanti in quel momento storico il merito di alcune anticipazioni tematiche. L'autore sostiene che tra gli aspetti dai quali emergono l'eredità e gli effetti della storiografia artistica nel campo del restauro occupano un ruolo di primo piano i dibattiti e le attività volte all'emanazione delle leggi di tutela e i provvedimenti tesi alla riforma organizzativa da parte dello Stato per la conservazione dei 'beni culturali'.

Infatti, l'apporto della cultura umanistica alla tutela, intesa come atto giuridico, è particolarmente significativo, poiché i provvedimenti legislativi hanno dovuto – e tuttora devono – fare necessariamente i conti con la ricerca di una precisa definizione di ciò che veniva sottoposto a particolare protezione e, inoltre, le progressive modifiche delle dizioni adottate hanno finito, come da più parti rilevato, per coadiuvare una parallela trasformazione del significato e dell'estensione del concetto stesso di 'patrimonio'[54]. Si tratta di un percorso che ha visto, in molti casi, il riflesso dei risultati raggiunti dalla disciplina della storia dell'arte che, portando le proprie tesi al limite

---

[51] Più di preciso, nel restauro, la fase conoscitiva, esplicitata attraverso un'indagine diretta dell'opera, scandagliata o, meglio, vivisezionata, garantisce la 'scientificità' dell'operazione. PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, pp. 26-27.

[52] «Non è esatto indicare il 1943 [anno in cui Pane pubblica il ricordato saggio *Il restauro dei monumenti*] come data di inizio della riflessione» sui temi intorno ai quali si è sviluppata la teoria del 'restauro critico'». Essi infatti, rileva ancora Bellini, «muovendo da diversi punti di vista, sono considerati anche nei dibattiti che precedettero e seguirono l'emanazione delle leggi di tutela del 1939, la fondazione dell'Istituto Centrale per il Restauro, l'avviata e non del tutto conclusa riforma organizzativa della tutela di stato, parte di più vasti provvedimenti nel settore della pubblica istruzione in una visione complessivamente unitaria e chiaramente ispirata da principi politici». Bellini, *Alle origini del restauro critico*, *op.cit.*, p. 66.

[53] Ivi, p. 65.

[54] Diversi sono i contributi che hanno affrontato questo aspetto, analizzando l'evoluzione quantitativa e qualitativa della definizione di 'patrimonio' attraverso il processo culturale espressosi nel tempo attraverso le leggi e le Carte del restauro, come, NIGLIO Olimpia, *Le carte del restauro. Documenti e norme per la conservazione dei beni architettonici ed ambientali*, Aracne, Roma 2012; GURRIERI Francesco, *Restauro e conservazione. Carte del restauro, norme, convenzioni e mozioni sul patrimonio architettonico ed artistico*, Polistampa, Firenze 1992.

dell'istituzionalizzazione giuridico-amministrativa[55], trasponeva i propri metodi di studio, relativi perlopiù alle opere mobili[56], anche nell'architettura e, da questa trasposizione, non poteva non discendere una certa coerenza tra le due 'categorie' di beni anche in relazione ai metodi di intervento[57]. Intanto, già dal periodo post-unitario, com'è noto, mentre la cultura architettonica si occupava non di rado della costruzione di opere di 'sommo pregio', volte a realizzare un'immagine solida dell'Italia unita[58], dalla storia dell'arte provenivano le prime opere di catalogazione, cui corrispondeva un'indispensabile dettagliata conoscenza di ciò che doveva essere sottoposto ad una particolare protezione e valorizzazione. Si trattava di un'esigenza che tradizionalmente si attuò quindi attraverso una capillare catalogazione del patrimonio del novello stato unitario, sentita come «il primo necessario passo per potere svolgere un'azione a più largo raggio riguardante il mondo dell'arte: dall'insegnamento per la diffusione di una cultura storico-artistica, fino alla promulgazione di una legge di tutela»[59]. Il contributo al tema della tutela in seno alla formazione della cultura post-unitaria contò su personalità quali Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli, ricordati da Giovannoni come i fondatori della storia dell'arte[60], e fu determinante nella costruzione di un sistema di "politica culturale" basato sulla *conoscenza*. Oltretutto, lo stesso Ragghianti riconobbe che il lavoro di tali 'conoscitori' «ha nella storia della nostra critica d'arte un valore che deve essere riconosciuto, d'altronde la nostra cultura è giunta a tale stadio di finezza storiografica»[61] grazie al ripensamento di questi contributi.

Merita almeno una menzione la circostanza in cui anche il critico lucchese ebbe occasione di lavorare nello stesso campo quando ricevette l'incarico di revisionare le schede del Catalogo Generale per le opere d'arte e d'antichità esistenti nelle chiese e relativi annessi di Roma dalla Regia Soprintendenza alle Gallerie o opere d'arte medievale e moderna di Roma nel 1936. Agli 'inventari romani' seguì la compilazione delle schede delle opere d'arte di Rovigo, Adria, Bassano, e Verona,

---

[55] Dall'inizio del Novecento, e soprattutto negli anni Trenta, la responsabilità politica dei rappresentanti della storia dell'arte ebbe molteplici opportunità per trasformare in atto le ragioni della disciplina. Cfr. FICACCI Luigi, *Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini editore, Firenze 2006, pp. 71-79.

[56] Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli rappresentano certamente, come ha ricordato Gustavo Giovannoni, i fondatori di un metodo di conoscenza determinante alla costruzione di una politica culturale. Si veda GIOVANNONI Gustavo, *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana*, in AA.VV., *Atti del Primo Convegno nazionale di Storia dell'Architettura*, Sansoni, Firenze 1938.

[57] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 12.

[58] Si veda, in merito all'evoluzione della legislazione in questa fase, BENCIVENNI Mario, DALLA NEGRA Riccardo, GRIFONI Paola, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, tomo I, Alinea, Firenze 1987; ID. *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, tomo II, Alinea, Firenze 1992.

[59] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 14.

[60] GIOVANNONI Gustavo, *Mete e metodi nella Storia dell'architettura italiana*, in Atti del Primo Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura, Sansoni, Firenze 1938,

[61] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Giovan Battista Cavalcaselle*, in «Belfagor», n. 4/1947, pp. 445-448.

che si sovrappose sia all'attività nell'ambito modenese di cui vi sono testimonianze dagli inizi del 1936 al 1943 sia alla catalogazione delle opere d'arte di Ferrara e Pieve di Cento dal 1939[62].

L'attività di 'schedarolo' contribuì in modo significativo a implementare le sue capacità di *connaisseur*, ma soprattutto a familiarizzare con gli aspetti burocratici e amministrativi della gestione del patrimonio culturale[63] di cui fece una degli impegni più cospicui della sua vita. Ancor prima di ogni operazione di schedatura, Ragghianti già dimostrò, attraverso la recensione del volume di Antonino Santangelo dedicato all'*Inventario degli oggetti d'arte della provincia di Parma*[64], di interpretare il lavoro 'compilativo' attraverso un filtro critico, ponendo in evidenza la necessità di fornire un impalcato bibliografico solido e aggiornato[65]. Secondo Ragghianti tale impostazione di lavoro riflette un'attitudine critica e preparazione scientifica che, muovendosi fuori dallo scopo di fornire una mera guida, diviene un contributo critico[66]. Il continuo confronto tra più opere – territorialmente dislocate – nel redigere la singola scheda trasforma l'*Inventario* della provincia parmense in un «avvenimento fortunato per gli studi» poiché

> il giudizio storico-estetico è tanto più aderente e preciso, quanto maggiori sono le relazioni di cui si dispone e le possibilità di differenziare possedute dal critico, è evidente che non si potrebbe mai

[62] I lavori relativi alle schede sono coevi ad un progetto editoriale, mai portato a compimento: Manuale di storia dell'arte dal Medioevo ai giorni nostri di cui sono conservati appunti e stesure che coprono un arco cronologico che va dal 1939 al 1941. Fondazione Licia e Carlo Ludovico Ragghianti, Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, Pubblicazioni e scritti, buste 13-15, 17. Le schede relative a Modena si trovano presso l'archivio delle Gallerie Estensi. e che probabilmente risente della coeva esperienza lavorativa. Altri scritti ruotano attorno a questo periodo di catalogazione, sia relativi al proprio lavoro, sia a quello di lavori altrui: *Coletti, Catalogo delle cose d'arte della città di Treviso*, in «Leonardo», nn. 11-12/1936, pp. 342-344; *Catalogo delle cose d'arte della città di Assisi*, in «Leonardo», nn. 11-12/1936, pp. 345-346; *Recensioni a lavori di attribuzione,* in «La Critica d'Arte», nn. 3-4/1940, pp. XIV-XVIII.

[63] PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 41.

[64] La recensione *Arte nella provincia di Parma*, pubblicata in «L'Italia letteraria. Settimanale illustrato delle arti, delle lettere e delle scienze», n. 35/1935 è riportata, e preceduta da una nota introduttiva, in NALDI Monica, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, Felici Editore, Pisa 2010, pp. 43-47. Recensì anche per «Leonardo» n. 11-12/1936 i cataloghi di Treviso e Assisi.

[65] I riferimenti bibliografici segnalati da Santangelo furono un elemento di distinzione qualitativa rispetto ad altri inventari che andavano pubblicandosi contemporaneamente: in particolare Ragghianti si riferisce a quello relativo alle opere d'arte di Bergamo e della Calabria. Il lavoro di Santangelo ritenne rimediasse alla miopia delle schede coeve estendendo l'informazione alla «discussione rigorosamente scientifica della bibliografia maggiore e più impegnativa, rappresentata dagli studiosi particolari e dagli specialisti, italiani, e soprattutto stranieri», cfr. NALDI Monica, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, Felici Editore, Pisa 2010, p. 45.

[66] Ibidem.

> sottovalutare il carattere costruttivo di questo che potrebbe chiamarsi quasi un nuovo censimento dell'arte italiana[67].

L'auspicio per i futuri inventari con cui Ragghianti conclude la recensione è che la loro redazione veda l'impiego di una metodologia che, come nel caso di Santangelo, esaminando i contesti culturali, sia improntata in modo attivo sull'interazione tra l'osservazione diretta, le fonti iconografiche e la scrittura storico-artistica, oltreché possano essere implementati attraverso apparati illustrativi che agevolerebbero lo scopo della loro stessa redazione.[68]

Tornando, dunque, alla revisione metodologica avviata nell'ambito della storiografia artistica ciò che poi ha 'intensificato la riflessione e affinato la sensibilità' sul tema fu la posizione da parte di quegli studiosi che dinnanzi al problema della conoscenza storica e della selezione dei fatti storici, individuavano una risoluzione diversa, basata su criteri soggettivi[69]. Nel passaggio dalla logica scientifica alle sponde della critica appare opportuno considerare, come lo stesso critico lucchese ha sottolineato, il contributo di **Adolfo Venturi**, del quale Ragghianti scrisse:

> quasi a riassumere i caratteri prevalenti e lo sviluppo della critica d'arte antica in Italia dallo scorcio del secolo scorso fino a noi, si può affermare che è sufficiente illustrare la lunga opera del compianto senatore Venturi, che in un certo modo presenta e ricapitola, pure in una particolare riduzione molto evidente, il procedere dei nostri studi[70].

Egli ha assunto un ruolo di primo piano pur provenendo da un campo metodologico differente rispetto alle evoluzioni metodologiche da lui stesso sperimentate e cioè quello della 'scienza del conoscitore'[71], da buon filologo e metodologo praticante con le radici diramate comodamente nella cultura positivistica[72]. Condividendo le finalità del positivismo storico portava avanti l'analisi filologica basata sull'autenticità del documento e sulla considerazione e progressivo ordinamento dei singoli fatti storici[73], la cui 'distribuzione' nel tempo e nello spazio, però, richiedeva, a suo avviso, non più un dispiegamento cronologico degli eventi, bensì un *processo* critico:

---

[67] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1a ed. Edizioni U, 1946), p. 82.

[68] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Critica d'arte e storia della critica*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, pp. 46-47. Come chiarisce nelle note della seconda edizione del Profilo (1973), lo strumento fotografico è indispensabile per gli studi se sfugge dall'insidia comparatistica e dal ruolo di «documento d'appoggio» per le discussioni filologiche, come già lamentava negli anni universitari. Ne avverte una svalutazione corrente e un'interpretazione come strumento ausiliare asettico e «eminentemente mnemonico», sfuggendo quindi dall'insidia comparatistica, cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1a ed. Edizioni U, 1946), pp. 134-136.

[69] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 29

[70] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Adolfo Venturi*, in «Belfagor», n. 4/1947, pp. 448-451.

[71] SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 2017, pp. 50-51.

[72] DE SETA Cesare, *Viale Belle Arti: maestri e amici*, Bompiani, Milano 2013, p. 428.

[73] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, pp. 36-38.

> l'erudito non saprebbe costruire nulla con le parole del documento [...] noi dobbiamo pensare che i documenti sono come le pietre per l'architetto [e] alla storia sono necessari dati di fatto per porre le sue figure nel tempo e nello spazio, e quando le ha distribuite chiama la critica per alzarle o abbassarle con giusta misura[74].

È un'esemplificazione particolarmente significativa del compito della critica nel restauro, come è stato rilevato, infatti, «il restauratore è dunque storico che impiega i documenti-pietre per la sua opera, ed è critico quando paragona, misura, penetra nelle opere per rideterminare il giusto valore che esse hanno perduto»[75]. Il procedimento venturiano del "vedere e rivedere", ossia comprendere inizialmente l'opera mediante un'analisi accurata e successivamente confrontarla al fine di assegnare il giusto valore all'oggetto o, nel contesto specifico dell'architettura, ai vari elementi costitutivi, appare manifestarsi come una fase intermedia tra la 'scientificità' dell'analisi e la soggettività del giudizio critico. L'obiettivo del suo approccio strutturato era infatti raggiungere un giudizio di valore su ciò che poteva essere considerato originale e ciò che invece non lo era, seguendo una gerarchia che conferisce al carattere originario il massimo rilievo ai fini della conservazione. A tal proposito è stato rilevato come per Adolfo Venturi «la superfetazione è l'analogo [...] dell'accumulo di opinioni false che, nel tempo, travisano l'autentica attribuzione o interpretazione di un'opera», individuando la ragione di tale approccio «nel fatto che, anche per il restauro, il [...] giudizio dipende da un'applicazione di quel 'criterio positivo e di critica' che, ad imitazione del metodo delle scienze naturali, [egli] ritiene doversi applicare alle forme d'arte»[76]. Tale visione lo conduce a sostenere nel restauro, come ha sottolineato Ficacci, l'esigenza dell'identificazione e della salvaguardia dell'esistente, seppure lacunoso, e l'accettazione della pratica ricostruttiva e illusionista ancora abbondantemente in vigore nell'ultimo quarto del secolo XIX», finalizzata ad una «restituzione di un'attendibile sembianza delle forme, liberata dall'equivoco di interventi successivi, intesa come l'unica possibilità di remissione dell'opera nel proprio contesto storico e di esercizio di un conseguente giudizio»[77].

Il contributo di Venturi, quindi, si configura come un ponte verso il riconoscimento del ruolo della critica nel restauro, sebbene il suo approccio in termini di valori si basi sul criterio della comparazione, intesa come «ricerca che accentua le somiglianze rispetto alle differenze»[78]. La revisione, da parte del modenese, del suo metodo andò maturando, non senza qualche difficoltà[79],

---

[74] Citazione in NICODEMI Giorgio, *Ricordo di Adolfo Venturi*, in «L'Arte», n. 16/1944-46, p. 17.
[75] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 93
[76] FICACCI Luigi, *Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi, op.cit.*, p. 77.
[77] *Ibidem.*
[78] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 65.
[79] A tal proposito si vedano le lettere inviate al figlio Lionello riportate in Ivi., p. 126.

a contatto con i suoi stessi allievi[80], ossia quella generazione che più speditamente si aprì alla visione crociana di fare storia e contribuirono all'arricchimento dell'estetica idealista nel campo della critica figurativa[81]. Su tale aspetto Venturi ha evidenziato come «i filosofi neocritici o idealisti, partendo una chiara visione di quello che nel processo formativo dell'opera d'arte è tecnica e di quello che è astrazione, riconoscono la creazione artistica come unica e definita, ma «non riescono ad interpretarla [...] essa rimane per loro astrazione». Se questo aspetto costituisce un limite nell'applicazione dell'estetica crociana al restauro, è tuttavia significativo di tale approccio

> la legittimazione della lettura dell'opera d'arte in quanto presente a noi con le sue stratificazioni, emancipando quasi la concezione di stato originario da una dimensione statica, per ricondurla ad una in cui il valore di essa in quanto tale risieda nello stato 'attuale'[82].

La generazione successiva a quella di Adolfo Venturi se da un lato contribuì, in relazione all'influenza esercitata sui padri fondatori della disciplina, all'approccio a nuove metodologie che manifestavano un legame più diretto con la critica d'arte piuttosto che con il sapere scientifico-nozionistico, dall'altro rappresentavano anche i primi maestri attraverso i quali si formarono quelle figure, come Carlo Ludovico Ragghianti, nate agli inizi del secolo scorso, la cui attività visse pienamente il clima mutato, sia culturalmente che politicamente, del dopoguerra repubblicano[83]. Come il critico lucchese sottolineò,

> L'importanza che a questo gruppo di *juniores* dette il già maturo e sperimentato Maestro, e munito della vivacissima intuizione ed esperienza che si è detto, dimostra già per se stessa quale fosse il rilievo, l'energia di queste nuove forze, quale il loro potere determinante ed orientatore di cultura. Che veniva tanto dal loro lavoro, quanto dalle coeve circostanze di cultura createsi in Italia dopo l'*Estetica* crociana[84].

Tra le figure appartenenti a questa generazione 'di mezzo' assume particolare importanza **Lionello Venturi**[85], che via via si distaccò dalla lezione del padre, per il nutrito 'fastidio' nei

---

[80] Alcuni, oltretutto, si espressero, in particolare, attraverso le pagine de «L'Arte» che, soprattutto con la codirezione di Lionello, vide un cambio di rotta e la manifestazione di un legame sempre più stretto con la critica d'arte; su questo tema si veda PRACCHI Valeria, *Lionello Venturi e l'evoluzione de* L'Arte, in ID., «*La logica degli occhi*», *op.cit.*, pp. 125-130. Lo stesso Lionello, nel 1950, fondò insieme con Mario Salmi i «Commentari», il cui sottotitolo, particolarmente significativo è «Rivista di critica e storia dell'arte».

[81] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità, op.cit.*, p. 94.

[82] Ivi, p. 93.

[83] La generazione di storici nati entro il 1915 si formò quando la disciplina della storia dell'arte aveva già strutturato i suoi impalcati metodologici essenziali e ne fanno parte personalità che hanno fortemente contribuito ad un cospicuo aggiornamento, quali Sergio Bettini, Ugo Procacci (1904), Cesare Brandi (1905), Guglielmo De Angelis D'Ossat, Piero Gazzola (1907), Gian Alberto dell'Acqua, Giulio Carlo Argan (1908), Cesare Gnudi, Gillo Dorfles, Carlo Ludovico Ragghianti (1910).

[84] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Adolfo Venturi, op.cit.*

[85] Figlio di Adolfo, nacque a Modena nel 1885. Laureato in Lettere nel 1907, insegnò Storia dell'arte all'Università degli studi di Torino dal 1914 fino al 1931, anno in cui si trasferì a Parigi, dove rimase fino al '39 per

confronti di una disciplina dominata dallo stampo filologico, dei vuoti rigori delle catalogazioni e di quell'accademismo[86] che, specie durante il Ventennio, corroborava la filosofia del regime per cui, d'altronde, rifiutò di giurare fedeltà nel 1931.

Già tra i saggi riferibili alla sua prima attività, prima ancora di formare, come rilevato da Argan, la scuola di storia dell'arte d'impostazione crociana[87], *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919)[88] è quello da cui si evince un dato rimasto ineludibile nell'opera lionelliana, e cioè il ruolo preminente del giudizio critico. Ciò emerge dall'attenzione rivolta alla ricostruzione del processo storico-artistico, dall'interesse verso la storiografia artistica, mutuato, come ha rilevato Sciolla, da Julius von Schlosser[89] e dall'adesione al metodo neoidealista di Croce applicandovi gli schemi purovisibilisti. In particolare, del metodo crociano Venturi assumeva l'autonomia del fare artistico e il suo fondarsi sul valore spirituale, condividendo, poi, l'interpretazione del binomio 'intuizione-espressione' nel suo estrinsecarsi come creazione individuale, l'identificazione tra critica e storia, l'esclusione dei fattori eteronomi nell'analisi dell'opera d'arte e la differenza tra bellezza artistica e naturale, pur non rinunciando agli schemi wölffliniani[90].

Il ruolo dell'intuizione di stampo crociano è centrale nella *Storia della critica d'arte* (1936) quale punto di partenza, ma anche eredità, neoidealista che Venturi sviluppò in modo 'autonomo'. Il suo approfondimento speculativo si inserì nel passaggio da 'intuizione' ad 'espressione': senza ridurre il valore della creatività individuale dell'artista, l'intuizione forma, a suo avviso, un 'universo di

---

poi migrare negli Stati Uniti. Al termine della Seconda guerra mondiale venne richiamato in Italia e ottenne il trasferimento da Torino a Roma, dove morì nel 1961. Tra i suoi allievi figurano Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Giovanni Urbani e il figlio Franco Venturi. Per un'efficace nota biografica si veda VALERI Stefano, *Lionello Venturi e il rinnovamento della critica dell'arte in Italia*, in «Laboratorio de Arte», n. 30/2018, pp. 419-438.

[86] NEZZO Marta, *«Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione»: John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in LAMBERINI Daniela (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*¸ Nardini editore, Firenze 2006, p. 172.

[87] ARGAN Giulio Carlo, *Lionello Venturi*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della critica moderna in Italia*, vol. V, Marzorati, Milano 1970, pp. 3372-3377.

[88] Edito da Zanichelli, articolato in modo innovativo, non seguendo la classica metodologia monografica, il saggio mira ad una sintesi della figura di Leonardo Da Vinci attraverso la compenetrazione di diversi nodi tematici e questioni critiche; cfr. SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 2005, pp. 149-150; ARGAN Giulio Carlo, *Lionello Venturi, op.cit.*, pp. 3359-3360.

[89] Sciolla, in particolare, ha distinto l'interesse dell'austriaco verso ogni testimonianza letteraria o documentale sull'arte e gli artisti, da quello venturiano rivolto alla letteratura artistica come storia delle idee estetiche e critiche affidate alla scrittura; cfr. SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, *op.cit.*

[90] Per Wölfflin le ragioni della trasformazioni dello 'stile', hanno un senso individuale che dipende dalla reazione dell'artista di fronte alla realtà e che non dipende né dall'invenzione personale, né dai mutamenti di gusto, bensì dall'esperienza personale tradotta in opera d'arte e il senso della forma che l'uomo porta con sé. Si tratta di una storia dell'arte orientata da una logica propria di sviluppo a cui appartengono le condizioni sociali di vita e le predisposizioni psicologiche personali dell'artista, che differisce dalle teorie di Burckhardt, per la sistematizzazione di un metodo animato da una considerazione oggettivistica e, al tempo stesso, naturalistica dei fenomeni. La teoria viene espressa attraverso diversi lavori tra cui: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, Monaco 1915, tradotto in italiano la prima volta nel 1953.

conoscenza' – che definisce l'intrinseco carattere storico dell'arte – rappresentato dal 'gusto' attraverso cui l'artista produce la materialità dell'opera. Diviene, così, fondamentale, per quanto riguarda lo studio dell'arte, che il metodo aderisca «ai modi attraverso cui essa ha preso coscienza di sé medesima», cioè quale atto creativo conquistato tramite la storicità della cultura, arrivando, così, ad un'identificazione – tutta crociana – tra critica e storia[91]. Tuttavia, come ha sottolineato Ragghianti, «non si potrebbe dire che altrettanto viva sia stata nel Venturi l'esperienza del metodo critico del Croce» e, più di preciso, rilevando un aspetto pregnante anche in relazione alla disciplina del restauro, e cioè l'attenzione per gli aspetti prosastici della preesistenza che, più avanti con il contributo di Roberto Pane, saranno noti come 'letteratura edilizia':

> l'esigenza di distinguere la poesia dalla non poesia derivata dalla cultura crociana viene asseverata ma non svolta, né appare la connecessaria esigenza, che avrebbe concretato la prima, di caratterizzare, per ciò che di positivo essa è, la non poesia[92].

Si tratta di un'espressione molto vicina a quella usata da Croce in *Contributo alla critica di me stesso*, in cui, sintetizzando il volume del 1936, scrisse:

> il mio libro sulla Poesia tratta di proposito e a fondo la distinzione, che era già nei miei lavori precedenti, della poesia dalla letteratura, non rimanendo io pago alla semplice negazione della letteratura in rapporto alla poesia ma ricercando e in certo senso rivendicando il carattere positivo di essa, l'ufficio che ha adempiuto nei secoli e che ancora oggi adempie, e così dando assetto ben altrimenti solido al distacco che è da segnare e mantenere tra le due[93].

L'autonomia con la quale Lionello Venturi approfondì gli assiomi crociani va intesa come una strada piuttosto poco praticata nell'ambito dell'estetica italiana del secolo scorso, ovverosia il richiamo al contributo di John Ruskin che non trovava, difatti, ampio spazio nella cultura più diffusa a causa di una refrattarietà del pensatore inglese all'estetica tedesca, rendendosi così poco appetibile all'egemonia neoidealista[94]. È proprio attraverso la conoscenza dei lavori ruskiniani che la ricezione del pensiero di Croce in Venturi si arricchisce di particolari significati che è qui utile

[91] Cesare de Seta chiarisce: «la storia dell'arte è appunto il ponte che lega arte e gusto, ovverosia l'individualità e il sistema di relazioni intellettuali che fanno parte della cultura di ciascun artista. In questo ponte c'è poi un *fare*, fare con le mani, o con il pennello o con lo scalpello, con colori o pietra, una materialità che è parte integrante dell'arte»; DE SETA Cesare, *Lionello Venturi e la tradizione del nuovo gusto*, in ID., *Viale Belle Arti: maestri e amici,* Bompiani, Milano 2013, pp. 428-430.

[92] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia, op.cit.*, pp. 62-63.

[93] CROCE Benedetto, *Contributo alla critica di me stesso*, GALASSO Giuseppe (a cura di), Adelphi, Milano 1989, p. 96.

[94] Sulle ragioni dello scarso interesse nei confronti di Ruskin da parte dell'estetica del Novecento si veda D'ANGELO Paolo, *La presenza di John Ruskin nell'estetica italiana*, in LAMBERINI Daniela (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*¸ Nardini editore, Firenze 2006, pp. 109-118.

richiamare[95]. L'interesse maturò sin dagli anni Dieci[96] con un profondo richiamo all'irriducibilità del giudizio critico, unico strumento per determinare coscientemente il valore delle opere d'arte, senza il quale, d'altronde, il mero interesse storico-documentario, come da lui stesso rilevato, appiattirebbe su di un unico piano l'intera eredità artistica del passato[97]; piano, per giunta, viziato dagli interessi dogmatici e accademici[98]. Ma se da un lato la lezione di Ruskin gli consente di arrivare, mediando il metodo crociano, all'identificazione tra critica e storia e di far affiorare il tema del giudizio critico come strumento storiografico, che, com'è noto, rappresenta anche la consistenza disciplinare del restauro basata sull'interazione tra aspetti umanistici e scientifici[99], d'altra parte vi sono anche altre questioni del pensiero venturiano, in cui si ravvisa una certa eredità della speculazione ruskiniana[100], che si ritrovano in aspetti fondativi della conservazione.

Tali aspetti si esplicitano nel suo lavoro di definizione del concetto di 'gusto', a cui dedicò il *Gusto dei Primitivi* nel 1926, il cui sesto capitolo, oltretutto, è intitolato «Ruskin» ed è punto di arrivo della critica d'arte sulla pittura prerinascimentale[101], oltre a costituire il motivo per cui il *Gusto* fu tacciato di spiritualità, dati i ricorrenti riferimenti per la rivalutazione dell'arte medievale e del suo valore etico[102]. È qui che Venturi va oltre la distinzione tra ciò che è artistico e ciò che non lo è ed indaga il

---

[95] L'eredità del pensiero di Ruskin in Lionello Venturi è approfondita in NEZZO Marta, *op.cit.*, pp. 170-206.

[96] Come testimonia la prolusione al corso tenuto alla Regia Università di Torino, pubblicata in Nuova Antologia nel 1915.

[97] «Nessuna organica concezione della vita artistica è stata sinora sostituita a quella formulata dal Rossetti e dal Ruskin. [...] Si è attuata la liberazione dai pregiudizi preraffaelliti [...] che fornivano un diapason per la coscienza dell'arte, determinavano un'antitesi alla ammirazione pubblica: il disprezzo per l'arte del Seicento. Ma non si disprezza più nulla [...] Non si lascia intentata così nessuna via per riabilitare valori trascurati; ma si rinunzia alla coscienza estetica [...] si ammirano le opere d'arte, senza analisi, senza critica» VENTURI Lionello, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, in «Nuova Antologia», 1036, 16 marzo 1915 p. 216.

[98] Aspetto chiarito, in particolare, in occasione del *Congrès d'histoire de l'art* di Parigi del 1921: «Non occorre una eccezionale facoltà di riflessione per accorgersi che una biografia esatta e un catalogo ragionato impeccabile diventano storia dell'arte soltanto quando siano adoperati in funzione di un giudizio formulato sull'artista. [...] Non sarà quindi inopportuno discutere la possibilità di fondare, di obbiettivare il giudizio dello storico, così come è obbiettivata la notizia ch'egli fornisce» VENTURI Lionello, *Histoire de l'art et histoire de la critique*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, Les Presses Universitaires de France, Parigi 1921.

[99] Sull'attualità del tema, ma anche sul ruolo della lettura storica e storiografica nel progetto di restauro, si veda MARINO Bianca Gioia, *Restauro, storia, progetto: una questione da affrontare*, in MUSSO Stefano Francesco (a cura di), *RICerca/REStauro*, sezione 1A, *Questioni teoriche: inquadramento generale*, Edizioni Quasar, Roma 2017, pp. 87-95.

[100] I primi lavori videro, come sottolineato da Ragghianti, l'accostamento dell'elaborazione erudita e filologica tradizionale ad una tendenza sensibilistica ruskiniana che, a suo avviso, si risolveva in un «commento descrittivo e psicologico estrinseco delle opere d'arte», seguendo l'idea di fondo per la quale l'arte è un fenomeno mistico, «adorazione»; RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973, pp. 60-61.

[101] Cfr. NEZZO Marta, *John Ruskin*, *op.cit.*, p. 190.

[102] È stato evidenziato come il gotico o, meglio, il neogotico, e la visione medioevale della società, in ambito anglosassone, abbiano significato una rinnovata attenzione verso il naturalismo e un modello di società 'organica' in risposta all'industrialesimo e alle conseguenze che esso ebbe sull'Inghilterra vittoriana; cfr. MARINO Bianca Gioia, *William Morris. La tutela dei monumenti come problema sociale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006,

rapporto che intercorre tra l'opera e tutte le condizioni che l'hanno prodotta, che corroborano il giudizio di valore sull'arte stessa[103]. Tuttavia, per Ragghianti il «combaciamento temporale e spaziale di arte e critica»[104], che nel *Gusto* viene evidenziato, è respinto, a favore di una critica che sia crocianamente di «accertamento storico».

Il 'gusto' venturiano è «un insieme di preferenze all'interno di una cultura data che è propria dell'artista in quanto uomo del suo tempo, è l'elemento che permette di accomunare personalità differenti tra loro, o vissute in epoche diverse, mentre l'arte è caratteristica propria di ogni personalità artistica»[105], così da scardinare l'idea di storia artistica da uno sviluppo lineare e andare verso un'analisi critica delle opere e delle personalità artistiche. Tale concetto consente di oltrepassare un'idea veritativa e oggettiva del passato, lasciando spazio alla relatività del giudizio di valore e «si evitano in tal modo le preferenze arbitrarie, le istituzioni di modelli secondo cui giudicare, i concetti di progresso e decadenza»[106], rappresentando, quindi, strumento di comprensione dell'opera. Vieppiù che attraverso il gusto – e il metodo di analisi e di giudizio critico che ne deriva – la storia dell'arte, aprendosi a fattori storici, sociali e culturali generalmente esclusi dall'ambito meramente estetico[107], si configura come una storia riconducibile a 'storia della civiltà'[108], anticipando la nozione di monumento storico definita attraverso la Carta di Venezia del 1964[109], poi ribadita dalla definizione di 'bene culturale' espressa dalla Commissione Franceschini[110]. Com'è stato rilevato, in relazione alla disciplina del restauro, e in particolare ai temi inerenti alla comprensione e all'interpretazione dell'opera, sono dunque tre gli aspetti da considerare emergenti nell'opera lionelliana: la comprensione del monumento in quanto sede dell'esercizio storiografico,

---

Napoli 1993, pp. 5-12; si veda anche DI STEFANO Roberto, *John Ruskin: interprete dell'architettura e del restauro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1983.

[103] Come ha efficacemente espresso Argan: «Fare della critica l'oggetto proprio del pensiero critico significava ammettere che l'opera d'arte non esiste come valore, se non nel giudizio che la riconosce come tale», ARGAN Giulio Carlo, *Ritratti di critici contemporanei. Lionello Venturi*, in «Belfagor», n. 5/1958, pp. 556-557.

[104] Respinge la distinzione fra gusto e critica, giudicandola solo «una questione di parole». RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946.

[105] PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 136.

[106] VENTURI Lionello, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964, p. 30.

[107] Cfr. DE FUSCO Renato, *Storia della Storiografia dell'Arte*, Altralinea, Firenze 2020, pp. 195-197.

[108] Su questo particolare aspetto è stata osservata anche una certa adiacenza alle teorie della Scuola viennese e, in particolare, a quella propria del concetto di *Weltanschauung* elaborato da Alois Riegl; si veda MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, pp. 101-102.

[109] L'articolo 1 della Carta riferisce «*La nozione di monumento storico comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare, di un'evoluzione significativa o di un avvenimento storico. Questa nozione si applica non solo alle grandi opere ma anche alle opere modeste che, con il tempo, abbiano acquistato un significato culturale*».

[110] Per bene culturale è inteso come «*ogni bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà*»; si veda su questa definizione CHITI Mario, *La nuova nozione di "bene culturale" nel d.lgs. 112/1998: prime note esegetiche*, in «Aedon», n. 1/1998.

l'attenzione verso i "motivi critici" della storia dell'arte e il passaggio dall'impostazione crociana ad una comprensione dello sviluppo delle tematiche artistiche dagli Impressionisti in poi[111].

Accanto alla revisione metodologica venturiana si colloca il contributo di **Roberto Longhi** che fu dapprima allievo di Pietro Toesca, poi discepolo di Adolfo Venturi e strenuo collaboratore de «L'Arte»[112]; ma, soprattutto, appartenne, come egli stesso dichiarò, «alla schiera degli idealisti che hanno affidato il loro pensiero e la loro attività allo schema profondamente rinnovatore instaurato dal caposcuola Benedetto Croce»[113]. Usando le parole di Ragghianti, quella di Longhi fu

> l'esperienza critica più importante e fruttuosa per l'ultima generazione veniva compiuta in Italia [...] Non ha mai sentito la necessità di fissare, di oggettivare di proposito il proprio atteggiamento, di rendere ragione al suo criterio storico-critico[114].

Egli appartiene, dunque, a quella schiera di studiosi che lavorarono all'aggiornamento dei metodi storiografici anche avvalendosi allo strumento pubblicistico, aspetto per il quale appare opportuno sottolineare la sua condirezione di «La Critica d'Arte», insieme a Ragghianti e Bianchi Bandinelli, che risulta particolarmente significativa per i dichiarati intenti della rivista che

> pur riconoscendo appieno il valore della ricerca documentaria per le indagini della storia delle arti figurative, vuol raccogliere quegli scritti che si propongono di superare lo stadio filologico delle ricerche di natura stilistica e biografica, per avvicinarsi al vero problema della storia dell'arte, che è la comprensione e determinazione della personalità dell'artista ben distinta da quella psicologica, sentimentale, culturale di esso. Così anche le ricerche attribuzionistiche, che troveranno posto nella rivista, non vogliono essere intese quali mere precisazioni di fatto, [...] bensì quali sforzi verso una migliore comprensione del valore e delle qualità proprie alle diverse forme artistiche[115].

L'apporto di Longhi alla cultura storiografica e al timbro valutativo dell'opera si distingue per una particolare aderenza alla disciplina del restauro e, innanzitutto, per 'l'occhio clinico' con cui fu capace di analizzare le opere d'arte e, cioè, lo stesso modo di vedere, come riferisce Fancelli, di cui deve disporre il restauratore – che a sua volta si identifica con lo storico[116] – per il *riconoscimento*[117]

---

[111] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità, op.cit.*, p. 99.

[112] Nato ad Alba nel 1890, si laureò a Torino con una tesi su Caravaggio, per poi proseguire con il perfezionamento a Roma. Fu docente prima a Bologna e poi a Firenze, collaborò con diverse testate, tra cui «La Voce» di Giuseppe Prezzolini, una delle principali riviste culturali italiane dell'inizio del XX secolo, «Vita artistica» e «Paragone», da lui fondata nel 1950.

[113] Si tratta di un breve passo di una lettera inviata a B. Berenson il 4 settembre 1912, riprodotta, in modo più esteso, in PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, pp. 106-107.

[114] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte, op.cit.*, p. 68.

[115] Si cita da SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento, op.cit.,* pp. 163-164.

[116] Fancelli pone in evidenza il contributo longhiano per la validità del suo approccio metodologico, nel quadro che si riferisce al rapporto identitario tra storia del restauro e storia dell'architettura; si veda FANCELLI Paolo, *Il restauro dei monumenti*, Nardini editore, Firenze 1998, pp. 52-53, 105-106.

[117] Ci si riferisce, chiaramente, al *momento metodologico* brandiano.

del valore dell'opera, il che significa che quest'ultima diviene documento primario di sé stessa, nella sua fisicità e nelle sue stratificazioni.

L'avanzamento teorico-metodologico da un lato si traduce in una rottura di un approccio analitico condotto per schemi precostituiti, dall'altro in un avvicinamento ad una sempre maggiore consapevolezza dell'irriproducibilità della materia. Questa riveste così un ruolo determinante poiché è il mezzo attraverso cui si invera l'espressione artistica che, indagata con i «modi più individuanti dell'espressione estetica»[118], si lascia alle spalle il puro interesse documentario aprendo la strada ad una prevalenza dell'istanza estetica rispetto agli altri caratteri dell'opera. Questa nuova critica affaccia la cultura del restauro ad una rinnovata visione di ciò che significa *progetto* per la preesistenza e cioè a quello che, in tempi più maturi, verrà definito come dialettica tra 'processo critico', in riferimento ai nuovi modi di individuare i valori dell'opera d'arte, e 'atto creativo'[119], in relazione al riconoscimento dell'artisticità stessa dell'opera. Oltretutto, è stato anche rilevato come il suo approccio fosse pioneristico, in grado di comporre trame sottili di rapporti nell'analisi dell'opera d'arte, cioè tessere sistemi culturali tra aree di frontiera[120], includendo, analogamente alle speculazioni di Lionello, aspetti, tra cui quelli sociali, economici e politici, nello studio dell'opera[121].

È significativa la considerazione secondo cui Longhi appartenesse, insieme con Sanpaolesi, «alla posizione intermedia di 'negazione di metodo'», intesa come rifugio da precetti e postulati[122], oltreché a quella schiera di critici che si volgevano alla riconsiderazione delle cosiddette 'arti

---

[118] Nel corso degli anni Cinquanta già emerse l'innovatività della critica longhiana che costituiva «*Nel metodo e nei risultati uno dei momenti più originali della cultura moderna italiana [...] Quel suo metodo d'indagine, tendente a chiarire il valore dell'opera d'arte mediante "i metodi più individuanti dell'espressione" non rimane qualcosa di astratto, ma viene svolgendosi per continuo impulso di ricreazione: è un metodo cioè "ad personam" individuato nella originalità estrosa del suo autore*». PALLUCCHINI Rodolfo, *Roberto Longhi e l'Arte Veneta*, in «La Fiera Letteraria», n. 23/1955, p. 4.

[119] «*Restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse*», v. BONELLI Renato, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, p. 347. Riguardo i modi con cui intervenire sul patrimonio, sulla scorta di un ormai assodata dialettica tra istanza estetica e storica, interviene Giovanni Carbonara, il quale richiama la coscienza critica che avverte il pericolo (o l'opportunità) dell'impatto, in termini di significato e di 'immagine', di qualsiasi modifica della preesistenza. In particolare, chiarisce: «*Nella dialettica tra fantasia creatrice e critica si sostanziano le scelte progettuali relative al restauro*»; cfr. CARBONARA Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine. Problemi di restauro dei monumenti.*, Bulzoni, Roma 1976, pp. 98-133.

[120] Su questo aspetto si veda DE SETA Cesare, *Viale Belle Arti*, *op.cit.*, p. 414.

[121] Anche nel caso di Longhi si fa più prossima una visione di storia dell'arte come 'storia della civiltà'.

[122] Secondo Carbonara si tratta di una posizione da intendersi come «voluta non esplicitazione di principi in forma teorica, per non costringere in classificazioni e normative precostituite la multiforme realtà storica del monumento e dei problemi relativi alla sua conservazione», v. CARBONARA Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine*, *op.cit.*, pp. 42-43.

minori'[123], ma altrettanto rilevanti sono alcuni suoi scritti che non hanno rinunciato ad osservazioni che investono sia il campo teorico-critico, sia quello più operativo del restauro. Tra i suoi lavori sul tema emergono, senza dubbio, *Restauri* e *Problemi di lettura e problemi di conservazione*[124].

«Il restauratore ideale dovrebbe essere, a rifletter bene, il critico ideale»[125]: nell'articolo pubblicato in «Critica d'Arte»[126] la sentita necessità di un rapporto identitario tra restauro e critica è il substrato teorico dell'intero contributo e, laddove la figura del critico e quella del restauratore non arrivino a coincidere allora il primo dovrà sorvegliare le operazioni del secondo, fermarlo in tempo, prima che possa recare danni irrimediabili. Il 'restauratore critico' dovrebbe, dunque, essere il garante della permanenza del carattere autentico dell'opera d'arte e cioè del messaggio figurativo, che si estrinseca attraverso la fisicità delle materie originali. Benché un simile orientamento possa apparire affine agli obiettivi e all'idea di autenticità propri della filologia[127], l'approccio longhiano si arricchisce di senso[128] e l'obiettivo di ristabilire della leggibilità delle parti superstiti, accanto al perseguimento della profonda conoscenza storico-artistica dell'opera, fa sì che l'intervento si nutra di una funzione ermeneutica.

La sua idea si esprime anche attraverso considerazioni di carattere operativo, tutte in difesa dell'unicità – e quindi dell'irriproducibilità – dell'opera. Si pronunciò contro il «restauro di pulitura»[129], poiché equivalente ad una cieca sottrazione dei valori di cui la preesistenza è depositaria; si oppose al «restauro di integrazione» per il desueto ricorso al completamento *in stile*;

---

[123] In particolare, qui ci si riferisce al commento alla mostra *Giudizio dul Duecento*, pubblicato nel 1937, in cui evidenzia l'unità culturale dei linguaggi artistici; si veda SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, *op.cit.*, pp. 158-159.

[124] LONGHI Roberto, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», n. 2/1940, pp. 121-128; ID., *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in CONTI Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, saggio di Roberto Longhi, Electa, Milano [1971?], pp. 7-30. Ma, ad ancor prima di questi saggi, risale un contributo relativo al restauro di Muñoz di cui criticò la reintegrazione di parti mancanti della chiesa di Santa Sabina a Roma, definendo l'intervento come «*goffa pretesa di esattezza storica, coincidente fatalmente con la peggiore falsificazione della storia* [...] *Ma le pietre sono persino più delicate delle parole; i muri più sensitivi dei palinsesti*», v. ID., *La Toilette di Sabina, e altre cose*, in ID., *Scritti giovanili 1912-22, Opere complete*, I, Sansoni editore, Firenze 1961, pp. 437-440.

[125] LONGHI Roberto, *Restauri*, *op.cit.*, p. 122.

[126] La co-redazione di Roberto Longhi durò fino al 1940, ma fu Giovanni Gentile a determinare nel 1934 la pubblicazione della rivista presso la casa editrice Sansoni di sua proprietà, perché, come Ragghianti stesso riferì: «*volle darmi una prova del consenso che dava all'iniziativa, malgrado conoscesse la mia consuetudine col Croce, e sapesse benissimo che il titolo della rivista, la quale si proponeva il rinnovamento degli studi, era consapevolmente identico a quello della famosa rivista del Croce, anzi ne dichiarava apertamente l'integrazione*», v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 208.

[127] Cfr. MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità*, *op.cit.*, p. 78.

[128] Pur in una certa aderenza, com'è stato osservato, all'impostazione di Adolfo Venturi, cfr. ERCOLINO Maria Grazia, *Roberto Longhi: idee sul restauro*, in «Quaderni dell'istituto di Storia dell'Architettura», nn. 55-56/2010-2011, p. 167.

[129] Specificò che non si trattava di un amore per la 'patina' che, d'altronde, non appartiene all'intuizione artistica, ma di scansare il pericolo di perdere, attraverso rimozioni e puliture, parti autentiche senza un accurato giudizio critico preliminare.

rifiutò anche il «restauro di accompagnamento» per l'inesistenza di una tinta realmente 'neutra' e il rischio di falsificare anche le 'zone genuine'. L'intervento più opportuno, a suo avviso, vedeva l'occhio, «che non è soltanto retina ma giudizio», passare da giocare un ruolo critico-valutativo ad assurgere il compito di «restaurare mentalmente», integrare, attraverso una conoscenza approfondita e attraverso l'immaginazione, le parti lacunose in un buon accordo con quelle superstiti, come in un odierno restauro virtuale. Tale posizione non significa un'astensione dall'intervento di restauro che sarebbe altrettanto dannosa, ma si configura come approccio di stampo conservativo volto, prima di tutto, al consolidamento e al rispetto dell'opera: «si tratta soltanto di accudire e che sia eseguito bene», infatti in determinati passi dello scritto longhiano è ravvisabile un'assonanza con le teorie conservative di John Ruskin, in particolare se ci si riferisce all'invito alla «cura solerte» dei monumenti», o alla preferenza di una «gruccia» ad «un arto mancante»[130].

I *Problemi di lettura e problemi di conservazione*[131] sono, in particolare, osservati da Longhi analizzando le differenti cause che portano all'alterazione dell'opera, e quindi un'alterazione della sua comprensione, la cui attenzione, a suo avviso, fu scaturita dalla riscoperta del «'gusto dei primitivi' fiorente verso la metà del secolo scorso» che da un lato avrebbe acuito la sensibilità dell''occhio' del critico mentre, dall'altro, avrebbe fatto sì che avanzasse nella prassi una «pretesa di primitivizzazione» anche per mero interesse venale, riferendosi a interventi tesi a far apparire un'opera «più antica di quel che era». Tra le tipologie di alterazione individuate quella prodotta dal tempo è quella meno grave[132], a differenza di tutte quelle manomissioni la cui responsabilità ricade sul 'fare' umano, per andare incontro alle esigenze di gusto, qui inteso come tendenza, che «è necessariamente il gusto moderno»[133].

---

[130] Si veda RUSKIN John, *Le sette lampade dell'architettura*, PIVETTI Renzo M. (trad. it. a cura di), Jaca Book, Milano 2016, in particolare il sesto capitolo, dedicato alla *Lampada della memoria*.

[131] Nel volume di A. Conti, fortemente voluto da Longhi anche per l'attualità delle questioni all'indomani dell'alluvione di Firenze, il saggio del piemontese risale ad un testo, ampliato e arricchito, relativo ad una conferenza tenuta all'Istituto d'Arte ed Archeologia della Sorbona nel maggio del 1956.

[132] In riferimento alla «patina» Longhi si esprime duramente, definendola «sudiciume» e non è l'unico motivo di disapprovazione nei confronti di un concetto a quel tempo recentemente ripreso da Cesare Brandi, poiché anche rispetto alla 'tinta neutra' e il 'tratteggio', quali innocui strumenti di intervento sulle lacune figurative, aveva espresso non poche riserve. Sono state infatti analizzate i dissapori intercorsi tra le due figure, riconducibili, almeno in parte, per le divergenze di pensiero sui modi più adeguati per lo studio dei manufatti, da trasferire in seno ai Gabinetti di restauro e all'ICR, che vedeva, dalla parte di Longhi, uno schieramento 'analogico' e in Brandi una propensione all'impiego di moderni mezzi tecnologici. Su questo tema si veda RINALDI Simona, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini editore, Firenze 2006, pp. 101-115.

[133] Riguardo alla ritrosia verso le puliture Longhi parlò di quadri «scorticati», ulteriore espressione che richiama l'opera di matrice ruskiniana, se si pensa alla Society for the Protection of Ancient Buildings, nota, appunto, anche come Anti-Scrape Society.

Sussiste una riserva da parte di Ragghianti nel pensiero longhiano in relazione al restauro e che si lega anche alla fedeltà verso il pensiero di Croce. Si tratta di un articolo che Longhi si apprestava a pubblicare su «La Critica d'Arte» le cui notizie sono emerse da un loro carteggio pubblicato da Pellegrini. Ragghianti scriveva a tal proposito a Longhi:

> a proposito del suo articolo sul Restauro, mi permetta di fare una osservazione. C'era un passo, su cui avrei desiderato discorrere con Lei, relativo alla insufficienza che Lei temerebbe nell'estetica moderna, in quanto questa non risolverebbe un problema: la diversità dell'originale unico, insostituibile delle opere d'arte " figurative, da quello dell'opera di poesia, che rimane integrale anche attraverso numerose copie. Il passo mi ha fatto molto riflettere, in quanto mi parve implicasse un'opzione verso estetiche particolari, che sarebbero facilmente confutate. Le sarei grato se, prima della stampa definitiva, volesse chiarire con me, sul testo (che ora non ho: per questo devo stare nel generico), tale passo[134].

Si tratta di una 'presa di distanza' che il critico lucchese non mancò di comunicare proprio a Benedetto Croce, scrivendogli

> infine, desidero dirle che, quando leggerà ne *La Critica d'Arte*, fasc. XXIV, l'articolo del Longhi sui Restauri, e il passo che parla degli originali e delle copie in arte figurativa e in letteratura, non creda che sottoscriva tale semplicetta opinione, per cui si verrebbe a dire, o quasi, che potremmo avere cento Divine commedie, ma una sola Primavera di Botticelli! Nella rivista i coredattori hanno libertà reciproca. Nonostante ciò, motiverò presto pubblicamente il mio dissenso dal Longhi, in questo argomento e in altri[135].

Vi è un'altra figura che merita almeno un cenno, poiché in modo analogo si è mostrata profondamente legata al senso critico dell'osservazione, ed è quella di Matteo Marangoni[136], figura di grande importanza, peraltro, nella formazione ragghiantea, come si vedrà più avanti.

All'indomani della guerra, nel 1945, Venturi diede alle stampe *Painting and Painters. How to Look at a Picture, from Giotto to Chagall*[137], ma non può sfuggire il chiaro riferimento al *Saper vedere*, pubblicato da Marangoni già nel 1933 e preceduto, inoltre, da *Come si guarda un quadro*[138]; oltretutto il "saper vedere" marangoniano ha trovato una certa risonanza anche nell'ambito della

---

[134] Il passo è edito in Pellegrini Emanuele, Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi, in «Predella journal of visual arts», n. 36/2014, p. 110

[135] Ivi, p. 111.

[136] Nacque a Firenze nel 1876 e si spense a Pisa all'età di ottantadue anni. Si dedicò dapprima alle scienze naturali e alla musica e dal 1913 al 1929 fu impegnato come ispettore e poi direttore presso le Gallerie statali di Firenze. Dal 1925 insegnò all'Università di Pisa, tranne per una breve parentesi a Milano. Tra gli allievi del periodo pisano, compagni di corso di Ragghianti, vi furono Delio Cantimori, Aldo Capitini, Enrico Alpino.

[137] Edito da C. Scribner's Sons, casa editrice newyorkese.

[138] *Saper vedere* fu edito la prima volta da Treves-Treccani-Tumminelli, mentre *Come si guarda un quadro* fu stampato da Vallecchi nel 1927.

storiografia architettonica[139]. Un primo discrimine storiografico è, come ha sottolineato Sciolla, ravvisabile nelle matrici, l'una purovisibilista e l'altra crociana, che si discostano in quanto Venturi ebbe come obiettivo rilevare le risonanze etiche ed emotive, mentre Marangoni si impegnò a cogliere e trasmettere i valori formali ed estetici delle opere[140]. Infatti, il metodo marangoniano anteponeva l'immagine alla parola con l'obiettivo di comprendere – e di interpretare – concretamente il valore delle opere che erano oggetto delle sue analisi e dove l'approccio purovisibilista era solo un punto di partenza[141].

Ciò significava che, alla rapida rivelazione dell'immagine doveva seguire lo sforzo di apprendere il metodo di analisi che permettesse di ripetere quell'esperienza così che la capacità analitica dello sguardo del critico, lontano dalla figura del conoscitore, divenisse un'abilità trasmissibile e raggiungibile attraverso l'esercizio. In tal modo, alla revisione della metodologia dell'analisi delle opere artistiche si andava aggiungendo, attraverso l'impostazione di Marangoni – che credeva nell'importanza dell'ampiezza della divulgazione –, lo smontaggio di un impalcato elitario della disciplina avvicinandola ad un sapere liberante e socialmente inclusivo, mostrando non pochi punti di contatto con i successivi orientamenti conservativi, in rapporto, soprattutto, alla diffusione e alla comunicazione del patrimonio culturale che vede l'utilizzo di strumenti sempre più immediati.

Com'è stato sottolineato, «la ricerca degli storici dell'arte riesce a costituire un serbatoio di spunti, ma molto spesso uno sbarramento ai respiri di cui aveva bisogno la storiografia architettonica, il cui sviluppo appare "custodito" da Giovannoni, almeno per un certo periodo»[142], il quale «non arriva al concetto di gusto, ma resta al di qua della conquista critica»[143] come, infatti, poi conferma l'acquisizione matura da parte di Brandi, «i restauratori non sono artisti: sono in primo luogo critici, e in secondo luogo tecnici»[144]. Da queste tracce si intravede, dunque, come

---

[139] Si pensi a *Saper vedere l'architettura* di Bruno Zevi (1948), *Saper vedere l'ambiente* di Italo Insolera (2008), fino al recentissimo *Saper leggere l'architettura* di Mario Docci e Emanuela Chiavoni (2017).

[140] Si veda SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte*, *op.cit.*, pp. 152-153.

[141] Cfr. RUSSI Antonio, *Marangoni e l'estetica*, in AA.VV., *Studi in onore di Matteo Marangoni. Pisa 1957*, Vallecchi, Firenze 1957, pp. 15-23; STELLA Vittorio, *Il problema della forma nella metodologia di Matteo Marangoni*, ivi, pp. 23-29.

[142] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità*, op.cit., p. 79. Sulla figura di Giovannoni si veda PANE Andrea, *Dal monumento all'ambiente urbano: la teoria del diradamento edilizio*, in CASIELLO Stella (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 293-314.; PANE Andrea, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in FERLENGA Alberto, VASSALLO Eugenio, SCHELLINO Francesca (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Venezia 2007, pp. 215-231; PANE Andrea, *Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità,* in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 57/2009, pp. 144-153.

[143] DE SETA Cesare, *La cultura architettonica italiana tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972, p. 311.

[144] Più tardi, Paul Philippot, nel richiamare la teoria brandiana e proprio il rapporto fra storici dell'arte e restauratori, ha evidenziato come il restauro prenda le mosse, innanzitutto, dalla determinazione di ciò che deve essere conservato: il cosiddetto 'riconoscimento' dell'opera d'arte, che rappresenta «un problema di critica storica ed estetica [...] che appartiene essenzialmente alla competenza dello storico dell'arte. Cfr. PHILIPPOT Paul, *Il problema dei rapporti fra storici dell'arte e restauratori (Le problème des relations entre historiens d'arte et*

attraverso lo sviluppo dei criteri storiografici della critica d'arte abbiano contribuito ad un'emancipazione del restauro da un *fare* tecnico ad un complesso di azioni in cui avanzava progressivamente l'importanza della conoscenza e dell'interpretazione della preesistenza, vista quale sede dell'esercizio critico.

A questo punto si possono evidenziare taluni episodi attraverso i quali è possibile registrare le differenze di metodo e, quindi, di esito interpretativo tra la cultura artistica e quella architettonica. Si tratta di frizioni che ponevano le basi non solo su differenti impalcati metodologici per lo studio delle opere, ma anche su un diverso giudizio di valore relativo alla preesistenza, connesso a distinte esigenze storiografiche, che da un lato si riferivano a un chiaro stampo filologico e positivo, per il versante architettonico, e dall'altro ad una crescente adesione alla matrice neoidealista[145].

Occorre, preliminarmente, sottolineare che, per quanto riguarda gli architetti che militavano nel campo del restauro, già dalla fine del XIX secolo, questi trovavano in Camillo Boito un saldo riferimento culturale e operativo[146], espressione degli ideali delle generazioni post-risorgimentali e di valori relativi alla ricerca storiografica fondata sulla «fedeltà al dato filologico»[147]. Il 'metodo storico' che si fondava «sull'analisi storica, il riconoscimento degli stili e della loro successione, l'indagine sull'edifico da restaurare, il trarre elementi per la conoscenza generale e per il giudizio sul caso specifico»[148] caratterizzò la cultura di fine Ottocento e vide in Gustavo Giovannoni un estensore delle posizioni del Maestro, scomparso nel 1914[149].

Una prima circostanza rappresentativa da poter considerare è il X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a Roma, organizzato nel 1912 Adolfo Venturi, con un programma preannunciato al Convegno di Monaco di Baviera del 1909 (presieduto da Max Dvořák) durante il quale, facendo un

---

restaurateurs), in *Colloque de Venise. Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et oeuvres d'art*, «Bulletin du Comité International d'Historie de l'Art», n. 2/1967, pp. 8-9. BRANDI Cesare, voce «Restauro», in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Art*i, vol. II, Appendice, 1938-1948, Roma, pp. 698-701.

[145] Amedeo Bellini ha ben chiarito che le formulazioni teoriche del 'restauro critico' affondano le radici proprio in questi dibattiti che hanno man mano visto crescere l'egemonia della critica d'arte e del neoidealismo crociano nel panorama nazionale. Si vedano i tre articoli BELLINI Amedeo, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n. 1/1993; ID., *Alle origini del restauro critico (seconda parte)*, in «TeMa», n. 3/1993; ID., *Alle origini del restauro critico (terza parte)*, in «TeMa», n. 4/1994.

[146] Fino alla Carta di Atene del 1931, il Voto del IV Congresso degli ingegneri e degli architetti del 1883 rappresentava la prima Carta del restauro in Italia.

[147] BELLINI Amedeo, *La cultura del restauro 1914-1963*, in BELLINI Amedeo, DI BIASE Carolina (a cura di), *«Conservare piuttosto che restaurare». La cultura della tutela al politecnico di Milano*, Fascicolo 10, Politecnico di Milano 2013, p. 14.

[148] BELLINI Amedeo, *Il restauro architettonico al Politecnico di Milano: l'apporto di Liliana Grassi*, in *Istituto lombardo e Politecnico: dal XIX secolo protagonisti milanesi dello sviluppo culturale*, Incontro di studio (Milano, 15 maggio 2013), Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano 2016, p. 69.

[149] Sull'eredità di Boito nel pensiero giovannoniano vi sono diversi saggi contenuti in BONACCORSO Giuseppe, MOSCHINI Francesco (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna 25 - 27 novembre 2015), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2019.

bilancio «della posizione della storia dell'arte rispetto alle altre discipline storiche»[150], evidenziò l'arretratezza metodologica della prima dovuta alla pluralità – e disomogeneità – di figure che intendono occuparsene, esprimendo in modo chiaro l'esigenza di autonomia disciplinare[151]. È in questo contesto che Venturi tratto del fatto che

> la storia dell'arte ha lo scopo, tanto di porgere alla storia della civiltà un insieme di documenti che rappresentano l'attività artistica dell'umanità; quanto di interpretare l'opera d'arte. Per il primo scopo servono le fonti scritte, in quanto danno la biografia degli artisti, le fonti letterarie d'ispirazione delle opere figurative, la fissazione di esse nel tempo e nello spazio; e servono le fonti figurative, in quanto ci danno la conoscenza delle idee religiose, filosofiche e dei fatti storici espressi, delle cognizioni economiche di un dato paese e d'un tempo. Fatta questa preparazione, si può addivenire al secondo scopo, cioè all'interpretazione dell'opera d'arte. In quali proporzioni per ciò tutte quelle cognizioni siano necessarie, quali rapporti debbano avere con lo scopo nostro, quali danni derivino alla cultura dal non averle compiute e dal non usarle a dovere: tale sia il tema di discussione del prossimo Congresso storico artistico internazionale[152].

Al X Congresso fu presente, tra gli altri, il direttore dei Musei Vaticani Bartolomeo Nogara, il quale, riferendosi in modo specifico al restauro dei monumenti, invocò il rispetto per la storia e per l'arte dei vari tempi, opponendo agli studi che spingevano gli «uomini di buon gusto» ai ripristini, quegli approcci tesi ad accettare gli «accrescimenti» dell'opera d'arte dati dal passaggio del tempo su di essa[153]. Altrettanto interessante fu quanto espresso dallo storico dell'arte Leandro Ozzola che, in relazione al dibattito relativo alla rimozione/conservazione delle aggiunte, pose l'attenzione al criterio del «giudizio estetico» e, più precisamente, alla sua mutevolezza e alla conseguente esigenza di limitare demolizioni di quanto in un futuro potrebbe essere ritenuto «degno di conservazione»[154], considerando, in tal modo, degne di tutela tutte le sue stratificazioni della preesistenza.

Contemporaneamente ebbe luogo, ancora a Roma, il primo convegno degli Ispettori Onorari dei monumenti e scavi, presieduto da Corrado Ricci: la coincidenza dei due consessi offre l'occasione per un diretto confronto tra le posizioni provenienti dalla cultura artistica, espresse durante il Congresso internazionale di Storia dell'Arte, e quelle provenienti dalla cultura architettonica. L'allora Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, ricevendo il declino dell'invito da parte di

---

[150] VENTURI Adolfo, *Il X Congresso storico artistico internazionale di Monaco di Baviera*, in «L'Arte», a. XII, 1909, p. 395.

[151] Oltre ai neocritici e idealisti come è stato poc'anzi richiamato, Venturi fa riferimento alla compresenza di ricercatori locali, archivisti, letterati, filologi e artisti che muovendo da esigenze differenti, andavano strutturando metodologie – e quindi esiti – di studio non conciliabili; cfr. *ibidem*.

[152] Ivi, pp. 396-397.

[153] NOGARA Bartolomeo, *Scopi e limiti del restauro dei monumenti*, in AA.VV., *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera*, Maglione e Strini, Roma 1922, pp. 477-484.

[154] *Ibidem*.

Camillo Boito per trattare di restauro dei monumenti al convegno, convocò Gustavo Giovannoni[155], il quale assistette, oltretutto, anche ai lavori del Congresso venturiano in qualità di allievo del maestro modenese[156]. Emerge nello scritto giovannoniano una contraddizione di fondo: se prima prese le mosse dal convincimento della vacuità e della dannosità di una formula precostituita e normata nell'ambito della prassi restaurativa, poco oltre si accinse a riassumere le note 'tipologie' di restauro, a cui si riferì anche nel 1945 in *Il restauro dei monumenti*[157]. Giovannoni, nel richiamare la modernità del concetto di restauro, propose il 'metodo scientifico' quale «mezzo razionale di ogni indagine»[158] e individuò nella mancanza di uno stile contemporaneo uno scudo nei confronti di una possibile 'fantasia' creatrice che potesse prevalere sulla 'ragione' positivista, oltreché sul linguaggio della preesistenza: un'intrinseca protezione dal cosiddetto 'atto creativo' che più tardi, in maniera matura attraverso la figura, tra gli altri, di Renato Bonelli, si affermò accanto al 'processo critico' nella dialettica del restauro[159]. Ma, ben prima del consolidamento delle teorie del restauro critico,

---

[155] Cfr. PRACCHI Valeria, *La logica degli occhi, op.cit.*, p. 97.

[156] Nel 1897, all'età di ventiquattro anni, Giovannoni si iscrisse al corso di specializzazione tenuto da Adolfo Venturi all'Università di Roma, con il quale avrebbe avviato un rapporto di amicizia che si sviluppò al punto da progettare per lui un villino nel 1900 in provincia di Reggio Emilia. Cfr. GHISETTI GIAVARINA Adriano, *Gustavo Giovannoni storico dell'architettura del Rinascimento italiano*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n. 1/2017, pp. 61-66. Il rapporto tra i due è analizzato in AGOSTI Giacomo, *Dall'archivio di Adolfo Venturi: alcune testimonianze sui dialoghi con Gustavo Giovannoni*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n. 36/1990, pp. 142-146.

[157] GIOVANNONI Gustavo, *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma 1945.

[158] GIOVANNONI Gustavo, *Restauri di monumenti. Conferenza di Gustavo Giovannoni*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. VII, fasc. I-II, p. 2.

[159] La modernità del concetto di restauro, la necessità di attualizzare la storia e l'*excursus* cronologico degli atteggiamenti che si sono susseguiti nei confronti delle testimonianze del passato, sono gli elementi che costituiscono un *leitmotiv* tra le due definizioni di Giovannoni e Bonelli. È chiaro che, con sguardo rivolto all'opera giovannoniana, l'orvietano, giunto nel suo scritto alla considerazione delle teorie del 'restauro scientifico' ne ammonì il criterio storiografico che definisce il «processo storico dell'architettura come svolgimento tipologico e stilistico, [risultando] filologico ed evoluzionistico». Da GIOVANNONI Gustavo, *Restauri di monumenti. Conferenza di Gustavo Giovannoni*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. VII, fasc. I-II, p. 2, si legge «*Il concetto del restauro dei monumenti è essenzialmente moderno, come moderne sono la scienza e la tecnica. Esso risponde nella forma più positiva alla tendenza che è in noi di far rivivere il passato nella Scienza e nell'Arte e di conservarne gelosamente le testimonianze, che i ricordi circonfondono di venerazione e poesia. Solo il nostro tempo può dare a questa tendenza atteggiamento regolare: solo esso può trovare in sé, a differenza dei periodi che lo hanno preceduto, gli elementi positivi e negativi per considerare nei suoi veri termini il grave problema dei restauri: positivi, per l'incremento della cultura generica e specifica, per il metodo scientifico di studio che diviene mezzo razionale di ogni indagine; negativi, per la mancanza organica, almeno nel campo architettonico, di una vera fede artistica, di un proprio unico, ben affermato senso stilistico*». Da BONELLI Renato, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963, pp. 344-346, si legge invece «*Il restauro architettonico è concezione tipicamente moderna, che muove da un modo nuovo e diverso di considerare i monumenti del passato e di intervenire su di essi. Il principio fondamentale del restauro, rimasto costantemente a base delle dottrine che si sono susseguite nel corso del secolo XIX, è quello di restituire l'opera architettonica al suo mondo storicamente determinato, ricollocandola idealmente nell'ambiente dov'è sorta e considerandone i rapporti con la cultura ed il gusto del suo tempo; e contemporaneamente quello di renderla viva e attuale*».

che nell'orvietano trovarono notoriamente una chiara sistematizzazione teorica, già al momento dei due consessi emerge un doppio binario storiografico che si biforca a partire dal processo costitutivo dell'opera d'arte: da un lato, si palesava il progressivo avvicinamento di Adolfo Venturi all'estetica neoidealista e quindi all'arte analizzata in qualità di *processo* artistico, dall'altro, si consolidava ancor più il riferimento alla cultura scientifica e, in particolare, alle teorie evoluzionistiche, dove le opere erano studiate nella loro *genesi*.

La questione di metodo per lo studio dell'architettura assunse tra Adolfo Venturi e Giovannoni toni notoriamente polemici alla fine degli anni Trenta[160], a partire dalla recensione dell'ex allievo al volume sull'Architettura del Cinquecento, che evidenziava i limiti di un metodo di analisi biografico in luogo di un 'preferibile' «metodo positivo nello studio di un'opera positiva»[161]. Altri contraddittori simili nel passato definirono gli schieramenti: se, da un lato, gli storici dell'arte venivano ammoniti per uno studio condotto per immagini, dall'altro, la cultura architettonica era considerata incapace di «cogliere l'afflato poetico [...] che costituiva il reale valore dell'opera»[162], che diveniva sempre più di natura estetica. Giovannoni riteneva che Venturi riconducesse l'architettura ad un'opera bidimensionale, dal suo canto invece, Venturi lo accusò di un metodo poco aggiornato rispetto alla ricerca, che invece lui stesso andava conducendo, sulle personalità degli artisti volto a rintracciare proprio l'artisticità del monumento, con il bisogno di «1) distinguere la costruzione e l'architettura, la pratica e l'arte; 2) sentire il tocco dell'artista nell'ultimo particolare per capire l'insieme»[163].

D'altra parte, se nel campo della critica d'arte avanzano nuove impostazioni storiografiche – e quindi nuovi crinali interpretativi delle preesistenze – nel campo dell'architettura, e in particolare quello del restauro, per i più la Carta del restauro del 1931, 'scritta' da Giovannoni[164] rimase per

---

[160] Gli scritti attraverso i quali avvenne lo scontro di penne furono: GIOVANNONI Gustavo, *L'architettura del Cinquecento*, in «Palladio», 1938, pp. 107-114; VENTURI Adolfo, *Sul metodo della storia dell'architettura*, in «L'Arte», 1938, pp. 370-375; GIOVANNONI Gustavo, *Il metodo nella storia dell'architettura*, in «Palladio», 1939, pp. 77-79; GIOVANNONI Gustavo, *Il metodo nella Storia della architettura. Come nasce un'opera architettonica*, in «Palladio», 1941, p. 34.

[161] VENTURI Adolfo, *Architettura del Cinquecento*, in ID., *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, Hoepli, Milano 1938.

[162] Ci si riferisce ai contrasti di Venturi con Luca Beltrami, Corrado Ricci; v. PRACCHI Valeria, *«La logica degli occhi»: gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2001, pp. 156-157.

[163] VENTURI Adolfo, *Sul metodo della storia dell'architettura*, in «L'Arte», 1938, p. 375.

[164] Riprendendo la relazione del 1912 al I Convegno degli ispettori onorari dei monumenti e scavi, la 'paternità' giovannoniana della Carta è espressa in *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Palladio», nn. 2-3/1943, p. 43. Su questo aspetto si veda anche BARBACCI Alfredo, *Le moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumenti danneggiati dalla guerra*, in Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957, pp. 14 e 567-568; ID., *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956, p. 70. Per la relazione del 1912 AA.VV., *La tutela delle opere d'arte in Italia*, Atti del I Convegno degli ispettori onorari dei monumenti e scavi (Roma, 22-25 ottobre 1912), Calzone, Roma 1913.

molti anni un saldo riferimento culturale e una guida per la prassi[165]. Pur rivestendo egli, dunque, un ruolo di protagonista, accadeva anche dell'altro: i giovani laureati andavano discostandosi dall'idea di 'nuova' architettura da lui diffusa, disancorandosi da una visione passatista e sperimentando linguaggi moderni, fondamentali per la costruzione di una convinta dialettica progettuale che si muove entro l'equilibrio tra 'antico e nuovo'[166].

Riguardo strettamente, invece, la Carta giovannoniana, per il cui lavoro peraltro non furono chiamate figure appartenenti alla storia dell'arte, era ritenuta obsoleta già alla fine degli anni Trenta: fu Carlo Calzecchi Onesti a illustrarne i limiti al Convegno dei soprintendenti del 1938 e durante un successivo convegno, nel 1942, venne presentata una nuova Carta denominata 'Istruzione'[167]. Il soprintendente di Firenze analizzò la Carta punto per punto e in relazione al sesto articolo, e quindi al concetto dell''ambiente monumentale', precisò che l'offesa si compie «con l'accostamento di disgraziate moli [...] o con la soppressione degli edifici»[168]. Ciò a cui riservò maggiore attenzione – e anche avversione – fu la liceità del ripristino, operazione alla quale la Carta lasciava ancora qualche porta aperta a scapito della conservazione della patina, la cui rimozione, a suo avviso, avrebbe 'intristito' l'edificio, non trovando neanche il vantaggio di un 'decoro della città'[169].

Emersi in modo chiaro i nodi critici del documento, con Giuseppe Bottai al Ministero dell'educazione nazionale, il critico d'arte Marino Lazzari alla Direzione generale delle Antichità e Belle arti, il programma di riforme costruito attraverso le leggi di tutela e la formazione dell'Istituto Centrale di Restauro di Brandi e Argan, si delineò una tangibile evoluzione della storia e della critica d'arte, che vide insediarsi pian piano nuovi protagonisti. Infatti, a seguito del Convegno del 1938, in occasione del quale Calzecchi Onesti esaminò la Carta giovannoniana, Bottai istituì una commissione per un suo aggiornamento composta da Biagio Pace, Roberto Longhi, Lazzari, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Calzecchi Onesti e lo stesso Giovannoni. Quest'ultimo però fu

---

[165] Va considerato, inoltre, che Giovannoni rivestiva ruoli di primo rilievo a diversi livelli, operando in seno al Consiglio superiore, dirigendo «Architettura e Arti Decorative» attraverso cui poteva divulgare la sua teoria, presiedendo la Scuola superiore di architettura di Roma e auspicava anche un'unità di indirizzo tra la scuola romana e quelle di Firenze, Torino, Napoli e Milano facendone richiesta al Ministro della Pubblica Istruzione nel 1925. Cfr. NICOLOSO Paolo, *La "Carta del restauro" di Giulio Carlo Argan*, in «Annali di Architettura», n. 6/1994, p. 102.

[166] Sono gli anni in cui si era formato, segnatamente, a Milano il Gruppo 7, e l'insegnamento di Lionello Venturi veniva recepito da personalità come quelle di Giuseppe Pagano e Edoardo Persico, i quali sostenevano l'idea del contenuto morale dell'opera d'arte PAGANO Giuseppe, *Programma per una scuola di architettura*, in «Costruzioni-Casabella», n. 184-185/1943; FOSSATI Paolo, *Venturi Persico e i futuristi*, in AA.VV., *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino 1976, pp. 35-45.

[167] CALZECCHI ONESTI Carlo, *Il restauro dei monumenti*, in «Le Arti», fasc. II, 1938, pp. 137-144; LAZZARI Marino, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Le Arti», fasc. I, 1942, pp. 3-6.

[168] CALZECCHI ONESTI Carlo, *Il restauro dei monumenti*, *op.cit.*, p. 139.

[169] «la miglior cosa è non parlare assolutamente di ripristino. Non c'è dubbio che la patina [...] nelle varie manovre di rifacimento se ne va e l'edificio restaurato [...] si mostra intristito [...] questi ripristini [sono] niente affatto tali da portare a magnifici resultati per la storia dell'arte o per il decoro della città»; Ivi, p. 140.

reticente ad applicare modifiche al 'proprio' documento e accese polemiche contro gli storici, soprattutto Venturi e Croce[170], i quali, a suo parere, non riconoscevano la specificità dello studio e del restauro dell'architettura rispetto a quello delle opere d'arte. La vita della commissione fu breve e i lavori furono, come spiegò Argan, volti «determinazione di principi tecnici e scientifici per il restauro dei monumenti»[171] e, visto l'esito delle operazioni di aggiornamento, vennero quindi riaffidati all'Ispettorato centrale, composto dallo storico torinese, Pietro Romanelli, Brandi e De Angelis d'Ossat, escludendo Giovannoni. L'obiettivo consisteva nell'espressione di criteri unici per il restauro delle opere d'arte e dei monumenti e i punti di divergenza con la Carta erano stridenti. Eliminate le distinzioni tra monumenti 'vivi' e 'morti' e le positive categorizzazioni di intervento, i ripristini furono vietati in modo assoluto. Inoltre, veniva proibita anche la costruzione di edifici 'in stile', realizzando un *corpus* di indirizzi da cui vien fuori una chiara dissonanza con l'impostazione scientifica della conoscenza proveniente dalla cultura dei *connaisseurs*.

Com'è stato evidenziato

> la vicenda della istituita commissione voluta dal ministro Bottai per revisionare la Carta del '31, rappresenta, nella cultura del restauro, sicuramente un segno particolare dell'affermazione di nuove e diverse direzioni della visione del monumento; ma soprattutto, della sua interpretazione e dell'intervento su di esso[172].

La revisione della Carta fu, dunque, una presa di distanza dalla posizione filologica che classificava in termini stilistici il passato, dopo un'operazione corretta di datazione e composizione di serie omogenee corrispondenti a determinate 'scuole'[173] e che conduceva ad operazioni di restauro suscettibili di una soggettività – seppur teoricamente smentita – che si riversava su selezioni storiche arbitrarie e ricreazioni fondate sul gusto personale[174]. Si trattò di un'apertura metodologica che riconosceva nell'opera la sua unicità, la cui imitazione avrebbe costituito un falso e il cui restauro avrebbe, quindi, dovuto definirsi partendo dall'assunto secondo il quale la preesistenza è irriproducibile e l'esperienza che se ne fa rappresenta un giudizio storico finito[175]. Significava, così,

---

[170] CROCE Benedetto, *Di alcune difficoltà concernenti la storia dell'architettura*, in ID., *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari 1934, pp. 82-90.

[171] Trascrizione del documento manoscritto di Giulio Carlo Argan, conservato nell'Archivio centrale dello Stato e riprodotto in NICOLOSO Paolo, *La "Carta del restauro" di Giulio Carlo Argan*, in «Annali di Architettura», n. 6/1994, p. 113.

[172] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità*, *op.cit.*, p. 113.

[173] DE SOLÀ-MORALES Ignasi, *Archeologia del Moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Bonino Michele, Vitale Daniele (trad. it. a cura di), Allemandi, Torino 2005, pp. 164-165.

[174] BELLINI Amedeo, *La cultura del restauro 1914-1963*, *op.cit.*, p. 18.

[175] «nessuna categoria stilistica esiste in astratto e che ogni nostra esperienza dell'arte antica è giudizio storico finito – e perciò intraducibile in pratiche imitazioni – di fatti artistici finiti e irriproducibili, ma anche dal concetto che il rigore critico per il quale e col quale si procede a un restauro esclude la possibilità di riammettere una qualsiasi legittimità di falsificazioni», v. *Ibidem*.

non individuare i valori delle opere nei loro caratteri formali, bensì ponendo in primo piano il valore della materia e della conservazione della patina quale traccia del tempo su di esse, ma anche una chiara propensione di emancipazione della disciplina da un carattere tecnico ad uno metodologicamente critico. Tale propensione appare evidente con l'espressione di Argan relativa alla carta giovannoniana

> secondo il mandato ricevuto, il proprio lavoro alla determinazione dei principi tecnici e scientifici per il restauro dei monumenti. Ma per le ragioni anzidette, si determinava necessariamente l'esigenza di un'enunciazione unica per i monumenti e le opere d'arte: di un'enunciazione, inoltre, che, corrispondendo ad una rigorosa unità di metodo, investisse al di là dei problemi particolari, un problema di carattere generale[176]

come ad avvertire bene che uno sviluppo della disciplina non può essere avulsa dagli orientamenti culturali che le sono meno o più prossimi, dalla storiografia, alla filosofia, all'estetica.

Agli inizi degli anni Quaranta, accanto alle revisioni di natura storiografica in relazione ai metodi di conoscenza e ai giudizi di valore sull'opera, si faceva strada, tra gli storici e i critici d'arte, una particolare sensibilità e attenzione, di segno differente rispetto alla cultura del restauro architettonico, verso il concetto di 'spazio-ambiente', il linguaggio moderno e, conseguentemente, si acuiva la cesura verso l'architettura di Stato[177]. Ci si avvicinava ad una concezione di tutela organica corroborata da una visione rinnovata dell'ambiente monumentale e dell'urbanistica, ravvisabile sia nella richiamata revisione della Carta giovannoniana, sia, appunto, per l'ampliarsi degli interessi della storiografia artistica. Come si vedrà più avanti, infatti, è il periodo in cui storici come Giulio Carlo Argan e Ragghianti si impegnano nella ricerca di una definizione di ciò che dovesse significare la disciplina urbanistica nel solco della tutela del patrimonio storico-artistico. Aspetto ben evidente anche nella relazione di Marino Lazzari al Convegno dei soprintendenti del 1942, il quale si fece portavoce dell'idea secondo cui l'architettura moderna, propriamente detta, non potesse nascere da semplici rapporti proporzionali con l'antica[178]. Espresse la convinzione per

---

[176] Argan prosegue: «poiché il restauro non è soltanto un procedimento tecnico, ma atto scientifico sul quale logicamente s'immettono interessi di cultura, che trascendono i limiti di qualsiasi specializzazione». Cfr. ARGAN Giulio Carlo, *La Carta del Restauro*, manoscritto a commento dell''Istruzione', ritrovato presso Archivio centrale dello Stato (Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale antichità e belle arti, Divisione III).

[177] Ci si riferisce a quell'architettura classica, tipica delle intenzioni di rappresentatività del ventennio, alla quale era legato in modo particolare Giovannoni, richiamando *Mein Kampf* di Hitler. Si veda GIOVANNONI Gustavo, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Palladio», nn. 2-3/1943, pp. 33-34.

[178] «Un monumento, portando in sé e nell'ambiente che ne fa parte tutto il suo valore, non ha bisogno di essere valorizzato attraverso ambientazioni scenografiche. Siffatti ambientamenti sono in genere prospettati come misure di rispetto: e dall'antico si propongono di non prendere più di qualche rapporto proporzionale o qualche tono di colore. Ma è proprio questa porta della virtù che immette nell'inferno del falso». LAZZARI Marino, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Le Arti», fasc. I, 1942, p. 4

cui la tutela dovesse essere intesa come un principio, piuttosto che un vincolo[179], interessare ogni epoca e tutte le opere che esprimano un valore di civiltà[180] e, inoltre, disconobbe la nozione di un'urbanistica ridotta a problemi di viabilità, o a mero problema estetico; piuttosto, indicò la necessità di risolvere le manifestazioni e le esigenze della vita sociale attraverso lo strumento urbanistico, inclusa la conservazione dei monumenti e dei 'nuclei monumentali'[181].

Attraverso queste prime tracce, si ha una visione, seppure parziale, di come taluni fenomeni si andavano diffondendo, di come avanzasse la relatività del giudizio e di come stessero nascendo i chiari presupposti per cui l'analisi critica cominciasse ad assumere un ruolo sempre più centrale nello studio dell'arte[182], in netta opposizione con le pretese storiografiche scientifiche di stampo positivista. Fu quel terreno culturale che, da più parti[183], è stato considerato come una delle premesse e degli elementi che hanno contribuito all'emancipazione della disciplina del restauro dalle secche della filologia e come quel coacervo di dibattiti da cui discendono gli assunti teorici del restauro critico e dove, in effetti, si riscontrano posizioni aderenti con le sistematizzazioni teoriche, avviate soltanto a partire dal secondo dopoguerra, che hanno rovesciato il rapporto con la storia, non più ridotta a pagina chiusa.

La revisione avviata dagli storici dell'arte, il cui ambito andava sempre più a sovrapporsi con quella della critica d'arte ha anticipato, com'è stato osservato, quel particolare sentire della cultura architettonica che, in ambito conservativo, si è espresso più efficacemente solo a partire dal secondo dopoguerra e ha trovato nella critica d'arte le radici culturali sulle quali fissare nuovi criteri con cui intendere la preesistenza e, quindi, nuove vie da percorrere per intervenire su di essa. E se da un lato personalità come quelle di Venturi, Longhi e Marangoni hanno avuto il merito di aver scardinato per prime l'impianto filologico positivista di cui si serviva la disciplina, dall'altro hanno rivestito un importante ruolo formativo la generazione successiva, strenuamente impegnata nel campo della

---

[179] «non partecipo delle opinioni che dalle adiacenze di un monumento, ove qualcosa si deva per forza costruire *ex novo*, vorrebbero esclusa a forza l'architettura moderna: purché, s'intende, sia architettura non per la tecnica ma per la qualità artistica e in ordine al gusto e non alla cronologia». *Ibidem.*

[180] «se la tutela artistica si riferiva un tempo a una serie di opere, oggi si estende alla tutela di tutti quei fatti che comunque attestano di una partecipazione dell'idea dell'arte alla storia della civiltà: se fino a ieri la tutela è stata tutela delle cose, oggi è tutela di un principio». *ivi*, p. 6.

[181] «Per risolvere il problema urbanistico bisogna rifarsi alla fonte della vita sociale in tutte le sue manifestazioni e in tutte le sue esigenze […] Ma badate, se paragonata a un problema particolare, la conservazione di un monumento o di un nucleo monumentale può sembrare antipratica, frutto di un sentimentalismo ostinato, quando il problema venga posto nei suoi giusti termini sociali ecco che le nostre esigenze si adeguano all'attualità delle altrui», *ivi*, p. 5.

[182] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità. op.cit.*, pp. 101-102.

[183] Tra gli altri, ha espresso efficacemente Bellini «Si attinge da filosofie fenomenologiche ed esistenzialiste, nuove concezioni storiografiche, cominciano ad ottenere attenzione nella critica architettonica», v. BELLINI A., *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n. 3/1993, pp. 65-66.

tutela, che ha militato in questa revisione a partire dalle nuove estetiche neoidealiste, il cui interesse speculativo fu comune, nonché di orientamento, per lo sviluppo delle teorie critiche del restauro[184].

[184] Oltre Bellini, anche secondo Maramotti Politi «Sembrerebbe verificarsi un'identità di prospettive: l'estetica spiritualista ed il restauro critico guardano al passato con lo stesso occhio, individuando gli stessi oggetti e condividono le stesse aspettative sull'intervento da attuarsi, MARAMOTTI POLITI Anna Lucia, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, in «Restauro», n. 80/1985, p. 37.

1.2 *Verso il restauro critico: Ragghianti, Argan, Brandi e il crocianesimo*

Di frequente l'ago dell'orientamento critico nel restauro tende verso figure che non si inscrivono nell'alveo dei 'restauratori' in senso stretto, anzi taluni studiosi provengono spesso dalla storia e dalla critica d'arte e sono, in diversa misura, storiograficamente riconosciuti come appartenenti alla schiera dei 'padri' della disciplina[185]. Questo tema è stato recentemente sottolineato nella recensione di Carbonara al volume di Muñoz Viñas, *Teoria contemporanea del restauro*, è un'ulteriore prova non solo della solidità e della continua attualità di un certo impalcato teorico della disciplina, ma anche di come questo molto spesso continui a riferirsi a dei contributi che non appartengono né alla sfera degli operatori, tantomeno a quella degli architetti. Sarebbe, infatti, superfluo citare ogni volume di teorie e/o di storia del restauro per testimoniare che gli storici e i critici d'arte occupano una buona fetta dei cosiddetti 'padri' fondatori della disciplina. Oltretutto, coloro i quali hanno elaborato teorie nel corso del Novecento, da parte loro, hanno assunto come riferimenti culturali altre figure, ancora una volta, anche ai margini del panorama strettamente architettonico. Il richiamo all'esercizio critico nell'impalcato metodologico della disciplina, proprio delle teorie sviluppatesi durante il secolo scorso, rende queste ultime un campo di indagine ancora fertile, nonché una bussola di solida visione teoretica e di metodologia disciplinare, cioè quella direzione che consente al progetto di restauro di inscriversi entro un certo atteggiamento culturale di stampo conservativo, inteso come consapevole obiettivo di trasmissione al futuro delle testimonianze del passato[186]. Nel precedente paragrafo si è osservato un panorama generale di contributi che non provengono dall'*entourage* della cultura architettonica, attraverso i quali si è avviato un aggiornamento di ciò che significasse 'fare storia' che, con nuovi metodi, ha innescato uno sguardo diverso nei confronti dell'opera d'arte, mutandone il calibro ermeneutico e condizionando gli approcci operativi su di essa. Tali contributi hanno acuito quel fecondo senso di distacco temporale[187] nell'esercizio interpretativo del passato, necessario affinché i paradigmi operativi

[185] CARBONARA Giovanni, *È proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas*, in «OPUS», n. 2/2018, pp. 163-180.

[186] La raccolta di definizioni sul restauro, curata da Torsello, ha recentemente chiamato i 'militanti' contemporanei a dare un apporto nel solco di una riflessione disciplinare che ruota attorno all'inesauribile domanda sul *perché* si restaura. Secondo Bellini il restauro mira a «conservare il documento, sottoporlo ad analisi critica» (p. 21); per Dezzi Bardeschi «noi oggi siamo a favore della conservazione, slogan ricorrente nella storia del restauro, da Hugo a Ruskin, Morris, Boito, Riegl, Dehio, Dvorak in poi» (p. 37); Fancelli ha chiarito che «il restauro implica conseguenze [...] in primis, la necessità di ri-conoscere quanto è meritevole di essere trasmesso, [...] di porsi in grado di distinguere [...] Il considerare significati vuol dire coinvolgere la filosofia, la semiotica, l'ermeneutica» (p. 41); per lo stesso Torsello «il restauro [...] ha per fine la tutela delle possibilità di interpretare l'opera in quanto fonte di cultura» (p. 55); v. TORSELLO Paolo B. (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005, p. 55.

[187] Si tratta di quel distacco, avviato dal contatto con le preesistenze archeologiche e con la maturazione del concetto di *rudere, rovina*, che è stato poi oggetto degli orientamenti teorici successivi. Per un primo quadro di orientamento, si rimanda a SETTIS Salvatore, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in ID. (a cura di),

fossero sempre più orientati verso il culto di valori legati all'*hic et nunc* della preesistenza, corroborando del restauro il suo fine conservativo.

La trama di 'voci'[188] che si colloca in questo processo di cambiamento ha trovato in **Benedetto Croce** e nella sua filosofia un rifugio culturale e le matrici teoriche su cui impiantare approfondimenti speculativi. Questo perdurante riflesso nella contemporaneità è connesso – e si può misurare – tramite i legami costruiti dal filosofo napoletano con la cultura del suo tempo[189] che, com'è stato accennato, rappresenta tuttora il punto di riferimento di una visione critico-estetica che arricchisce il concetto di monumento e di conservazione. L'estetica crociana ha giocato, infatti, un ruolo di primaria importanza all'interno di questo processo e ha trovato, soprattutto in una particolare fascia di storici dell'arte, differenti strade affinché riuscisse a penetrare nella cultura del restauro architettonico. C'è chi ha visto, come Giovanni Carbonara, che

> l'opera compiuta da tali studiosi, con sistematicità a partire dalla metà degli anni '40 e per tutto il ventennio successivo, è stata intesa a trasferire, nel campo del restauro, le acquisizioni ormai consolidate sul piano estetico, critico e storiografico del pensiero e, più precisamente, della filosofia dell'arte, neoidealistica e spiritualista, che ha avuto in Benedetto Croce il suo più autorevole esponente. Da tale concezione estetica il "restauro critico" ha mutuato, con un complesso ed originale lavoro di elaborazione teorica, principii, metodi, criteri operativi e finanche gran parte della terminologia (basti pensare al concetto di "letteratura architettonica", introdotto al fine di precisare e descrivere le qualità di tanta edilizia cosiddetta minore e di tanta parte del tessuto urbano, che, pur non raggiungendo livelli d'arte, esprimono una loro esteticità diffusa, insieme a valori pittoreschi e paesistici) giungendo ad una proposta di grande rigore e coerenza, efficace sul piano pratico e necessariamente concreto dell'intervento, che ha condotto, specie nel campo del restauro pittorico e scultorio a risultati di valore esemplare, i quali hanno onorato, in campo internazionale, l'Italia[190].

Memoria dell'antico nell'arte italiana, vol. I, *L'uso dei classici*, Einaudi, Torino 1984, pp. 373 e ss.; ROSSI Pietro (a cura di), *Memorie del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1990. ASSUNTO Rosario, voce «*Monumento*», in Enciclopedia universale dell'Arte, Sansoni, Firenze 1963, coll. 623-651; FANCELLI Paolo, *Tempo, natura, rudero*, in BILLECI Bruno, GIZZI Stefano, SCUDINO Daniela (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, Atti del Convegno internazionale sul restauro (Sassari 26-27 settembre 2003), Gangemi, Roma 2006, pp. 105-134.

[188] Si rimanda ai paragrafi *Il retroterra crociano tra adesioni e dissensi* e *Le voci del cambiamento* in CATALANO Maria Ida, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi*, Nardini Editore, Firenze 1998, pp. 21-32.

[189] È stato giustamente osservato che «il contributo (indiretto) di Croce alla cultura del restauro, va relazionato al senso del rapporto e alla possibilità di lettura e di significazione dell'opera d'arte del passato, e si può intendere e focalizzare nella analisi comparata del suo concetto di arte e di quello di storia». MARINO B.G., *Restauro e autenticità*, *op.cit.*, p. 88.

[190] v. CARBONARA Giovanni, *Il restauro critico*, in PIRAZZOLI Nullo (a cura di), *Il progetto di restauro, interpretazione critica del testo architettonico*, in «Dialoghi di restauro», n.1/1988, ICCROM, p. 29.

In particolare, si tratta di coloro i quali sono nati nel pieno fermento del crocianesimo, che lo hanno recepito e a loro volta esercitato e sviluppato con differenti contaminazioni: gli stessi che hanno strenuamente militato nel campo della tutela e che sono in particolare affinità con gli assunti del restauro – specie del cosiddetto *restauro critico*.

I riverberi della filosofia di crociana sono ancora visibili nell'attualità in quanto ha avuto un impatto tale da costituire un parametro a cui si è rapportata la cultura a partire dalla fine del XIX secolo e da riuscire, conseguentemente, a scardinarne gli impalcati storiografici 'vasariani'[191], introducendo un filtro critico-interpretativo nell'ambito dei processi di conoscenza, comprensione e comunicazione delle tracce del passato che trova ancora la sua legittimità.

Occorre allora richiamare qui taluni punti fermi di natura storiografica per verificare i successivi punti di contatto con la temperie culturale che ha caratterizzato il restauro durante secolo scorso. Innanzitutto, va tenuto presente che le considerazioni specifiche ed ulteriori, portate avanti dalle generazioni successive di storici rispetto a quelle richiamate nel paragrafo precedente, muovono da una diversa concezione di arte e di storia, ancor più aderente al pensiero di Croce, per cui all'opera d'arte, nella sua dialettica, è attribuito il valore di atto di comprensione storica, da lui stesso avviata, tra l'altro, con nuovi parametri storiografici che non hanno escluso neanche il campo architettonico. Com'è stato rilevato

> Croce polemizza e critica l'idea che l'architettura, come anche le arti applicate, sia considerata un'arte cosiddetta non libera, ammettendo, come immediata conseguenza, la differenziazione tra arti libere e non. Tale argomentazione porta il filosofo ad osservare che tutte le arti (la musica quanto l'architettura) sono allo stesso tempo libere e non libere, laddove i condizionamenti esterni, dal problema economico a quello della tecnica, sono naturalmente dominati dall'arte che, in quanto tale, può e riesce a trascendere tali elementi eteronomi[192].

Da un lato è stato evidenziato il suo interesse al carattere 'libero' dell'architettura, che riesce a trascendere i condizionamenti esterni dal problema economico a quello della tecnica. Dall'altro, proprio in relazione a questo aspetto, è stato notato anche che è questa facoltà escluderebbe tutti quegli episodi in cui i condizionamenti sono storicamente un processo di formazione di opere diffuse che, in quanto tali, venivano già riconosciute portatrici di valori[193]. La storia crociana è una

---

[191] Ha sottolineato De Fusco che «per ogni attività nella vita culturale italiana dei primi trent'anni del secolo, parlare di critica architettonica significa confrontarla al contemporaneo pensiero crociano. [...] La critica derivante dall'estetica di Croce riconduce viceversa, l'indagine sulle personalità creatrici, si pone essenzialmente il compito del giudizio di valore, della distinzione tra arte e non arte»; DE FUSCO Renato, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, (1964), Etas libri, Milano 1988, pp. 210-211.

[192] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità, op.cit.*, p. 87.

[193] Si veda CROCE Benedetto, *Di alcune difficoltà concernenti la storia dell'architettura* (1904), in ID., *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari 1934; MARINO B.G., *Restauro e autenticità*, *op.cit*, pp. 87-88; BORSI F., *Croce, Gentile e le difficoltà della storia dell'architettura*, in BOZZONI Corrado, CARBONARA

storia tesa all'analisi, condotta attraverso l'esercizio del pensiero e di critica dello storico[194], di specifici e particolari 'fatti' che fanno parte di una potenziale e indistinta 'storia infinita'. Il criterio di scelta è la rispondenza di tali fatti a precisi interessi contemporanei[195] e non deriva dalla pretesa di raggiungere una «verità definitiva»[196], bensì proviene dall'esigenza di una storia che nasca come critica della storia, come ripensamento della storia stessa, che non sia giudizio sentimentale, piuttosto intrinseca conoscenza. Il ruolo della critica, nel fare storiografico di Croce, è dunque centrale, poiché sostanzia la «coscienza storica che è logica e non già pratica»[197] e consente di pronunciare dei giudizi che saranno soltanto 'positivi', cioè liberi dalle clausole antitetiche di 'bene' e 'male' che conducono a discriminare epoche storiche progressive e regressive[198]. È altresì significativa l'assimilazione della storia al concetto generale dell'arte, quale rappresentazione della realtà, e il rifiuto di riconoscere alla storia il valore di 'scienza' ed erudizione.

All'arte, quale realtà espressiva di un'*intuizione* artistica, è così riconosciuto un alto valore conoscitivo[199], non è un caso, quindi, che tra i «fondamenti [richiamati da Carbonara] di una visione critica e creativa del restauro»[200] appaia per primo Croce con le sue considerazioni, contenute

---

Giovanni, VILLETTI Gabriella (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, vol. I, Multigrafica editrice, Roma 1992, pp. 59-64.

[194] Cfr. CROCE Benedetto, *Genesi e dissoluzione ideale della «filosofia della storia»*, in ID. *Teoria e storia della storiografia*, Gli Adelphi, Milano 1989, pp. 70-74.

[195] L'ancoraggio dei fatti storici alle esigenze contemporanee è il primo assunto che consente di stabilire un rapporto di identità tra la storia e la filosofia e, contemporaneamente, di disancorare la storia dall'erudizione. Il filosofo napoletano afferma infatti che «posta la storia come cronaca, la identità con la filosofia con essa non può ravvisarsi perché non sussiste. Ma abbassata la cronaca al suo ufficio pratico e mnemonico e sollevata la storia alla conoscenza dell'eterno presente, essa si svela tutt'uno con la filosofia, la quale, da parte sua, non è altro mai che il pensiero dell'eterno presente» CROCE Benedetto, *La storia come storia dell'universale critica della «storia universale»*¸ in ID., *Teoria e storia della storiografia*, Adelphi, Milano 1989, p. 68.

[196] «La storia, facendosi storia attuale, come la filosofia facendosi filosofia storica, si sono liberate l'una dall'ansia di non poter conoscere ciò che non si conosce solo perché fu o sarà conosciuto, e l'altra dalla disperazione di non raggiungere mai la verità definitiva», Ivi, p. 69.

[197] Il giudizio, secondo Croce, è di tipo logico ed è connotato da una soggettività propria del 'pensare' stesso, motivo per cui la storia deve essere sempre energicamente soggettiva «senza cadere nell'eclettismo».

[198] Da qui proviene uno dei pilastri fondamentali del rinnovamento storiografico novecentesco: sotto la guida di Croce si è avviato quell'orientamento secondo cui non era più sostenibile parlare di 'periodi di decadenza' che ha, a sua volta, influito nell'allargamento del campo di ciò che costituisce 'patrimonio culturale'. Sul concetto di 'positività' della storia, appunto intesa come obiettivo di valutare tutti i fatti storici come produttivi, si veda CROCE Benedetto, *La positività della storia*, in ID., *Teoria e storia della storiografia*, Adelphi, Milano 1989, pp. 91-102.

[199] Nel campo dell'estetica il pensiero neoidealista crociano riprende i canoni di quello idealista di matrice tedesca, con particolare riguardo alle teorie di Friedrich Schelling sul «valore conoscitivo dell'arte». Cfr. GALLI Letizia, *Restauro architettonico. Letture dai maestri. Antologia critica,* Hoepli, Milano 2016, p. 260. Si veda anche la memoria pontaniana di Croce del 1893 *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte.*

[200] «La visione critica e creativa dell'atto di restauro e il fondamento teorico della creatività intesa come sua innegabile componente, possono essere verificati e chiariti tornando ad esplicitare i rapporti del restauro con l'estetica: constatando la rispondenza e l'efficacia del raffronto con differenti proposizioni estetiche». Ci si riferisce

nell'*Estetica*, relative al concetto di opera d'arte nei suoi momenti distintivi di *intuizione* ed *espressione*. A tal proposito, è opportuno richiamare, a proposito del binomio distinzionista, che così come nel restauro, la materia ricopre un ruolo molto particolare e di primo piano, poiché è il luogo dove si manifesta l'*intuizione* artistica, il mezzo con cui l'arte trova una corporeità, ed è, ad un tempo, l'ente fisico per mezzo del quale si fa 'esperienza' dell'arte, si concretizza il momento del *riconoscimento*, una volta che questa è divenuta *espressione*. Il dato materiale, infatti, secondo la felice espressione di Carbonara, è «punto d'incontro dei due processi fondamentali, quello creativo e quello critico; annullandolo si perderebbe la memoria dell'opera d'arte»[201]. La materia è, quindi, *medium* della conoscenza profonda – e critica – della coscienza artistica, sede della figuratività tramite la quale avviene il *riconoscimento* dell'opera, ma, inevitabilmente, la sua consistenza differisce da quella dell'*intuizione*, alla quale è intimamente legata e vi imprime i segni del tempo, disinnescandone il carattere immanente e trasferendovi le conseguenze della propria caducità. Ma vi è un tassello molto significativo della speculazione crociana, che arricchisce la riflessione intorno al binomio *intuizione-espressione* nel nodo critico relativo alla sua stessa dicotomia 'fisica', e cioè la considerazione per la quale l'opera d'arte è «indivisibile», «sintesi del vario» e nei suoi frammenti conserva «l'unità potenziale del tutto»[202].

È in questa capacità rievocativa del 'frammento' che, non solo si chiarisce come il dato fisico sia il binario da percorrere per riprodurre l'*iter* creativo e per fare dell'esperienza dell'arte un processo ermeneutico, ma si trova anche la consonanza con i criteri del restauro: la possibilità di percepire come *intera* un'opera frammentata suggerisce l'identità tra atto creativo e atto critico, aprendo la strada a nuove considerazioni rispetto all'intervento sulla materia. Rendendosi possibile il ripercorrimento ideale della figuratività dell'opera, così come originariamente era stata intuita – e nel caso dell'architettura considerando anche le sue stratificazioni –, la ricostruzione fisica delle parti relative all'interruzione dell'immagine, qualora necessaria alla conservazione, può, com'è stato precedentemente osservato[203], essere anche solo allusiva.

Le assonanze del pensiero crociano ad alcuni degli assunti teorici del restauro, attorno ai quali si articolano le riflessioni sia di natura critico-metodologica, sia critico-operativa, hanno trovato degli sviluppi molto significativi in particolari figure del panorama della storia e della critica d'arte del Novecento, alle quali la disciplina è tuttora legata. L'interesse rivolto a tali corrispondenze risiede, innanzitutto, nel rovesciamento del cannocchiale storiografico a cui Croce e i "crociani" hanno

---

al paragrafo contenuto in CARBONARA Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori editore, Napoli 1997, pp. 405 e ss.

[201] Ivi.

[202] V. CROCE Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1945 (8° ed.), p. 32.

[203] Sulla possibilità di ripercorrimento 'mentale' della figuratività dell'opera si veda il contributo speculativo di Longhi di cui si è trattato nel paragrafo precedente.

contribuito: l'osservazione della preesistenza nei suoi caratteri estetici, oltreché storici, fa sì che in essa sia indispensabile ravvisare il prerequisito di possedere un'artisticità, per essere sottoposta ad una certa attenzione. La concezione estetica del 'patrimonio', che così come si è finora delineato si è emancipata dalla definizione di 'documento storico', ha plurimi effetti nella contemporaneità e, in primo luogo, richiama la perdurante irremovibilità dell'atto critico nel restauro. La persistenza del ruolo della critica si verifica nel concetto stesso di 'opera d'arte', la quale resta la sede speculativa da cui muovono le domande *perché* e *cosa* si restaura, ed è sottoposto, per sua natura, all'interpretazione e al giudizio di chi la osserva. Inoltre, a partire dal carattere mutevole del processo critico e considerato il timbro 'additivo' della disciplina, la quale piuttosto che sottrarre beni già inclusi nell'alveo della tutela ne aggiunge, si configura un crescente e permanente ampliamento di ciò che si può ritenere opportuno conservare tutt'ora in corso. Sull'ampliamento degli orizzonti conservativi a partire dai diversi significati attribuiti all'arte ha ragionato Paolo Fancelli[204]. In particolare, egli ha osservato che proprio a partire dalla sistematizzazione crociana si è affrontata una dilatazione dell'esteticità sulla scorta degli studi antropologici, della cultura materiale, dei *mass media*, o anche della semiotica. Richiamando, oltre quello di Croce, gli apporti di Dino Formaggio, Luigi Pareyson, Remo Bodei (e non solo) ha posto in evidenza come le teorie estetiche hanno fatto sì che in ambito conservativo si sia lasciato alle spalle, oltretutto, un concetto di arte dai connotati esclusivi ed eccezionali.

Benintesa, quindi, la soggettività del giudizio critico, come ha affermato efficacemente Bellini, nell'ambito dell'intervento questa relatività non può negare la possibilità di reinterpretare la preesistenza attraverso la conservazione della materia, la cui perdita è irreversibile, anche in quelle parti che non appartengono alla sua configurazione originaria, ma a cui corrisponde una sedimentazione di stratificazioni e significati che ne accresce il palinsesto valoriale[205]. Si chiarisce, quindi, come l'esercizio critico di matrice estetica sostanzi e corrobori il fine conservativo del restauro, fino a divenire, quell'atto di consapevolezza di impossibilità di obliterazione delle

[204] Cfr. FANCELLI Paolo, *Il restauro dei monumenti*, Nardini Editore, Firenze 1998, pp. 81-87.

[205] Su questo aspetto si è espresso efficacemente Amedeo Bellini, «Questa esigenza comporta radicali cambiamenti di valutazione in rapporto al problema della sostituibilità delle parti del monumento, o legittimata solo in caso di obsolescenza fisica, ma anche riguardo all'annosa questione delle «superfetazioni», che non sono più le escrescenze mostruose sull'opera perfetta ma la testimonianza di una storia che non ha minori significati di quella della figuratività, per esempio, sulla questione dell'edilizia consuetudinaria, che assume un rilievo assoluto per ciò che effettivamente è. [...] La conservazione diviene l'atto fondamentale di consapevolezza critica, in cui la volontà di comprensione del fenomeno è obiettivo prioritario rispetto al giudizio che se espresso è riconosciuto doppiamente relativo, ai fatti presi in esame ed ai modi con cui l'esame è condotto, e che non si pretende di sanzionare con un atto irreversibile sul documento, facendo venire meno, tra l'altro, la testimonianza del suo stesso fondamento». BELLINI Amedeo, *Presentazione*, in TORSELLO Paolo, *Restauro architettonico. Padri, teorie, immagini*, FrancoAngeli, Milano 2001, pp. 12-13.

stratificazioni storiche del palinsesto monumentale viste la provvisorietà del giudizio e l'irreversibilità dell'intervento[206].

Il contributo indiretto di Croce alla cultura del restauro, com'è stato rilevato, si concentra sulla sua concezione del legame e dell'interpretazione dell'arte del passato. Questo aspetto può essere approfondito mediante un'analisi comparativa tra il suo concetto di arte e quello di storia[207]. Per questa ragione la verifica della sua eredità attraverso le figure prese in esame si è articolata attraverso questi due concetti. Nella trasfusione di determinati assunti di impronta idealistica nella cultura del restauro architettonico – pur non essendo un architetto[208] – in prima linea si trova, senza dubbio, **Cesare Brandi**[209], la cui estetica è stata descritta da D'Angelo, tra l'altro, come «la prima estetica post-crociana»[210].

Ciò che va innanzitutto sottolineato è, anche qui, la metodologia adottata nel 'fare' storia, nei suoi criteri, finalità e implicazioni nel passaggio dalle riflessioni squisitamente teoriche ai ragionamenti a carattere più operativo. La sistematicità con la quale Brandi ha portato avanti le sue speculazioni consente un diretto confronto con i suoi scritti e, in relazione ai temi fin qui emersi, risulta molto significativo il suo *Storia e critica*[211]. Da qui, infatti, affiora subito una prima e fondamentale dicotomia, e cioè quella che intercorre tra la 'cronaca' e la 'storia'[212]: mentre la prima rappresenta una silloge pedissequa di fatti, la seconda è un'indagine, ma è nei termini con i quali questa indagine debba essere condotta, secondo l'impostazione brandiana, che immediatamente si chiarisce la natura critica della storia. Laddove la cronaca si limita ad una ricezione della realtà, la storia interroga la 'struttura' stessa della realtà, senza avanzare la pretesa di ricercare un *continuum*

---

[206] *Ibidem.*

[207] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità, op.cit.*, p. 88.

[208] È chiaro che la sua statura sconfini da quella ristretta e specialistica di critico e storico dell'arte e non si intendono certo escludere neppure i numerosi e significativi scritti brandiani dedicati all'architettura, alla città e al paesaggio, che saranno sottoposti ad una specifica riflessione nei capitoli successivi.

[209] Sul profilo biografico e la speculazione teorica in ambito estetologico si vedano: AA.VV., *Scritti in onore di Cesare Brandi*, in «Storia dell'arte», nn. 38-40/1980; ANDALORO Maria, CORDARO Michele, RUBIU Vittorio, et.al. (a cura di), *Per Cesare Brandi.* Atti del Seminario tenutosi all'Università di Roma "La Sapienza" (30-31 maggio - 1° giugno 1984), De Luca Editore, Roma 1988; CATALANO Maria Ida, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero*, Nardini Editore, Firenze 1998; BORSA Davide, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Guerini, Milano 2000; RUSSO Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Atti del Seminario del Centro internazionale studi di estetica, Aesthetica preprint Supplementa, Palermo 2006.

[210] Non è intesa in questo modo secondo una logica temporale, ma è vista come «atteggiamento mentale» che, senza pregiudizi, si è mosso su binari propri avvalendosi di nuovi strumenti. v. D'ANGELO Paolo, *Cesare Brandi, o del critico filosofo*, in ID., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata 2006, p. 22.

[211] È con questo paragrafo che prende inizio *Teoria generale della critica.* Ci si riferirà all'edizione curata da Massimo Carboni del 1998. BRANDI Cesare, *Teoria generale della critica*, CARBONI Massimo (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1998.

[212] Va ricordato che ancor prima Benedetto Croce aveva avvertito l'inderogabilità di questa distinzione, come attesta il primo capitolo *Stoia e cronaca* del suo *Teoria e storia della storiografia*, edito per la prima volta nel 1917.

logico che congetturi di costruire delle storie lineari, globali o universali[213]. La storia, secondo Brandi, che a tal proposito ricorre alle parole di Croce, «deve sempre e rigorosamente giudicare e deve essere sempre ed energicamente soggettiva»; d'altronde, nota pure che sia la presenza stessa di un osservatore della realtà a pregiudicare una qualunque idea di oggettività, considerando quindi implicita la natura critica dello sguardo di chi osserva quella realtà, ma anche come il fatto storico divenga così sede dell'esercizio critico. D'Angelo, nel considerare le conseguenze di questo impianto teorico-critico, a partire dall'avvertita necessità di Brandi di una riflessione estetica per l'esercizio della critica, rileva il configurarsi di un distacco, se non un'«antitesi», della logica del senese rispetto ad una tradizione metodologica propria dei *connaisseurs*[214].

Viste, dunque, la natura intimamente soggettiva dell'indagine storica e la sua circoscrizione alla sola struttura aderente al fatto storico, si evince una radice crociana irriducibile nel pensiero brandiano, che ha nel tempo resistito anche alle contaminazioni successive provenienti da altre correnti estetico-filosofiche[215]. Quali siano le implicazioni, nella cultura del restauro, di un tale assetto storiografico è un aspetto da ricercare proprio nell'approfondimento del rigore metodologico che ha caratterizzato l'indagine sul significato della 'realtà', condotta senza subire le eteronomie come condizionamenti dell'analisi.

L'edificio interpretativo brandiano, tra le molteplici trame argomentative, approfondisce il significato e la struttura del reale e, parallelamente, il ruolo della coscienza che lo recepisce. Il primo aspetto si incardina nella relazione identitaria, di eredità crociana, tra *intuizione* ed *espressione*, scindendo il processo artistico in un rapporto dialogico tra *costituzione dell'oggetto* e *formulazione dell'immagine*[216]. Questa 'duplice polarità' compare già nel *Carmine* e, proprio sulla scorta di una

---

[213] Brandi si impegna a confutare più sistemi di relazioni. Riguardo al rifiuto del nesso di causalità questo si lega al rifiuto per una storicità che inglobi le strutture economiche, tecniche e politiche. Queste possono essere un riferimento, non una spiegazione della storia. In tal modo l'evento va a significarsi entro la sua stessa struttura, contro ogni idea evoluzionista.

[214] D'Angelo, oltre a puntualizzare come il «critico-filosofo» sia l'antitesi perfetta del conoscitore, tradizione che in Italia è rimasta in vita non solo attraverso figure capiscuola come Morelli e Cavalcaselle, ma anche da personalità di generazioni successive, come quella di Federico Zeri, ha osservato anche che le esigenze della riflessione brandiana partissero dalla volontà di superare le impostazioni della puravisibilità. Cfr. D'ANGELO Paolo, *Cesare Brandi, o del critico filosofo*, in ID., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata 2006, pp. 25-26.

[215] Luigi Russo, segnatamente, ha indicato tra le figure presenti nelle teorie di Brandi, oltre Croce, Husserl con la sua fenomenologia, Sartre e il primo Heidegger, Saussure e lo strutturalismo, Barthes e Lévi-Strauss, Arnheim e Piaget, Jakobson e Hjekmslev, fino a Carnap, Eco e Garroni. Cfr. RUSSO Luigi, *Brandi e la teoria dell'arte*, in AA. VV., *Per Cesare Brandi*, atti del seminario dell'Università di Roma "La Sapienza", De Luca Editore, Roma 1988. Il saggio di Russo è stato rieditato anche in una recentissima raccolta tematica di scritti che affrontano a tutto tondo la figura di Brandi, ulteriore conferma dell'attualità dell'esigenza di ripercorrere certi temi. BRANDI RUBIU Vittorio (a cura di), *Scritti su Cesare Brandi 1946-2017. Un incantevole compagno di strada*, Silvana Editoriale, Milano 2021.

[216] Cfr. D'ANGELO P., *Cesare Brandi o del critico filosofo*, *op.cit.*, pp. 23-24.

ravvisata autonomia dell'arte da aspetti tecnici o comunque eteronomi, costruisce il ruolo della coscienza nel processo produttivo della forma artistica.

Il *Carmine* ha, quindi, un grande merito in relazione all'assimilazione del problema dell'arte ad un problema 'visivo', per cui alla questione artistica si associa, inevitabilmente, una questione di conservazione di certe condizioni di 'visibilità', che si riflette inevitabilmente nel campo della materialità dell'opera per assicurarne la continua ricezione di valori formali[217]. Ma, accanto il primato della visione, insiste nella teoria brandiana, il criterio di 'intersoggettività'[218] che fornisce, a quella visione, un carattere eminentemente critico. La dimensione estetica dell'opera, com'è stato osservato, viene fondata da Brandi nella ricezione individuale attraverso la coscienza che, in linea con il pensiero di Eco[219], si fa intersoggettiva per la sua aderenza alle congerie culturali e all'identità che stabilisce con la storia[220], fornendo così alla coscienza individuale, altrimenti soggettiva e provvisoria, un gradiente di stabilità storica e culturale.

Va peraltro sottolineato che la prima edizione del *Carmine* risale al 1945 e i dialoghi, raggruppati sotto il titolo di *Elicona*, furono scritti tra il 1939 e il 1943, anticipando questioni affrontate anche nella *Teoria del restauro*, come il concetto, di primaria importanza, di allargamento dell'ambito della critica dal 'giudizio di valore' all'insieme dei procedimenti che assicurino la conservazione

---

[217] CATALANO Maria Ida, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi*, Nardini Editore, Firenze 1998, pp. 18-20.

[218] Rimandando agli studi che hanno già ampiamente sondato i concetti di flagranza e astanza, basti qui ricordare che la prima è «il presentarsi dell'oggetto come realtà, come qualcosa che veramente esiste» e la seconda è «il presentarsi dell'oggetto come pura immagine della realtà stessa», cioè un'immagine mentale che consente all'intermediario di ogni procedimento simbolico di avere un riferimento segnico nella propria coscienza della realtà. È con l'immagine mentale, elaborata nella coscienza del soggetto, che nasce la 'teoria della critica', ovverosia quel discernimento intersoggettivo valutativo tra ciò che possiede qualità artistiche e ciò che invece non le manifesta. Nel trattare l'argomento della realtà pura e dell'*astanza*, Carboni ha sottolineato che non fosse possibile non partire proprio dal *Carmine*, cfr. CARBONI Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 11-12. Si veda anche ABBAGNANO Nicola, *Teoria generale della critica*, in «Il Giornale», 6 agosto 1974, riedito in BRANDI RUBIU Vittorio (a cura di), *Scritti su Cesare Brandi*, *op.cit.*, pp. 174-175, dove è stato efficacemente chiarito, «ad esempio non si può riferire la parola "rosa" (segno linguistico) alla rosa reale, se chi pronuncia e chi ascolta quella parola non hanno l'immagine mentale che ne permette il riferimento all'oggetto».

[219] Eco, a proposito de *Le due vie* di Brandi, riflette sulle 'due vie' d'accesso all'opera d'arte: quella che considera l'opera nella sua essenza e quella che considera il momento in cui viene recepita in una coscienza. Tuttavia, l'autore rileva, in modo condivisibile, che qualsiasi valutazione o discorso su un oggetto viene fatto da una prospettiva soggettiva, che è «storia, radicamento culturale», un fatto di cultura poiché questa «consiste nel dare significati a un mondo fatto di presenze»; cfr. ECO Uberto, *Le due vie*, in «L'Espresso», 13 novembre 1966, riedito in BRANDI RUBIU Vittorio (a cura di), *Scritti su Cesare Brandi 1946-2017. Un incantevole compagno di strada*, Silvana Editoriale, Milano 2021, pp. 171-172.

[220] Analogamente ad Eco, anche Luigi Russo si esprime su questo aspetto, «la dimensione estetica viene fondata da Brandi esclusivamente nel foro interiore del soggetto, nella verità intersoggettiva della coscienza, nella storicizzazione delle sue forme a ridosso delle mutazioni accusate dalle diverse congerie della cultura»; RUSSO Luigi, *Brandi e la teoria dell'arte*, *op.cit*, p. 179.

dell'opera sottoposta a quel giudizio[221]. È da questo nodo, particolarmente significativo, che sembra emergere il 'germe' dell'*istanza estetica*, in altre parole, tramite il legame instaurato tra il giudizio (inter)soggettivo e l'orizzonte conservativo sembra affiorare, non solo la liceità della valutazione critica nell'ambito dell'intervento, ma anche l'assegnazione di un valore etico al processo critico, visto il suo radicamento nella cultura e nella storia. Non si tratta, però, dell'unico tema proveniente dalla speculazione teorica di Brandi del quale si riconosce una certa aderenza con le sue elaborazioni nel campo specifico del restauro, che hanno peraltro avuto considerevoli riverberi nella prassi operativa e trovano non pochi punti di contatto con le riflessioni di Croce. Tuttavia, proprio rispetto all'aderenza di Brandi al pensiero crociano, secondo Ragghianti il *Carmine* nuoce la forma dialogica e soprattutto «il procedimento che scarta una preventiva ed accurata ricostruzione della storia dei problemi che si trattano»[222]. Respinge dunque le distinzioni dello studioso senese fra realtà esterna, conoscenza intuitiva passiva, conoscenza dell'artista a carattere produttivo, fino alla cosiddetta 'costituzione d'oggetto' in quanto il pensiero crociano afferma l'unità di intuizione e espressione. Nel volume di Brandi, dunque, per il critico lucchese

> rimane insoddisfacente l'asserita ipotesi di una doppia conoscenza intuitiva, l'una esistenziale e propria dell'uomo comune, e l'altra 'costituzionale' e propria dell'artista [...] manca appunto l'essenziale, cioè l'intendimento dello spirito come energia, dinamica spirituale, creatività, storia[223].

Se con una certa rigidità Ragghianti si espresse nei confronti del *Carmine*, si possono comunque osservare tangenze con il pensiero crociano nel lavoro dello storico senese e una prima nota inerisce al binomio *intuizione-espressione* intorno al quale ruota lo specialissimo ruolo della *materia*, su cui si stratifica questa dualità crociana e diviene un primo comune denominatore tra Croce e Brandi. Come per il primo la materia diviene la fisicità con cui l'*intuizione* artistica si manifesta, così nel secondo è ravvisabile l'attribuzione, alla consistenza fisica dell'opera, del ruolo di *sostanza conoscitiva*[224], vista l'irremovibilità assunta dalla visione e dall'esperienza del reale per l'esercizio della critica. Di qui si chiarisce una parte della definizione di Brandi, secondo cui il restauro «costituisce il momento metodologico del *riconoscimento* dell'opera d'arte nella sua *consistenza fisica*», e non solo. Se l'*espressione* è assimilabile ad uno strumento con cui si ottiene la fissazione dell'idea dell'artista, anche con gli sviluppi dello storico senese si avvia una riflessione analoga, infatti, sul piano operativo, il primo assioma brandiano definisce che «si restaura solo la materia

---

[221] Cfr. D'ANGELO P., *Cesare Brandi o del critico filosofo*, *op.cit.*, p. 27.

[222] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1951, p. 200

[223] Ivi, p. 210.

[224] Dorfles ha insistito su questo aspetto e, in particolare, ha sottolineato come l'immagine per giungere alla coscienza giudicante abbia necessità di un quoziente di fisicità che è traducibile appunto, riprendendo le parole di Brandi, in *sostanza conoscitiva*. Cfr. DORFLES Gillo, *Presentazione*, in BRANDI Cesare, *Arcadio o della scultura. Eliante o della Architettura*, Einaudi, Torino 1956, p. 3.

dell'opera d'arte», rendendosi chiara l'impossibilità, specie se si considera anche la scansione del *tempo* da lui elaborata[225], di intervenire sull'opera intesa come *intuizione* e nel suo carattere immanente.

Posto che la materia è il luogo dove si rende necessario circoscrivere l'intervento, Brandi prosegue e specifica in che modo possa risolversi il connaturale conflitto[226] che vede su fronti opposti la caducità fisica del corpo e l'immortalità dell'idea artistica[227], separando, con un'ulteriore impostazione dialettica di matrice distinzionista, l'organismo dell'opera in due ordini, quello della *struttura* e quello dell'*aspetto*. Se l'*aspetto* è l'"epifania dell'immagine" che consente, crocianamente, di ripercorrere l'*iter* creativo seguendo un processo critico, la *struttura* è l'articolazione spazio-temporale attraverso la quale si invera la realtà pura dell'immagine ed è, più precisamente, un'articolazione di tipo relazionale, poiché, come lo stesso Brandi asserisce, «un'opera d'arte è una struttura, dove tutto si tiene, e dove contano le relazioni fra le parti più che le parti stesse»[228]. Si tratta, dunque, di una trama di relazioni qualitativa e non quantitativa la quale richiama il concetto di *unità potenziale* che, a sua volta, rimarca l'idea di organicità della realtà e dell'opera d'arte di Croce[229]. Da questa visione organica si giunge, com'è stato precedentemente osservato, alla capacità

---

[225] È ben nota l'articolazione teorica sul tempo e sulla sua relazione con l'opera d'arte, interessa qui sottolineare che questo aspetto della *Teoria* corrobora il conflitto che esiste nel dualismo in esame. Difatti, l'unico 'tempo' durante il quale è possibile condurre un intervento sull'opera è l'*attimo* in cui essa si manifesta nella nostra coscienza, escludendo non solo l'*intervallo* che intercorre tra il presente e il momento in cui l'opera d'arte viene al mondo, ma anche la *durata*, ovverosia il processo artistico. Cfr. BRANDI Cesare, *Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro*, in ID. *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 (15° ed.), pp. 21-28.

[226] Tema messo in campo da Fancelli, richiamando, oltre gli stessi Croce e Brandi, Heidegger e Hartmann. Ha specificato che si tratta di un «Conflitto esasperato che, pure, si placa, si sublima e si purifica non appena l'opera è realizzata e si ostende nei suoi perfetti, inarrivabili ed irripetibili equilibri. Equilibri che, per la piena epifania dell'"immagine", non dovrebbero più essere alterati e che, invece, vengono inevitabilmente modificati dallo scorrere del tempo, dall'azione dell'uomo, dalla caducità dei materiali a cui corrisponde una pur mediata caducità della forma», v. FANCELLI P., *Il restauro dei monumenti*, *op.cit.*, p. 89. Anche Dezzi Bardeschi riconosce a Brandi il merito di aver tentato di riparare «una impossibile riconciliazione fra l'irripetibile icasticità dell'immagine e l'imbarazzante peribilità della materia disvelata dal tempo», DEZZI BARDESCHI Marco, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, LOCATELLI Vittorio (a cura di), FrancoAngeli, Milano 1991, p. 248.

[227] Bisogna pure considerare che questo conflitto, in realtà, non vede in campo un carattere immanente dell'idea artistica. Basti pensare all'attribuzione di valore, tutt'altro che immobile, che storicamente si è articolata nei confronti delle preesistenze, a partire dall'iconoclastia verso il culto pagano agli albori della cristianità.

[228] BRANDI Cesare, *Testo letterario e testo figurativo*, in RUSSO Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2006, p. 241.

[229] Il filosofo napoletano affermò già che «la realtà è una e varia, come è una e varia l'opera d'arte, nella quale ogni parola si abbraccia coll'altra, ogni tono di colore di riferisce agli altri tutti, ogni linea si lega a ogni altra linea», non è distante dall'affermazione di Brandi, che anzi chiarisce, «noi dobbiamo inizialmente sondare la inderogabilità di attribuire il carattere di unità all'opera d'arte, e precisamente l'unità che spetta all'intero, e non l'unità che si raggiunge nel totale. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un intero, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti […] Così, se l'opera d'arte risulterà composta di parti che siano ciascuna a se un'opera d'arte, in realtà noi dovremo concludere che o quelle parti singolarmente non sono così autonome come si vorrebbe, e la partizione ha valore di ritmo, o che, nel contesto in

rievocativa del frammento, 'potenzialmente' in grado, da solo, di contenere l'*intero* statuto dell'opera. Si deve osservare inoltre, ponendosi dalla prospettiva dell'assenza, di ciò che *non* resta attorno al frammento, si arriva alla maggiore comprensione di ciò che non solo significa la *lacuna* ma anche l'apertura, da parte della *Teoria*, verso un tipo di intervento, per così dire, allusivo, ricusando qualunque tipo di ricostruzione figurativa di stampo filologico ma non rinunciando alla reintegrazione in termini di visione dell'immagine nei suoi rapporti qualitativi e nella sua interezza.

Il terreno culturale crociano su cui Brandi ha radicato il suo pensiero, che ha certamente visto differenti innesti provenienti da altre correnti teoretiche, è condiviso anche con **Giulio Carlo Argan** (1909-1992). Di certo lo storico torinese non ha sistematizzato in modo esplicito una teoria relativa al restauro, come nel caso di Brandi, ma alcuni germi di forma idealista sono riscontrabili nei suoi scritti e nella sua attività tesa alla tutela del patrimonio.

Lo stesso Argan in un'intervista, pubblicata postuma, ha chiarito la natura del rapporto con la filosofia di Croce, comune ad altri studiosi dell'epoca poiché, usando le sue parole

> eravamo legati a Croce perché era la nostra bandiera, e diciamolo pure, la bandiera di un antifascismo comodo, che non implicava delle azioni politiche delle quali non avevamo poi nessuna voglia insomma la maggior parte di noi giovani intellettuali, volevamo studiare e fare il nostro lavoro; ci dava fastidio la volgarità del fascismo, eravamo antifascisti direi più sentimentalmente che criticamente (…) i libri di Gobetti, di Gramsci non c'erano, nessuno poteva leggerli; Marx, Engels nessuno poteva leggerli perché non si trovavano, non esistevano, non circolavano, e quindi eravamo tutti crociani che descrive come la «bandiera dei giovani antifascisti italiani, della cultura italiana»[230].

Si trattava, quindi, anche di un riferimento culturale dove[231] la bandiera di Croce, com'è stato osservato, aveva un significato ben preciso: nel pensiero idealista il fascismo costituiva l'irrazionale e l'irrealtà, mentre per Croce, come in Hegel, la ragione si identifica con la realtà; l'antifascismo si risolveva, dunque, con la ricerca della concretezza razionale e, in particolare per Argan, con il «culto della ragione»[232]. Com'è stato rilevato

---

cui appaiono, perdono quel valore individuale per essere riassorbite nell'opera che le contiene»; si veda sul primo aspetto, in particolare, OLGIATI Francesco, *L'organicità del reale*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 30 agosto 1915, pp. 337-346; BRANDI C., *L'unità potenziale dell'opera d'arte*, in ID., *Teoria del restauro*, *op.cit.*, pp. 13-14.

[230] L'intervista è stata condotta da Amedeo Bellini e pubblicata in «TeMa», n. 1/1993, pp. 57-64.

[231] Ci si riferisce alla vicenda che ha visto coinvolto Paolo Nori, dell'Università di Milano Bicocca, al quale fu chiesto di sospendere il percorso su Dostoevskij, simbolo di opposizione all'autocrazia, riducendo la cultura a nozionistica facilmente sacrificabile onde la sola possibilità di accendere polemiche di ordine politico e ideologico che poco c'entrano con la nazionalità di una figura così fondamentale della storia dell'Ottocento.

[232] Gli intellettuali si sentivano protetti, potendo approfondire le proprie ricerche, in un periodo durante il quale, d'altronde, non vi era libero accesso a talune fonti, specialmente quelle d'oltralpe, in modo non tanto dissimile da quanto è accaduto in tempi recentissimi come attestano le polemiche circa la legittimità di confermare nei programmi universitari la presenza di autori russiCfr., CALVESI Maurizio, *Introduzione*, in MACCHIONI Silvana,

> tale circostanza storica si mostrerà significativa, in quanto l'inconvenienza di tali contatti, unitamente alla forza delle tesi crociane, estrometterà, fino al secondo dopoguerra, la possibilità di una elaborazione congiunta con altre posizioni non idealiste. Tutto ciò con evidenti impatti sul modo di intendere la storia e, dunque, il restauro: infatti, per quanto riguarda la prima, ciò ha significato, non solo una mancanza di evoluzione nel senso specificato, ma anche una piattaforma per un'idea di storia come retorica, nonché un dissidio irrisolto tra forme nuove e forme antiche, come si legge nelle questioni relative allo 'stile' da impiegare in un contesto preesistente[233].

Vi è anche un altro canale, tutt'altro che trascurabile, attraverso cui si può dire che egli abbia recepito la lezione del filosofo napoletano e cioè, come lo stesso Argan sottolineò, tramite l'influenza esercitata da quest'ultimo sul magistero di Lionello Venturi[234], al quale, com'è noto, egli è stato profondamente legato in un rapporto epigonico, mutuando la visione di una storia da costruire tenendo conto delle esigenze contemporanee e l'identificazione tra la storia dell'arte e la critica[235]. Difatti, sulla scorta della lezione crociana Venturi ha avviato una riflessione tesa a spostare l'attenzione dall'opera "in sé" al giudizio sull'opera stessa e, a tal proposito, Argan osservò relativamente al pensiero di Lionello

> fare della critica l'oggetto del proprio pensiero critico significherà ammettere che l'opera d'arte non esiste come valore, se non nel giudizio che la riconosce come tale: ma appunto i procedimenti del giudizio, i modi di compiere l'esperienza dell'opera d'arte e di giungere a porla come valore, apparivano, nella prospettiva storica, quanto mai diversi e difficilmente riducibili ad unità[236].

La compresenza dei due fattori, la ricerca del nesso tra storia e realtà e il riconoscimento del rapporto di identità tra arte e critica, che Argan fa propria, tende a chiarire l'impostazione storiografica dello storico torinese, che non gioca di certo un ruolo marginale rispetto alle idee relative alla prassi del restauro. Va premesso che, da diversi scritti[237], vien fuori che il soggetto storiografico è per Argan il *fare* artistico, come pensiero che realizza sé stesso, dove le opere d'arte convalidano l'*idea* di cui esse costituiscono la *messa in atto* e vengono, dunque, sottoposte a giudizio in quanto tali, nei loro procedimenti interni, ricostruendone la genesi ideale e pratica[238]. Come ha

---

TAVASSI LA GRECA Bianca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1985, p. 9.

[233] MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità, op.cit.*, pp. 112-113.

[234] Nel *Ritratto* che Argan fa del suo maestro, infatti, sottolinea come sia proprio a Lionello sia possibile attribuire il merito di aver fondato una scuola di storia dell'arte crociana, della quale il Nostro è stato un allievo. Si veda ARGAN Giulio Carlo, *Ritratti di critici contemporanei. Lionello Venturi*, in «Belfagor», n. 5/1958, pp. 556-557.

[235] Cfr., CALVESI Maurizio, *Introduzione, op.cit*, p. 9.

[236] ARGAN Giulio Carlo, *Ritratti di critici contemporanei, op.cit.*, pp. 556-557

[237] I volumi di *Storia dell'arte*, i saggi su Brunelleschi, il volume sull'*Architettura Barocca in Italia* ed anche lo studio su Botticelli.

[238] Su questo aspetto Rosario Assunto ha chiarito che si tratta di una critica non delle opere d'arte, bensì dell'arte, come giudizio di legittimazione dei confronti di un'arte il cui esserci può anche risultare negativo dal punto di vista del *dover essere* storico-logico. Ferma restando la ricognizione dell'idea artistica quale ogni artista

sottolineato Rosario Assunto, il giudizio storiografico di Argan si esprime con la categoria estetica, cioè una qualificazione che si individua sulla scorta di un 'nostro' godere della *bellezza*, ossia di una particolare *verità storica* di cui le opere artistiche sono testimonianza. Emerge, quindi, che l'opera d'arte da un lato rappresenta l'ente fisico attraverso il quale l'uomo prende coscienza del proprio passato tramite un filtro estetologico, dall'altro costituisce una 'presenza del presente' e, ad un tempo, un 'elemento del passato': vale a dire 'storia' per cui, usando le parole di Assunto «Le opere d'arte sono cosa del passato, ma del passato a cui esse appartengono esse costituiscono, per noi, la presenza. Sono, diciamo pure, il passato in quanto si fa presente per noi, ma presente con tutta la irrevocabilità del suo essere passato»[239].

La prima coincidenza, che vede appunto l'opera d'arte come una consistenza fisica che è *sostanza conoscitiva* esperibile per mezzo di un giudizio estetico, pone il problema della storia dell'arte su un'impostazione critica. In linea con l'obiettivo di osservare i fenomeni artistici nei loro *processi*, ossia nel fare dell'artista, non tende a considerare le opere come testimonianze di un cambiamento dell'arte *nel* mondo, bensì del cambiamento dell'arte come cambiamento *del* mondo che, studiando l'arte, si vuole conoscere. Perché sia possibile conoscere il mondo attraverso l'arte è dovuto al fatto che, usando le stesse parole di Argan, «gli uomini abbiano fondato le proprie idee di spazio e di tempo sulla società e sul dinamismo delle sue relazioni interne», cioè «in tutta la storia della civiltà, l'esperienza estetica costituisce una componente necessaria dell'esperienza globale»[240].

Se da queste osservazioni trapela un impalcato storiografico che, come è stato osservato precedentemente per la figura di Lionello Venturi, costruisce un doppio binario su cui la storia dell'arte avanza in parallelo con la storia della civiltà, d'altro canto la sincronia che si stabilisce tra l'opera d'arte quale 'presenza presente' e quale 'presenza del passato' indica due aspetti rilevanti. L'esistenza dell'opera nel tempo presente si rende possibile tramite l'avvenuta ricezione nella coscienza di chi la osserva, cioè avviando un processo di conoscenza di cui la materia dell'opera stessa è il veicolo; ciò suggerisce sia un'intersoggettività del giudizio estetico[241], sia il luogo dell'intervento di restauro. Si deve considerare anche che, poiché l'opera è 'presente in quanto passato' e questo passato viene recepito nella contemporaneità, emerge una cura nei confronti di

---

concepisce, soggetto del giudizio è appunto l'opera d'arte come tale e l'estetica che l'artista professa come principio che guida le sue scelte; cfr. ASSUNTO Rosario, *Storia dell'arte come filosofia*, in MACCHIONI Silvana, TAVASSI LA GRECA Bianca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1985, p. 18.

[239], v. ASSUNTO R., *Storia dell'arte come filosofia*, *op.cit.*, p. 19.

[240] ARGAN Giulio Carlo, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 56.

[241] Con questa espressione Argan si precisa che «l'opera d'arte non vale per noi nello stesso modo con cui valeva per l'artista che l'ha fatta e per tutti gli uomini del suo tempo; l'opera è sempre quella ma le coscienze mutano […] è un problema del presente che determina la problematica del passato»

un'eredità secondo le esigenze e i valori riconosciuti nel momento in cui viene formulato il giudizio estetico.

L'orizzonte speculativo di Argan si prefigura, quindi, in linea con quei contributi che spingono verso una riflessione incernierata sulla centralità del giudizio critico nell'ambito metodologico della disciplina e la sua partecipazione a questa trama di riflessioni teoriche ha anche, in diversi momenti della sua attività, ricadute operative verificabili già da alcuni impegni rilevanti; primo fra tutti è certamente il lavoro condotto per l'istituzione dell'Istituto Centrale del Restauro.

La storia dell'ICR è nota, di cui si rinvia alla bibliografia, e le attività che svolge sono tuttora diffuse con le pubblicazioni del Bollettino[242], ciononostante, interessa qui sottolineare come sia registrato il riflesso di certe concezioni storiografiche nelle posizioni operative. Da più parti, infatti, è stata sottolineata l'importanza che ha assunto l'istituzionalizzazione di un organo che potesse trasferire una cultura, che stava via via assumendo una forma più critica, nella prassi occupandosi della formazione degli specialisti[243][244]. È opportuno evidenziare, quindi, che l'iniziativa sia partita da Roberto Longhi, il cui rifiuto dell'incarico di direzione dell'Istituto favorì Brandi nell'assunzione di tale responsabilità. Nel 1937 aveva difatti inviato una lettera a Bottai in cui sottolineò che «quello della conservazione e del restauro il problema su cui convergono e dovrebbero convergere esclusivamente tutte codeste ricerche tecniche in margine all'opera d'arte; e si tratta di problema così essenziale e delicato, da porre l'istanza di una riforma generale o di direttive unificate in un organo di Stato, particolarmente dotato, efficiente e responsabile»[245]. Il progetto iniziale portava la firma «congiunta» di Longhi e Argan[246] ed esso, come emerge dalle stesse pagine presentate al Convegno dei Soprintendenti del 1938, fa riferimento ad una sensibilità critica in cui, grazie alla mediazione del giovane storico torinese, trovò anche spazio un'apertura nei confronti della 'scienza'[247]. È stato precedentemente sottolineato come secondo Longhi l'occhio umano sia lo

---

[242] Sul tema si rinvia a RUSSO V., *La nascita dell'Istituto Centrale del Restauro*, in ID., *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini editore, Firenze 2009, pp. 32-39; SERIO Mario, *Restauro e Istituzioni, in La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, *op.cit.*, pp. 13-16; BONVALSASSINA Caterina, *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»,* in ivi, pp. 17-26*;* ACIDINI LUCHINAT Cristina, CIATTI Marco, *Le Istituzioni e la teoria del restauro: la tradizione fiorentina,* in ivi, pp. 27-34.

[243] Molto significativo è il commento del Ministro Bottai, sotto la cui guida è stato inaugurato l'ICR, che, in particolare, ha riferito che esso rappresentava «il cuore stesso dell'amministrazione delle Belle Arti: centro di studi, centro di ricerche, centro di esperimenti, centro di produzione, scuola di metodo e di perfezionamento [...] organo essenziale per il patrimonio della Nazione», pubblicato da BONVALSASSINA C., *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della Nazione»*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, *op.cit.*, pp. 17-26.

[244] Pubblicato da RINALDI S., *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in ivi, pp. 101-116.

[245] Sui rapporti tra Longhi e Bottai, le radici culturali dell'impostazione dell'ICR ascrivibili al piemontese e le divergenze tra quest'ultimo e Brandi, si veda ERCOLINO M.G., *Roberto Longhi: idee sul restauro*, *op.cit.*

[246] Ivi, p. 166.

[247] La relazione di Argan chiarisce: «l'esame critico e storico dell'opera e lo studio di tutta la documentazione ad essa relativa, ma anche attraverso una serie di indagini tecniche, alle quali la scienza moderna offre oggi

strumento che meglio possa guidare l'intervento di restauro e, infatti, lo stesso Cesare Brandi, attribuendo una paternità culturale del 'manifesto' dell'Istituto ad Argan, sottolineò il carattere innovativo del progetto, fondato sul controllo storico-interpretativo nell'impiego delle tecniche e dei mezzi moderni di indagine, per i quali Longhi riservava più di qualche dubbio, e sul passaggio del campo della disciplina da un fare 'empirico' ad uno 'critico'[248], che riconosceva ad ogni intervento una propria singolarità, da affrontare in un certo seminato metodologico[249]. L'intervento di restauro viene così a definirsi come «un'attività rigorosamente scientifica e precisamente come indagine filologica diretta a ritrovare e rimettere in evidenza il testo originale dell'opera, eliminando alterazioni e sovrapposizioni di ogni genere fino a consentire d testo una lettura chiara e storicamente esatta»[250].

Appare opportuno sottolineare come il cambiamento del rapporto tra Argan e Ragghianti, che ha notoriamente subito un'incrinatura, sia misurabile, segnatamente, attraverso due recensioni, di due periodi diversi, che Ragghianti elaborò di due lavori di Argan. Difatti, se si pensa alla recensione positiva del volume sull'architettura del Due e del Trecento, pubblicata nel '38 su «Casabella», in cui il critico lucchese esordì

> una trattazione che, con felicità veramente invidiabile, non raccoglie se non sporadicamente, e il più il più delle volte risolvendole in nuovi significati, la materia secolarmente ordinaria, e la correlativa terminologia, che si è soliti aspettarsi e trovare negli studi sulla architettura passata e presente. [...] Siamo davanti a un tentativo di analisi architettonica che ha superato e risolto i principali punti morti della tradizione storiografica. Intanto, qui nessuna traccia delle famigerate agglomerazioni schematiche o tracciati evolutivi di edifici architettonici (anche se nella pratica distribuzione della materia si è voluto fare divisioni per settori regionali e per qualità di edifici, come civili e religiosi ecc.). Ogni architettura viene individualmente considerata nei suoi elementi formali, svolta secondo il suo individuale problema, accentata in tutte le sue caratteristiche soluzioni[251]!

Ben diversa è la lettura che diede del volume su Gropius attraverso una lettera che scrisse a Zevi e che non mancò di pubblicare su «Critica d'Arte» nel 1954

---

importantissimi mezzi», v. ARGAN Giulio Carlo, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale per il restauro*, in «Le Arti», n. 2/1938, pp. 133-136.

[248] Più avanti infatti è possibile leggere «Occorre tuttavia tener presente che il contributo della scienza positiva del restauro si limita, nella maggior parte dei casi, alla fase preparatoria del lavoro, in quanto quelle indagini forniscono dati essenziali all'opera del restauratore ma non la sostituiscono. L'apparente limitazione del restauro a compiti puramente conservativi non rappresenta una vittoria della meccanica sulla attività intelligente del restauratore, ma sposta semplicemente l'attività del restauro dal campo artistico al campo critico», *ibidem*.

[249] Cfr. BRANDI Cesare, *Argan e il restauro*, in MACCHIONI Silvana, TAVASSI LA GRECA Bianca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1985, pp. 33-36.

[250] ARGAN Giulio Carlo, *Restauro delle opere d'arte, op.cit.*, p. 133.

[251] Ragghianti, L'architettura italiana del '200 e del '300, in «Casabella-Costruzioni», n. 130/1938, pp. 4-5.

> Chiudo, dunque, questo libro sciagurato, con pena profonda. Altravolta - alcuni anni fa - avevo preso a prestito alcune frasi anche dell'Argan per mostrare l'inconsistenza veramente irresponsabile degli scrittori che allora usavano chiamarsi «critici ermetici». Veggo che non si trattava, in questo caso, di una moda fugace. Qui è ben altro, è l'incapacità organica di un individuo a pensare con qualsiasi serietà e determinazione. Venendo dopo altre eguali esperienze, questa è la definitiva. Un particolare tipo di irresponsabilità: perché non si limita ad elucubrazioni in prima persona, che restano sempre, quali che siano, nella 'sfera' del diritto, anche se ridicole, ma deforma con una incredibile disinvoltura i testi di cui si serve, e con altrettanto incredibile sicurezza o sicumera trincia a destra e a sinistra citazioni cervellotiche, erronee, sballate. lo mi domando anche, se, ad un certo punto, non si debba parlare di disonestà: perché l'essere esatto non è condizionato da nessuna qualità geniale, è soltanto questione di onestà e di rigore di referenza e di analisi[252].

Oltretutto, la lettera risale ad un momento, com'è stato precedentemente sottolineato, in cui Ragghianti aveva già espresso delle insofferenze nei confronti delle posizioni critiche di Lionello Venturi[253], per il quale invece Argan nutrì sempre devozione. Queste parole restituiscono un dissapore di natura metodologica e storiografica che poggia anche su di un allontanamento di Argan dal crocianesimo, laddove, com'è noto, le sue speculazioni si sono arricchite anche di altri riferimenti culturali, come testimoniano, segnatamente, i manuali di storia dell'arte *Storia dell'arte italiana* del 1938 e *L'Arte moderna 1770-1970* del 1970, che possono essere assunti come manifesti di due approcci storiografici diversi[254].

Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi furono, oltretutto, tra gli allevi che Ragghianti ebbe occasione di conoscere alla Scuola di perfezionamento di Roma che furono in grado di rendere l'esperienza romana meno sofferta per il lucchese:

> l'ambiente qui è assolutamente melmoso: le persone intelligenti si trovano più rare che il carbon bianco. C'è una platitudine morale e mentale generale [...]. L'Università è scadente, benché ricchissima di mezzi, la scuola di storia dell'arte, a parte l'Argan (scolaro di Lionello Venturi) e alcune ragazze di Firenze, è formata da mezzi-cretini e da pretensiosi, di mentalità bassissima ed enormemente lucrativa, economica. Altro che élite![255]

---

[252] La lettera è edita anche in LA SALVIA Valentina (a cura di), *Per mio conto e fuori dalle convezioni scientifiche*, *op.cit.*, pp. 163-167.

[253] GAMBA Claudio, *Una parabola discendente: l'inizio dei rapporti tra C.L. Ragghianti e G.C. Argan (con regesto del carteggio 1933-43 e due lettere inedite di Ragghianti del '33)*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico, op.cit.*, p. 299.

[254] Se i volumi degli anni '30 adottavano un'interpretazione formalistica delle immagini (con l'influsso dei testi teorici di Wölfflin, Riegl, Croce e Lionello Venturi), i volumi degli anni ''60 introducevano nuovi approcci della fenomenologia e del marxismo e il sostegno ai movimenti di avanguardia (dal Bauhaus all'optical art). Si veda GAMBA Claudio, I due manuali di Giulio Carlo Argan (1936-1938 e 1968-1970), in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 24/2021.

[255] Minuta di Ragghianti ad Alpino 9 febbraio 1933, in CALECA Antonino, *La giovinezza di Carlo Ludovico Ragghianti: vicende di un «respinto ai margini»*, in «Luk», n. 22/2016.

Probabilmente, il momento di avvicinamento tra Argan e Ragghianti fu la collaborazione per il riordino della fototeca di Adolfo Venturi, insieme ad Annamaria Ciaranfi, nel 1933, anno a cui risalgono i ritratti che i due studiosi si fecero a vicenda[256]. La fototeca conservava «materiali allora rari» e «spesso non sfruttati».

> Tale riordinamento, per essere la massima parte delle fotografie adespote, fu per me una vera e propria palestra per l'acquisizione delle capacità di 'conoscitore', che poi si completava, per la pittura, con la frequenza di altre rare attrezzature[257].

Uniti da una comune scrittura argomentativa segnata da metafore e analogie[258], la comune formazione di stampo crociano portò entrambi a porre attenzione al *processo* artistico, individuato da Argan nel

> succedersi di giudizi o di scelte. Si tratta, come s'intende, di giudizi e di scelte di gusto, che proprio perciò devono essere controllati criticamente, ma che si concludono [...] nell'artista, che a quel fare si accinge, ma anche nel critico, quale esponente di una cultura e di una società fortemente interessate al prodursi dei fatti artistici[259].

Tra le memorie positive della Scuola di Perfezionamento romana da parte di Ragghianti rientra un corso libero di Brandi

> ottimo sotto tutti i rispetti, e per originalità di vedute, e per serietà di metodo e di preparazione scientifica. Peccato abbia preso altra strada, non egualmente conveniente per lui e per l'incremento degli studi. Posso dire che fu l'unico corso orale in cui gli studenti poterono imparare notevolmente[260].

Il richiamo agli aspetti del pensiero di Brandi e Argan, dai quali più emergono legami tra la filosofia crociana ai temi del restauro da loro approfonditi, assume il ruolo di trama argomentativa e di ricerca per verificare i punti di contatto tra il pensiero ragghianteo e la cultura restaurativa, nel solco del denominatore comune rappresentato proprio dall'adesione all'estetica di Benedetto Croce. Tra gli storici dell'arte della sua generazione, **Carlo Ludovico Ragghianti** si colloca, come da più

---

[256] I disegni sono pubblicati nel saggio di DE SETA Cesare, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura e collaboratore di "Casabella"*, in SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000, pp. 123-133.

[257] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, *op.cit.*, p. 135.

[258] OLMO Carlo, *Asimmetrie e dissonanze: un* esquisse *su Argan e Ragghianti di fronte a Le Corbusier tra anni Cinquanta e Sessanta*, in CACCIA GHERARDINI Susanna, ECCHELI Maria Grazia, MECCA Saverio, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno e immagini*, Didapress, Firenze 2015, p. 26

[259] ARGAN Giulio Carlo, *Dal Bramante al Canova. Studi e note*, Bulzoni, Roma 1970, p. 33.

[260] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Critica d'arte e storia della critica*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, pp. 50-57.

parti è stato osservato, tra quelli più 'fedeli' al pensiero del filosofo napoletano[261], come, d'altronde, egli stesso ha in diverse occasioni dichiarato, e la sua affezione culturale è facilmente individuabile anche guardando il suo profilo biografico[262]. Vi è da dire che la 'fedeltà' di Ragghianti al metodo crociano è misurabile attraverso le critiche mosse nei confronti di taluni scritti, così come è emerso nei casi summenzionati del *Gusto* venturiano, dell'articolo sul restauro di Longhi, del volume su Gropius di Argan e del *Carmine* di Brandi.

A tal proposito appare significativo lo scritto ragghiantiano *Croce e il mio lavoro*[263], in cui il critico lucchese ripercorre alcune tappe della propria produzione, con particolare riferimento a quelle che hanno visto la vicinanza di Croce, espressa attraverso un cadenzato scambio epistolare, iniziato nel 1932 in occasione della pubblicazione del saggio sui Carracci su «La Critica». Questo primo contatto se da un lato inaugura un rapporto lavorativo e personale basato su di una certa affinità di pensiero, dall'altro fu l'opportunità per Ragghianti di pubblicare il suo lavoro[264], frutto della tesi di laurea sugli artisti emiliani discussa, con Matteo Marangoni, alla Normale di Pisa[265]. Se

---

[261] Sul profilo biografico di Ragghianti, con particolare riferimento alla sua produzione in qualità di critico, si vedano: BAGLIONI Guido, *La Critica dello storicismo estetico. Carlo L. Ragghianti*, Libreria Goliardica Editrice, Pisa 1956; BRUNO Raffaele, *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004; SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000; PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018; AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010.

[262] L'avvicinamento di Ragghianti all'idealismo di Croce fu mediato dalla frequentazione con Eugenio Montale, ben prima di essere ammesso nel 1928 alla Normale di Pisa, allora diretta da Giovanni Gentile, e vi ricorse durante tutto il suo lavoro condotto con una particolare insistenza di riflessione metodologica, in cui la critica è il perno attorno al quale svolse le sue speculazioni. Moltissimi sono, infatti, gli scritti in cui la lezione crociana viene da lui assunta come terreno culturale su cui impiantare le radici del pensiero estetico, in relazione alla critica d'arte. In questa circostanza entrò anche in contatto con il gruppo antifascista della rivista «Pietre» e quindi Enrico Alpino, il quale fu poi, oltre che compagno di studi, intermediario per la conoscenza diretta di Benedetto Croce. «Pietre» uscì con il primo numero il 20 marzo 1926, subito dopo la notizia della morte di Gobetti. Nel gruppo originario, gli ideatori erano Antolini, Dagnino, Manzitti, Alpino, Sabatelli e Segre, studenti dell'università di Genova, ai quali Carlo Rosselli faceva da consigliere. La prima serie si interruppe nel maggio 1927. Cfr. MARCENARO Giuseppe (a cura di), *Pietre: Antologia di una rivista (1926-1928)*, Mursia, Milano 1973. Va sottolineato anche che la figura di Montale consentì oltretutto a Ragghianti di entrare in contatto con le correnti filosofiche e letterarie europee, in particolare lo introdusse al pensiero, segnatamente, di Bergson e Flaubert, che avrebbero poi inciso in modo profondo l'opera di Ragghianti: se il primo direziona le ricerche verso il concetto di 'temporalità', il secondo lo introduce al principio di autonomia del fare artistico e dell'inscindibilità tra contenuto e forma. Si veda RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Tempo sul tempo*, in ID., *Arti della visione*, vol. III, *Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979, p. 125; ID., *Figura e Forma*, in «seleArte», n. 29/1957, p. 3.

[263] RAGGHIANTI C.L., *Croce e il mio lavoro*, in ID., *Arte essere vivente*, Edizioni Pananti, Firenze 1984, pp. 47-51.

[264] *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca* fu pubblicato in tre parti in «La Critica», n. 31/1933, pp. 65-74, 223-33, e 382-94. Dalla seconda parte della tesi ricavò il saggio *Cultura artistica e arte barocca*, che fu pubblicato in «La Cultura», n. 1/1933, pp. 196-209. Entrambi furono ripubblicati in RAGGHIANTI C.L., *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980.

[265] Il titolo della tesi era *Introduzione a una storia artistica dell'età barocca* e se da un lato appare come un omaggio a Croce e al suo *Storia dell'età barocca in Italia*, nell'uso di "storia artistica" invece del più comune "storia

verso il barocco, tra gli altri, già si mosse proprio Benedetto Croce con il suo articolo del 1925[266], in cui emerge il fondo pedagogico del suo interesse per quel periodo, da lui inteso come monito per la distinzione degli elementi poetici e impoetici, in modo non dissimile, Ragghianti affrontò lo stesso tema cercando di muoversi fuori dal 'giudizio di valore', inteso unicamente come ricerca di qualità artistiche squisitamente liriche, ponendo particolare attenzione agli elementi prosastici, da lui osservati nella loro irriducibilità nel processo di espressione artistica, dove l'arte è considerata come 'linguaggio', facendo pensare a quel rapporto, tutt'altro che antitetico, tra 'poesia' e 'prosa'[267] mutuato da Roberto Pane declinerà, com'è noto, nel campo del costruito con il concetto di 'letteratura architettonica', sostanziando le ragioni della conservazione delle espressioni corali dei tessuti urbani.

Il ruolo dell'estetica crociana nelle riflessioni di Ragghianti intorno al concetto di 'storia' è ulteriormente chiarito, ad esempio, in *Problemi nuovi della critica d'arte*[268] dove viene definita come «l'estetica moderna», il cui rapporto con la critica d'arte, specialmente quella portata avanti da Longhi, Marangoni, Ortolani e Lionello Venturi, ha consentito di rinnovare la cultura critica italiana, affrontare il tema del giudizio critico e superare le secche della filologia. Difatti, il processo storiografico teso alla caratterizzazione critica dell'opera artistica, a suo avviso ha consentito lo svecchiamento di un sapere erudito ritenuto ormai contenutistico, attraverso un'impostazione volta da un lato, proprio alla continua interrogazione del metodo stesso, sottoposto a persistente revisione nei suoi assunti, dall'altro a superare l'arbitrio con cui si afferma il concetto di 'bellezza' e di 'arte' di matrice aristotelica e platonica, tramite una sempre più capillare distinzione e qualificazione dei fenomeni artistici, osservati nella loro espressione linguistica e, appunto, anche prosastica[269].

Più precisamente, il 'fare' storia in modo moderno, per Ragghianti, significava escludere la pretesa di scegliere, usando una sua efficace espressione, «astrazioni scientifiche di unificazione di fenomeni complessi addotti a costituire una falsa generalità od unità»[270]. In particolare, in linea con

---

dell'arte" si può scorgere un sottile aggiornamento che rivela l'intenzione di Ragghianti di porre un accento diverso al termine 'storia': passare, cioè, da una tradizionale storia dell'arte ad una 'storia speciale', evitando di concepire la storia dell'arte come momento separato dagli altri livelli culturali.

[266] CROCE Benedetto, *Il concetto del barocco*, in «La Critica», n. 23/1925, pp. 129-143, senza escludere il successivo ID., *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Laterza, Bari 1928.

[267] Il lavoro sui Carracci di Ragghianti non fu esente da aspre critiche, come egli stesso ricalcò in occasione della recensione che svolse sulla mostra e il catalogo a cura di Cesare Gnudi sui Carracci negli anni Cinquanta, v. RAGGHIANTI C.L., *Una mostra della prosa nell'arte figurativa*, «seleArte», n. 26/1956, pp. 21-28.

[268] RAGGHIANTI C.L., *Problemi nuovi della critica d'arte*, in «Belfagor», n. 1/1947, pp. 99-102.

[269] Sul tema si veda il saggio RAGGHIANTI C.L., *Prosa in termini figurativi*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza Editore, Venezia 1956, pp. 313-316.

[270] Tra i riferimenti che egli usò per esprimere questa idea vi fu anche la 'teoria della non esistenza delle classi' di Russell e Whitehead, dove viene chiarito che le classi sono solo comodità e convenzioni simboliche e non degli oggetti autentici nel senso in cui lo sono i membri delle classi stesse. RAGGHIANTI C.L, *Classificare e distinguere*, in ID., *Arte essere vivente*, *op.cit.*, p. 29. Non si tratta dell'unico riferimento alle teorie dei campi del sapere scientifici

il pensiero crociano, tendeva quindi ad un metodo rigorosamente aderente alla specificità del caso preso in esame, così come emerge da un carteggio[271], nel solco di una storia che vuole rinnovare le istanze poste dalle «storie universali» e hegeliane, attuando una «storiografia per distinzioni qualitative che di per sé evitava ogni generalizzazione, meccanicismo, determinismo causale»[272].

Quale sia il metodo, quindi, per conoscere e indagare l'opera «muta»[273], espressione ragghiantiana che non può non richiamare l'analogia con quella utilizzata da Gino Chierici per definire il *monumento*[274], è per il lucchese quello volto alla 'ricostruzione' mentale del *processo* artistico, che ha visto l'opera formarsi nell'atto spirituale dell'artista, che non è mero 'fatto estetico' (in senso estetizzante) ma un'attività strettamente connessa al mondo, alla storia e alla cultura in cui si colloca[275]. Nello specifico, Ragghianti utilizza l'espressione «muta» per richiamare la necessità di saper interrogare l'opera, analogamente a quanto espresso da Chierici, con specifici strumenti metodologici, in linea, oltretutto, con l'idea di fondo, da più parti condivisa e precedentemente evidenziata, di trovare un'autonomia disciplinare per la storia artistica.

Non di secondo piano, è il tema, a questo aspetto strettamente connesso e molto caro a Ragghianti, del valore educativo dell'arte e della speculare esigenza di fornire a tutti i livelli di studio, gli strumenti per la sua comprensione, per svolgere un necessario passaggio dalla «fruizione» da 'spettatore', in termini di mero godimento, ad una più consapevole appropriazione culturale delle

---

da parte di Ragghianti nelle sue riflessioni metodologiche, come attesta, ad esempio, il ricorso al pensiero del fisico austriaco Ernst Mach intorno alla connessione tra fisica e psicologia, cfr. ID., *Arte energia visibile*, in ivi, p. 15-18.

[271] Il carteggio conservato presso la Fondazione Ragghianti si compone di 3740 fascicoli, ognuno relativo al corrispondente, coprendo un arco cronologico che va dal 1929 al 1987 e le lettere contenute, oltre a costituire preziosi documenti per la ricostruzione di eventi che hanno visto la partecipazione, o comunque l'interesse, di Ragghianti, si rivelano per il lucchese uno strumento di riflessione scientifica.

[272] Si tratta di una lettera di Ragghianti a Manuela Maschietto Busino, già sua allieva all'Università di Pisa, datata 1° febbraio 1963.

[273] «L'opera d'arte non parla a tutti indistintamente, anzi è muta e impenetrabile o tetragona per ogni profano, come opponendosi alla prepotente malversazione, o si chiude sdegnosa verso chi pretende di trattarla come la donna di tutti. La sua vendetta e la sua punizione sono la stasi elementare o povera del 'fruitore' che malgrado essa resta quel che era, con la sua inadempienza e insufficienza. L'opera d'arte schiude e comunica il suo contenuto soltanto a coloro che s'impegnano ad apprenderne il linguaggio suo proprio, ed a saper leggere nel processo singolare della sua elaborazione gli atti effettivi e significativi che sono stati compiuti», v. RAGGHIANTI C.L., *Esseri viventi, 2*, in ID., *Arte essere vivente*, *op.cit.*, p. 69.

[274] Da una lettera di Chierici si legge «... stavo lavorando attorno al solito argomento, non ne potevo più di segnare quote e dimostrare che cosa esprimevano. Mi pareva di perdere il filo del discorso e la testa mi si confondeva ma poi, piano piano il Grande Muto si è commosso e ha cominciato a confidarsi», *Lettera* di G. Chierici a G. Nadasio del 18 ottobre 1955, proprietà privata, in GALLI Letizia, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961)*, Franco Angeli, Milano 1989, p. 6; si veda sulla figura di Chierici anche AMORE Raffaele, *Gino Chierici tra teorie e prassi del restauro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011.

[275] Il fare artistico è «un'attività che implica componenti intellettuali, scientifiche, etiche, che agiscono nel mondo sociale in cui l'opera si produce», v. RAGGHIANTI C.L, *Arte modifica la società*, in ID., *Arte essere vivente*, *op.cit.*, p. 19.

espressioni storiche, corroborando un fecondo sentimento di appartenenza nei detentori del patrimonio culturale[276].

In *Arte "asemantica"* si impianta una fondamentale distinzione tra quella che viene definita comunemente *tecnica* e il concetto di *processo*. La prima è genericamente determinata da un complesso di abitudini strumentali di rappresentazione, il secondo risulta essere per il lucchese lo specifico e individuato procedimento di elaborazione di immagine – cioè il linguaggio –, che singolarmente esprime una determinata, unica e insostituibile 'intuizione'. Da qui pare esplicito il motivo per cui gli studi comparativi tra opere 'assimilabili' per temporalità o contesto geografico, inerenti al metodo storico positivista, di cui certamente il *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc rappresenta un esempio altissimo, non rispondono alla singolarità del *caso per caso* ragghiantiano[277] che, oltretutto, richiede una verifica della sua effettiva rispondenza ad un'"artisticità', prescindendo dalla categoria di bello e osservando anche le realtà storiograficamente trascurate[278]. In questo processo di ripercorrimento del fare artistico emerge sia un'affinità con quell'ineludibile riconoscimento, sottolineato da Brandi, dell'artisticità affinché un'opera d'arte sia qualificabile come tale[279], sia la circolarità crociana messa in campo dal binomio *intuizione-espressione*, che dal piano della produzione dell'opera arriva a quello dell'interpretazione critica dello storico.

Occorre sottolineare come emerga anche una certa peculiarità con cui Ragghianti declinò il dualismo crociano di *intuizione-espressione* e, in particolare, si rilevano due differenti ruoli del fare artistico in questo nodo speculativo. Il primo percorre il sentiero che vede nell'opera una funzione conoscitiva, una finestra sulla cultura: ancora in opposizione nei confronti di qualunque genericità, Ragghianti riteneva che le singole manifestazioni artistiche non possano essere storiograficamente

---

[276] cfr. RAGGHIANTI C.L, *Comprensione dell'arte*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, *op.cit.*, pp. 98 -103.

[277] «seguendo il Calogero dovrei mettere l'assai sbrigativo e generico nome di tecnica, o di complesso di abitudini strumentali della rappresentazione, a questo così specifico e individuato processo di elaborazione delle immagini, che le fa essere quali sono, e ciò quale che sia il significato di contenuto o di simbolo al quale possano essere addotte. Ciò potrebbe ancora apparire plausibile o possibile, se io potessi poi eguagliare questo processo ad altri, non dico a tutti gli altri, come mezzo per far vedere le cose, cioè le figure nella loro similitudine fisico-psichica. Ma invece ho un bel cercare un'altra opera a proposito della quale possa ripetere le osservazioni che ho fatto, possa reiterare le considerazioni che mi condurrebbero alla conclusione di una identità di processo. Più cerco, anzi (e questo è difatti il pregio e il risultato dell'esperienza dell'arte), e più mi debbo accorgere che quelle realtà, nel loro modo di essere state costruite o realizzate usando di quelle figure e di quelle apparenze naturali od astratte (cioè gli elementi o già distinti dalla similitudine naturale, od astratte come geometrici, ritmici e così via), sono assolutamente singolari, irripetute, uniche», v. RAGGHIANTI C.L, *Arte "asemantica"*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, *op.cit.*, p. 29; va precisato che il saggio risale al 1946.

[278] «Non possiamo prescindere dall'esistenza e dall'attività specificatamente caratterizzata dagli artisti trascurati, né tantomeno per nostra comodità immaginarla nulla o non avvenuta, né ancor meno relegarla nel disvalore o nell'inconsistenza». RAGGHIANTI C.L, *Artisti e civiltà*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, *op.cit.*, p. 74.

[279] «lo speciale prodotto dell'attività umana [analogamente al concetto di *fare* artistico ragghiantiano] a cui si dà il nome di opera d'arte, lo è per il fatto di un singolare riconoscimento [ancora in analogia con l'individuale e individuato processo critico di Ragghianti rispetto al fenomeno artistico ritenuto unico] che avviene nella coscienza», v. BRANDI Cesare, *Teoria del restauro*, *op.cit.*, p. 4.

riconducibili – e quindi spiegabili – attraverso categorie predeterminate come quelle di 'cultura', 'società'[280]. Al contrario, rispetto ad un metodo deduttivo, è per lui la storia degli artisti a poter rappresentare una cartina tornasole per la ricostruzione storica di taluni eventi, in quanto il ripercorrimento del *fare* artistico significa esplorare in che modo l'artista abbia espresso un processo di intuizione e conoscenza della storia, rappresentando una particolare manifestazione di una certa 'cultura'[281]. Legando l'opera al suo artista, e non più genericamente alla società, ribadisce la sua singolarità e unicità, e, oltretutto, tale aspetto si lega anche al ruolo, quindi, concretamente antropologico e culturale delle opere artistiche, poiché, nella loro sintesi figurativa concorrono, democraticamente, all'espressione di una civiltà, così come espresso dalla Commissione Franceschini, nell'ambito della quale lo stesso Ragghianti lavorò.

Come ha rilevato Sciolla, in Ragghianti

> L'arte è una delle forme conoscitive più raffinate del mondo e il giudizio critico (la derivazione è dalla *Logica* crociana) è per l'autore un atto di comprensione della stessa, produttrice di forme. Intendendo l'arte come modo di conoscenza, ma anche di esperienza, cioè di fare, Ragghianti ribadisce ulteriormente la convinzione che l'espressione artistica è impulso divenuto forma e linguaggio. L'analisi critica si pone quindi come processo di indagine della genesi storica della forma e delle sue articolazioni. «Si tratta dunque di indagare dall'interno, cioè di sondare e di penetrare la condotta, le stratificazioni, di restituire l'intero ciclo mentale, operativo, avveratosi in termini visivi»[282].

[280] Segnalava prima di tutto il pericolo di come queste locuzioni, apparendo come riferimenti comuni e consueti, siano facilmente assunti come griglie storiografiche di orientamento unitarie, senza porre dubbi su una loro possibile reinterpretazione o, addirittura, semplice interrogazione critica.

[281] È vero che è mia ferma opinione che un contributo fondamentale per l'accertamento o per la ricostruzione storica lo dà proprio la storia degli artisti: e questo è puramente vero, anche se gli storici ordinariamente limitano il loro interesse alla politica, all'economia, alla scienza, alla religione, alla storia delle idee. Perché, quando si studia un artista nella sua relazione con quella che si chiama la storia, non si può prescindere dall'operare secondo quella soggettivazione dei dati, che è la vera vitalità di una storiografia, la quale è poi consapevolezza del processo della conoscenza dell'uomo o del reale in tutte le sue forme e manifestazioni. Avendo a che fare con artisti, o considerandoli nel quadro storico con appropriata adeguazione ai loro atti, è difficile o più difficile sostituire al particolare concreto l'astrazione, la generalizzazione, la ciclica soprastorica, e non si può sfuggire alla constatazione, talvolta imperativa, della originalità delle esperienze e delle aggiunte, della creatività individuale che marca gli eventi» v. RAGGHIANTI C.L., Artisti *e civiltà*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, *op.cit.,* p. 58.

[282] SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, *op.cit.*, pp. 163-164.

G.C. Argan, *Ritratto di Ragghianti*, 1933, da DE SETA Cesare, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura, op.cit.,* p. 125.

C.L. Ragghianti, *Ritratto di Argan*, 1933, da DE SETA Cesare, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura, op.cit.*, p. 125.

1.3 *Ragghianti e i padri fondatori della disciplina: da Riegl a Ruskin*

Se l'avvicinamento alle teorie crociane costituì, come è stato delineato nel precedente paragrafo, un terreno in cui si sono radicati molteplici contributi che hanno aperto la strada verso una particolare idea di storia e di opera d'arte, oltreché verso la formazione di quella 'coscienza giudicante' attorno alla quale la visione critica del restauro si configura[283], contemporaneamente il contatto con certe posizioni appartenenti al panorama internazionale, non solo pone alcuni elementi critici a supporto dello sviluppo della cultura conservativa, ma può costituire un altro canale di verifica della vicinanza del pensiero ragghianteo rispetto a quelle linee speculative più in adiacenza con le teorie del restauro. Seguendo una linea cronologica, che si rivela significativa per i tempi in cui si registrano talune prossimità, Ragghianti, segnatamente, già durante il periodo di formazione pisano, che costituì senz'altro l'ingresso nella roccaforte dell'idealismo italiano, la Normale di Pisa allora diretta da Giovanni Gentile[284], ebbe occasione per entrare in contatto con le teorie afferenti alla cosiddetta Scuola di Vienna. Oltre ad aver significato un avvicinamento concreto alla cultura idealista, il periodo pisano rappresenta il momento in cui Ragghianti sposta i suoi riferimenti culturali, allontanandosi da diversi studi condotti in età giovanile. Difatti, egli stesso ricorda in una lettera indirizzata a Gentile: «alla Scuola Normale di Pisa, lavorai per superare la situazione incredibilmente anacronistica della mia cultura. Soltanto dopo molto tempo fui in grado di valutare il contributo positivo che, malgrado tutto, mi avevano arrecato quelle esperienze dirette, di prima mano, della sociologia, del positivismo, del materialismo dialettico, del modernismo, del formalismo accademico e del realismo in arte»[285]

Com'è noto, tra i docenti che insegnarono alla Scuola pisana, con cui Ragghianti si formò, vi era Matteo Marangoni il quale non solo lo introdusse al pensiero di importanti personalità del

---

[283] Cfr. MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità*, *op.cit.*, pp. 98-123.

[284] L'ingresso di Ragghianti alla Normale di Pisa coincide con la nomina a Commissario regio presso la Scuola di Giovanni Gentile, il quale da un lato diffuse l'approccio dell'attualismo che significava credere nella possibilità, in qualità di intellettuali, di intervenire in modo attivo nel progresso del paese. Il suo pensiero spinse verso l'attitudine alla revisione degli assunti teorici la lucidità di sguardo critico che tiene conto del momento storico in cui viene interpretato il fatto artistico, condizionandolo, l'orientamento alla laicizzazione della cultura e lo studio delle religioni come posizioni di idee. D'altra parte, tentava di applicare quanto intendeva produrre con la riforma scolastica: una ricerca di elevazione del rigore scientifico e dello spessore filosofico-critica negli studi umanistici, risollevando la Scuola dalla mancanza di fondi e autonomia e trasformandola in un polo di formazione per gli insegnanti medi poiché, prima di allora, non portava all'abilitazione all'insegnamento. Al contempo Gentile fu una figura ambigua a cavallo tra la professione di istanze di libertà e la fiducia nella politica fascista per il rinnovamento della scuola e dell'università, mentre già nel 1925-27 si formò il primo gruppo antifascista nella Scuola, che ruotò attorno a Umberto Segre e Vittorio Enzo Alfieri, di cui il «giovane precoce, di moltissime letture ed inflessibile energia antifascista» Ragghianti, insieme ad altri, ne diede nuovo impulso, diffondendo temi di «liberalismo, socialismo, non violenza, estetica, idealismo, kantismo»; cfr. CAPITINI Aldo, *La Normale di Pisa, Ricordi*, in «La Voce della scuola democratica», 16 maggio 1955.

[285] V. PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 25.

panorama d'oltralpe – in particolare della scuola viennese –, ma rappresentò anche il suo Maestro. Con l'obiettivo più generale di ottenere una geografia di riferimenti e di assunti teorico-metodologici, per meglio comprendere i significati delle successive azioni intraprese da Ragghianti nel campo della tutela e del restauro, appare opportuno richiamare, seppure sinteticamente, anche quali siano stati gli apporti del docente fiorentino che molto incise nel pensiero ragghiantiano.

Marangoni arrivò alla Normale durante l'anno accademico 1929/30, quando Ragghianti iniziava il secondo anno e prese avvio, come egli stesso ricorda, il periodo più luminoso e «degno di memoria»[286] della sua formazione. Si tratta di una fase segnata da una personalità ben inserita nel moto di rinnovamento culturale del Paese e che, nel solco della cultura crociana e della «Voce» prezzoliniana, si arricchiva dello scambio attivo con la cultura artistica che si andava costruendo in Italia, con i rinnovamenti berensoniani e di Longhi, le riflessioni distintive tra cultura ed arte di Ortolani, le animate inserzioni wickhoffiane e riegliane di Galassi e i rammodernamenti ruskiniani del Venturi[287].

Il metodo marangoniano era per Ragghianti molto diverso da quello di Mario Salmi, del quale ricordò con dissidenza le ore trascorse a Pisa durante le lezioni «l'ingombrante lettura delle 'epigrafi pisane' non lasciava spazio sufficiente per l'osservazione e lo studio delle opere d'arte; queste venivano «mostrate come semplice documento d'appoggio per le epigrafi e per desolanti e desertiche argomentazioni filologiche ed erudite»[288]. La lezione di Marangoni, che Ragghianti fece propria, lo avvicinò sensibilmente alla storia dell'arte, anteponendo l'immagine alla parola, con l'obiettivo di comprendere – e di interpretare – concretamente il valore delle opere che erano oggetto delle sue analisi. L'approccio purovisibilista era solo un punto di partenza[289], accettandone, per dirla con il lucchese, «il complesso delle astrazioni di descrittiva formalistica [...], ma le adopera come una 'grammatica delle forme', dalla quale [risaliva] dalla descrittiva formale generica alla determinazione individuale e irripetibile»[290]. Come emerge da alcuni contributi emersi nell'ambito della celebrazione degli ottant'anni di Marangoni, egli mantenendo una costante distinzione tra forma e contenuto sfuggì all'estetismo e in questa problematica sorse l'esigenza di Ragghianti «di

[286] Nell'ambito di un convegno di studi dedicato a Marangoni, a cui Ragghianti prese parte, compare uno scritto significativo che ripercorre, in modo autobiografico, gli studi pisani e il contributo del Maestro alla sua formazione, si veda, quindi, RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Gli ottant'anni di un Maestro. L'opera di Matteo Marangoni*, in «seleArte», n. 25/1956, p. 4.

[287] Cfr. ivi, p. 2.

[288], v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Critica d'arte e storia della critica*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, p. 47.

[289] Su questo tema si veda DELL'ACQUA Gian Alberto, *Ragghianti e l'arte contemporanea dai primi anni pisani alle biennali*, in VARESE Ranieri (a cura di), *Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste d'arte in Italia oggi*, Atti delle giornate di studio (Roma 1988, Firenze 1992), UIA, Firenze 1997, pp. 55-59; RUSSI Antonio, *Marangoni e l'estetica*, in AA.VV., *Studi in onore di Matteo Marangoni. Pisa 1957*, Vallecchi, Firenze 1957, pp. 15-23; STELLA Vittorio, *Il problema della forma nella metodologia di Matteo Marangoni*, ivi, pp. 23-29.

[290] v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Gli ottant'anni di un Maestro. op.cit.*, p. 5.

risolvere la sintesi forma-contenuto in *processo* o *divenire* o *storia interiore* concretata come fare o *linguaggio*»[291]. Si poneva, quindi, sulla scorta della lezione marangoniana, in una speculazione distante da «le teoriche e poetiche della "poesia pura" che facevano dell'arte una sorta di prodotto o di accadimento intransitivo estatico di se stesso»[292], la qual cosa ricalca anche la volontà non solo di distinguere poesia e prosa, ma anche di rintracciare valori nelle espressioni di "letteratura" artistica. Alla rapida rivelazione dell'immagine doveva seguire lo sforzo di apprendere il metodo di analisi che permetta di ripetere quell'esperienza e il la capacità analitica dello sguardo del critico che, lontano dalla figura del conoscitore, metteva in pratica un'abilità ritenuta trasmissibile e raggiungibile attraverso l'esercizio. In tal modo, alla revisione della metodologia dell'analisi delle opere artistiche si andava aggiungendo, attraverso l'impostazione di Marangoni, che credeva nell'importanza dell'ampiezza della divulgazione, lo smontaggio di un impalcato elitario della disciplina avvicinandola ad un sapere liberante e includente, aspetti che avvicinarono sensibilmente Ragghianti alla critica d'arte con anche un significato etico e sociale[293].

Inoltre, secondo il suo stesso allievo, Marangoni non mirava ad un'indipendente sistematizzazione teorica perché «il centro vitale del suo interesse è altrove, e la generalizzazione teorica serve a lui soltanto come sostegno all'osservazione puntuale»[294], si potrebbe dire *caso per caso*, dei fenomeni artistici e della loro individuale interpretazione e, ancora, sostenne che ha mostrato come, restando entro il limite delle considerazioni estrinseche, non sia possibile cogliere il carattere di *unicità* dell'opera d'arte nei suoi 'valori figurali'. Da questi brevi richiami[295] affiora un'adesione da parte di Ragghianti, tramite il suo maestro, ad un approccio critico e fondato sul giudizio di valore da costruire nei confronti dell'opera sottoposta ad indagine, che cammina di pari

---

[291] In particolare, risulta significativo in merito a questo tema lo scritto di RUSSI Antonio, *Marangoni e l'estetica*, in AA.VV., *Studi in onore di Matteo Marangoni. Pisa 1957*, Vallecchi, Firenze 1957. Si cita, invece, da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1a ed. Edizioni U, 1946), p. 222.

[292] *Ibidem.*

[293] Segnatamente, basti pensare al progetto "arteMobile", che avviò nell'ambito CIAC (Comitato Iniziative Artistiche e Culturali) da lui istituito nel 1959, per la realizzazione di mostre itineranti, ispirato dall'Artmobil del museo di Richmond in Virginia, che, con l'ausilio di strutture mobili e flessibili capaci di contenere fino a 350 opere, era in grado di raggiungere piccoli centri ed un pubblico più ampio e diversificato. Si trattava, per Ragghianti, di un'antistruttura che avrebbe dovuto dotarsi di un programma di misure complementari, legate alle funzioni tutelari, di restauro e di educazione artistica a tutti i livelli: un «laboratorio museologico, [...] un centro di educazione artistica accessibile, dove si compie un'esperienza conoscitiva [...] in modo da facilitare le capacità di comprensione e appropriazione anche da parte dell'osservatore meno esperto». Si veda a tal proposito, *Artemobile*, in «seleArte», n. 45/1960, pp. 28-31, da cui si cita; DETTI Edoardo, *Il museo come attrezzatura culturale del territorio*, in «Museologia», n. 4/1974, pp. 115-117; RAGGHIANTI C.L., Musei mobili in Francia, in «Critica d'arte», n. 146/1976, pp. 67-69.

[294] RAGGHIANTI C.L., *Gli ottant'anni di un Maestro. op.cit.*, p. 4.

[295] Tra gli studi relativi alle prime ricezioni culturali di Ragghianti e in relazione al metodo strettamente connesso alla critica d'arte e al pensiero filosofico maturato sulle opere, sono molto significativi CALECA Antonino, *La giovinezza di Carlo Ludovico Ragghianti: vicende di un «respinto ai margini»*, in «Luk», n. 23/2017, pp. 62-65; BULGARELLI Stefano, *Ragghianti e il linguaggio visivo*, in «Op.cit.», n. 124/2005.

passo con gli strumenti e i metodi mutuati dal pensiero crociano, i quali vengono così accresciuti di una specifica lente conoscitivo-interpretativa attraverso la quale osservare ciò che è definibile "opera d'arte".

Ragghianti discusse con Marangoni dapprima la tesina sul Vasari, tema peraltro suggerito da Lionello Venturi, pubblicata all'inizio del 1934, con l'intercessione di Giovanni Gentile nei «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», con il titolo *Il Valore dell'opera di Giorgio Vasari (Note per un giudizio critico)* è, invece, *Introduzione a una storia artistica dell'età barocca* il titolo della tesi in Storia dell'arte che, nel giugno dell'anno successivo, discusse ancora con Matteo Marangoni. Com'è stato rilevato, «l'interesse per Vasari storiografo, ma soprattutto per l'arte barocca, derivò senza dubbio da Marangoni, tra i primi ad affrontare sistematicamente lo studio dell'arte italiana del Seicento, gradatamente riscoperta proprio a partire dai primi decenni del Novecento»[296]. La pubblicazione del Vasari non fu l'unico motivo di gratitudine nei confronti di Gentile poiché «egli nel 1934 determinò la pubblicazione della rivista «La critica d'arte» presso la casa editrice Sansoni di sua proprietà, rivista in cui ebbi come co-redattori Ranuccio Bianchi Bandinelli e quindi Roberto Longhi, e che durò sino al 1940, perché volle darmi una prova del consenso che dava all'iniziativa, malgrado conoscesse la mia consuetudine col Croce, e sapesse benissimo che il titolo della rivista, la quale si proponeva il rinnovamento degli studi, era consapevolmente identico a quello della famosa rivista del Croce, anzi ne dichiarava apertamente l'integrazione». Alla rivista, che fu il primo tentativo di applicare il crocianesimo alle arti visive e che gli consentì di inserirsi in un circuito di studiosi già navigati, parteciparono, tra gli altri, Adolfo Venturi, Cesare Gnudi, Cesare Brandi[297].

Proprio alla Normale, grazie al metodo di insegnamento di Matteo Marangoni, gli scritti viennesi, che non erano ancora tradotti in italiano, divenivano oggetto di discussione a Pisa. Ma non fu per lui solo l'università il luogo dove gradiva confrontarsi sui temi e i problemi posti dalla Scuola viennese bensì, come testimonia il ricordo dedicato all'amico prematuramente scomparso Jenö Lányi, anche durante il breve soggiorno del 1936 all'Istituto Warburg, discutendo con lo storico ungherese sull'impostazione metodologica di **Alois Riegl** gli riconosceva il ruolo di «ponte» per il passaggio dal positivismo allo storicismo, inteso come ricostruzione critica dell'espressione[298]. In *Ritardi culturali* Ragghianti ricorda il momento della sua ricezione delle teorie della Scuola viennese,

> Fiedler ebbe effetto tangenziale, e il formalismo italiano non aggiunse la conoscenza diretta di un altro eminente teorico e storico della forma, Alois Riegl, conosciuto invece a Pisa e letto non solo per i saggi basilari sull'arte barocca allora tema preminente, ma per l'oscillazione insita nel

[296] PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico, op.cit.*, p. 33.

[297] V. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 208.

[298] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Care reliquie: in memoriam Jenö Lányi*, in ID., *Il pungolo dell'arte,* Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 389 e ss.

> parallelismo posto tra pensiero di Sant'Agostino ed arte tardo romana come contenuto storico, per cui la straordinaria definizione delle forme elementari rivelate dall'industria artistica, fino ad allora ignorate, tendeva a ricevere un significato dalla esterna cultura scritta, come nel Dvořák sistematicamente[299].

Difatti, in questo scritto ammonisce la lentezza con cui furono avviati gli studi sistematici sulle personalità afferenti alla scuola di Vienna, sebbene egli abbia registrato una certa diffusione dei temi e delle teorie sin dagli anni Dieci, testimoniata, oltre che da Croce, dagli studi di Giuseppe Galassi sull'arte tardoromana risalenti al 1912, da alcuni saggi di Ortolani e Longhi, ma soprattutto con la propagazione Julius von Schlosser, nel 1936, in Italia della Scuola viennese, dando al Riegl il posto di responsabilità nello sviluppo della critica d'arte moderna. Vista l'attenzione degli orientamenti culturali di area germanica e asburgica ai cosiddetti periodi di 'decadenza', che era un territorio comune agli storici dell'arte italiani, tra l'altro impegnati anche nella ricerca di criteri valutativi e interpretativi dei fenomeni artistici contemporanei che richiedevano nuove e diverse aperture di 'gusto'[300], diverse figure eminenti del panorama culturale del Novecento si interfacciarono, dunque, con le teorie dei maestri viennesi, come, tra gli altri, Antonio Muñoz, Pietro Toesca, Roberto Longhi[301], Corrado Ricci, Lionello Venturi, Ranuccio Bianchi Bandinelli[302], i quali, a loro volta, hanno inciso attraverso i loro scritti e il loro contributo operativo nella cultura del restauro, rivelandosi non di rado solidi riferimenti per le successive generazioni di operatori e teorici della materia.

Lo stesso Ragghianti contribuì in modo significativo alla diffusione del metodo riegliano, come sottolinea Andrea Emiliani[303], tramite diverse pubblicazioni, tra le quali ricade la traduzione,

---

[299] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ritardi culturali*, in POZZETTO Marco (a cura di), *La scuola viennese di storia dell'arte*, Atti del XX convegno, Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, Gorizia 1986, pp. 251-253.

[300] «Credo di poter affermare che il primo movente che spinse Marangoni, quasi trentenne, dal 1905 circa, ad accostare con desiderio di più vicina conoscenza la pittura del Seicento, provenne piuttosto dall'esperienza pittorica moderna, che dagli studi scientifici speciali sull'argomento». RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *L'«arte barocca» di Marangoni*, prefazione a MARANGONI Matteo, *Arte Barocca*, Vallecchi, Firenze 1973, ripubblicata in ID., *L'arte e la critica*, Vallecchi, Firenze 1980, p. 194.

[301] Ragghianti nel 1937 scrive a Longhi «La sua, come la mia formazione, (comune, perché non abbiamo, pur con la distanza del tempo, trovato precedenti di cultura diversi: lo stesso si dica per il Longhi, il Venturi ecc.) si sono basate 1) sull'estetica crociana 2) sui tentativi metodologici del Wölfflin, del Berenson *et similia* [...]. Lateralmente, e per problemi particolari, stanno il Riegl, e più indietro, specie per quel che riguarda la falsa ipotesi del Rinascimento italiano, il Burckhardt».

[302] Cfr. SCIOLLA Gianni Carlo, *Carlo Ludovico Ragghianti e la "Scuola di Vienna"*, in «Tecla. Rivista di temi di critica e letteratura artistica», n. 1/2010, p. 9.

[303] È molto significativo quanto sottolineato da Andrea Emiliani, il quale, nel constatare il ritardo con cui la figura di Alois Riegl sia stata attenzionata dalla cultura storico artistica italiana, riconosce a Carlo Ludovico Ragghianti il merito, insieme a Carlo Anti e Sergio Bettini e solo più tardi, nel 1950, a Roberto Longhi, di «aprire ufficialmente il grande tema di Alois Riegl in Italia». Cfr. EMILIANI Andrea, *Prefazione*, in SCARROCCHIA Sandro, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia degli scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, CLUEB, Bologna 1995, p. 7.

effettivamente curata dalla moglie Licia Collobi, di *Arte tardoromana*, con Einaudi nel 1959. Proprio da questo volume, attraverso la quarta di copertina e la *Notizia critica*, emergono in primo luogo i motivi per i quali il pensiero di Riegl si fosse diffuso con tempi dilatati, riconducibili sia all'osticità dei termini tedeschi, particolarmente ricercati per contrastare la terminologia dilettantistica, sia alla complessità del suo stesso pensiero[304]. D'altra parte, affiora il riconoscimento di un ruolo centrale – definito «iniziatore» – in Riegl e nella sua opera per una nuova storiografia e critica d'arte, per la conservata attualità del metodo teso ad una penetrazione critica del carattere formale e culturale delle opere d'arte, esercitata con «spirito sistematico, severità di metodo storico-filologico e appassionante problematica sull'originalità e sull'autenticità delle fonti»[305].

Un significativo punto di incontro tra Ragghianti e Riegl si registra proprio in relazione allo studio e all'interpretazione, oltre che delle civiltà paleo-storiche[306], dell'arte romana. Difatti vi sono diverse occasioni in cui il lucchese si occupò di tale periodo, come i *critofilm* dedicati a Pompei e il volume *Pittori di Pompei* (1963), in cui d'altronde non mancano richiami al metodo storiografico riegliano. Occorre infatti sottolineare che le due pellicole risalgono ad un momento particolare, in cui Ragghianti era parallelamente dedito alla scelta delle illustrazioni per la pubblicazione del volume, la cui scrittura era però già conclusa dal 1952[307], in cui non mancò di riferirsi alle teorie riegliane[308].

---

[304] «L'importanza di Alois Riegl nello sviluppo delle discipline storico-artistiche e nella storia moderna della critica d'arte è nota soltanto ad una non grande parte degli studiosi di tale materia, e in modo, per lo più, alquanto sporadico e generico, "per sentito dire", senza conoscenza diretta delle sue opere. Ciò dipende in parte dalla spinosa lettura del testo tedesco, dalla faticosa terminologia che egli elaborò per lottare contro la troppo facile, generica e dilettantesca, o naturalistica, fraseologia corrente al suo tempo; e inoltre intorbidata, indurita a volte dalle complicazioni ed anche oscurità del suo pensiero, che egli risolveva via via nel corso della trattazione», v. COLLOBI Licia, *Notizia critica*, in RIEGL Alois, *Arte tardoromana*, trad. it. a cura di Collobi Licia, Giulio Einaudi Editore, Torino 1959, p. XXI.

[305] Ivi, p. XVIII.

[306] Come ha sottolineato Gianni Carlo Sciolla, l'ampia esplorazione storiografica di temi e problemi che spaziano dalle più antiche civiltà al Novecento pone Ragghianti in una certa assonanza con Riegl, figurando, inoltre, tra i pochi storici italiani ad essersi occupato dell'arte preistorica, dando forma a *L'uomo cosciente: arte e conoscenza nella paleostoria* nel 1981. Cfr. SCIOLLA Gianni Carlo, *Carlo Ludovico Ragghianti e la "Scuola di Vienna"*, in «Tecla. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», n. 1/2010, pp. 8-29.

[307] SANTINI Carlo, *Pittori di Pompei*, in «seleArte», n. 66/1963, p. 66.

[308] Facendo riferimento alla premessa in Pittori di Pompei, Ragghianti riconosce che «le opere fondamentali del Wickhoff e del Riegl, oggi generalmente strumentali per gli archeologi, anche se non sempre veramente intese nelle loro implicazioni di rinnovamento metodologico […] [dimostrano che] non sarebbe la prima volta che gli studi di archeologia hanno ricevuto contributi di chiarimento e di avanzamento da parte di storici e critici non strettamente specializzati ed esercenti quella disciplina». Si potrebbe fare un gioco di sostituzione di parole e rendersi conto che anche Ragghianti, come molti altri storici dell'arte – incluso Riegl –, pur non essendo 'strettamente specializzati' nella disciplina del restauro, fa parte di quella schiera di storici e critici che hanno lavorato a quella revisione di metodo che ha prodotto lo scollamento delle teorie restaurative dall'impalcato positivista, con conseguenti ed evidenti ricadute sulla prassi operativa.

La scelta di dedicare ben due pellicole[309] all'arte romana è indice di un'attenzione particolare che maturò anche dal contatto diretto con la fisicità della materia archeologica durante i suoi viaggi a Napoli per incontrare Benedetto Croce. Questi furono occasione per visitare, oltre gli scavi pompeiani, anche i numerosi affreschi conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli e, in merito al riconoscimento dei valori dell'espressione artistica romana, egli offre uno specialissimo contributo critico-interpretativo che nasce da un'insoddisfazione nei confronti degli studi pregressi che tendono a sminuirla definendola 'arte popolare'[310]. Per Ragghianti ciò comporta una considerazione di queste opere come «semplici copie della pittura greca, ma una volta chiarita la loro intrinseca qualità d'arte non si potrà più trattarle come semplici documenti»[311]. Da questo appello al riconoscimento delle 'qualità' singolari dell'arte di epoca romana emerge una riflessione specifica nei confronti della concezione di arte come 'documento storico': Ragghianti avverte, in tale interpretazione, un pericoloso limite per la comprensione dell'arte la quale tende, in questo modo, a identificarsi «con l'esigenza di cui è divenuta fortuita materia»[312]. In questo discostamento dallo scientismo, volto al superamento del metodo 'positivo' dello studio dell'arte, che pone il valore documentario come ragione predominante e irriducibile della conservazione[313], Ragghianti, in particolare, respinge la riduzione dell'arte «ad effetto della partecipazione alla vita storica, politica, sociale e culturale» diventando documento «per il desiderio o la comodità dello storico fallace». Dedicò, infatti, uno specifico saggio sul tema, calcolando i rischi dell'utilizzo delle opere in qualità di 'documenti' e cioè quelli legati all'interpretazione delle opere al di fuori del problema della loro propria «concreta consistenza» che portava, a suo avviso, ad una illegittima arbitrarietà interpretativa, riducendole ad oggetto di dialettica[314].

Emerge, quindi, non solo una modalità divulgativa volta a trasferire un contenuto culturale anche ai non-specialisti attraverso un linguaggio diretto e semplice, in linea con il pensiero di

---

[309] Nel 1958 viene prodotto prima Pompei Urbanistica e poi Pompei città della Pittura, nonostante il critico sia parallelamente dedito alla scelta di illustrazioni per la pubblicazione del volume Pittori di Pompei (1963), il cui studio sui maestri pompeiani è già concluso dal 1952, dimostrando, così, la necessità di ripercorrere l'argomento archeologico partendo dalla dimensione urbana per poi trasferirsi alla scala più minuta; cfr. SANTINI Carlo, *Pittori di Pompei*, in «seleArte», n. 66/1963, p. 66.

[310] Come viene anche sottolineato da uno studio specifico relativo alle sceneggiature dei critofilm ragghiantiani, il soffermarsi da parte del lucchese su una specifica cultura attraverso due pellicole riveste un caso unico; cfr. LA SALVIA Valentina (a cura di), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2006, pp. 202-203.

[311] v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Pittori di Pompei*, Edizioni il Milione, Milano 1963, p. 95.

[312] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Partecipazione dell'arte, arte come "documento storico"*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, pp. 265.

[313] In particolare, sul metodo positivo esperito durante la prima metà del secolo scorso, vi è il contributo di Carbonara, il quale in una panoramica di posizioni di stampo scientifico, colloca anche il pensiero e l'opera di Dvořák. Cfr. CARBONARA Giovanni, *Il restauro scientifico nella prima metà del XX secolo*, in ID., *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997, pp. 231-270, in particolare pp. 262-267.

[314] Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Partecipazione dell'arte, op.cit.*, pp. 259-268.

Marangoni circa l'educazione all'arte, ma viene fuori anche la condivisione di taluni assunti con il pensiero riegliano. Oltretutto, nel corso della sua attività come critico d'arte affrontò il tema della trasmissione e diffusione delle opere artistiche attraverso molteplici forme di rappresentazione e divulgazione e nel suo impegno si riscontra uno scopo etico, strettamente intrecciato alle questioni della tutela del patrimonio, intesa come sensibilizzazione dei cittadini nei confronti dell'eredità culturale che dovrebbero custodire; ma è ravvisabile anche uno scopo conoscitivo, con l'obiettivo di ripercorrere criticamente il singolare processo dell'opera d'arte legato, in modo potremmo dire simbiotico, al processo di conoscenza profonda e ineludibile del percorso metodologico del restauro[315]. Infatti, non solo gli studi condotti da Ragghianti percorrono il «ponte» che travalica l'impostazione del metodo positivo per approdare alla ricostruzione critica dei processi espressivi, ma si rintraccia anche l'obiettivo condiviso di scavalcare le classificazioni aprioristiche nate dal concetto di *stile*, per una considerazione paritaria di 'arti maggiori' e 'arti minori', corroborando quel progressivo ampliamento del campo di applicazione della tutela, riconoscendo sempre più 'categorie' di beni considerabili come 'opere d'arte' e, dunque, degne di conservazione e tutela, e lavorando sui concetti di 'valore' e 'individualità' delle opere che si inseriscono nel solco di un aggiornamento culturale della disciplina del restauro. Si tratta di un tema fondamentale, non solo per l'emancipazione del fare storiografico, ma anche – e in maniera correlata quindi – per la cultura architettonica e conservativa. Ne sottolinea efficacemente il peso Bruno Zevi, il quale si espresse affermando che «nella storia della critica, tali "teorie" hanno avuto l'inestimabile merito di arricchire l'indagine tra architettura e società [...] sono storici cospicui da illuminare i singoli fenomeni artistici». Inoltre, ancora a suo avviso, la schiera composta da personalità quali quelle di Ragghianti e Riegl, hanno «portato alla formulazione di una definizione chiara, calzante, comprensiva dell'intera fenomenologia architettonica [...] escogitando una "estetica" dell'architettura diversa»[316], che fuoriesce, dunque, dai precedenti assunti metodologici.

Tuttavia, Ragghianti lamentò nel pensiero di Riegl la mancanza del passaggio volto all'identificazione del linguaggio espressivo personale dell'artista: l'individualità della personalità artistica, per il lucchese, si fa portavoce di un'esperienza intuita nel proprio contesto socio-culturale, divenendo 'strumento' di conoscenza della storia; di converso, come egli stesso rileva, il principio di *kunstwollen* si traduce come spiritualizzazione della natura nell'arte, che si realizza nelle civiltà, mediante gli artisti che ne sono «romanticamente gli esecutori», che partecipando alla cultura del

[315] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Cinematografo rigoroso*, in ID., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1952, pp. 17-39. Per quanto riguarda l'attività strettamente cinematografica è, in particolare, da lui definita come «'atto' sociale di cultura», per rintracciare l'atteggiamento teso alla comprensione dell'arte e a trasferirne i valori «al grande pubblico» attraverso «la lingua più universale che parla a tutti con il più diretto potere di convinzione» RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Informazioni sul critofilm d'arte*, in «seleArte», n. 23/1956, pp. 72-76.

[316] Cfr. ZEVI Bruno, *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 76, 179.

tempo divengono 'veicoli' dell'espressione artistica[317]. Sebbene, dunque, sia in Riegl che in Ragghianti si riconosca l'assegnazione di ruolo primario all'opera d'arte, la cui analisi costituisce il momento iniziale per l'approccio allo studio degli artisti, e un comune filtro interpretativo che vede un rapporto simbiotico tra la storia dell'arte e le cosiddette *weltanschauungen*, le direzioni che muovono i termini con cui si stabilisce tale relazione si contrappongono: laddove per l'austriaco l'arte è «echeggiamento» della storia, per Ragghianti essa è «fattore di storia»[318]. In altre parole, Ragghianti si discostò dall'idea di forma espressiva quale 'effetto' di cause esterne ascrivibili alla storia della civiltà, ritenendo che per Riegl «l'arte non è inserita nei fattori di storia ma ne è un echeggiamento».

Tra le figure afferenti alla Scuola di Vienna più vicine alla cultura conservativa attenzionate da Ragghianti vi è **Max Dvořák**, in tempi ben antecedenti rispetto alla pubblicazione della versione tradotta del *Katechismus,* volume edito a Vienna già nel 1916, su «Paragone», avvenuta pressoché contemporaneamente alla Carta 'brandiana' del 1972. Una circostanza sottolineata da Sandro Scarrocchia il quale rileva che il gruppo redazionale di «Paragone» seguì l'idea di Artur Rosenauer di riproporre in modo strumentale l'eredità viennese come denuncia al restauro 'interpretativo', e quindi 'critico', sostenendo un'impostazione che, ben diversa da quella brandiana, come anche Carbonara sottolinea, è vicina ad una matrice scientifica.[319]. Proprio dal punto di vista metodologico, espresse più di una riserva poiché l'impostazione del cecoslovacco non fu condivisa appieno da Ragghianti per la ricerca di criteri oggettivi nell'interpretazione dello sviluppo storico dell'arte che, sebbene siano tesi a rintracciare i rapporti con gli orientamenti culturali, tali relazioni si inscrivevano quasi esclusivamente nella religione e nella filosofia, trascurando la storia del *gusto* e del vivo problema estetico[320].

---

[317] Chiarì infatti che il concetto di *kunstwollen* non si possa intendere come individuale, bensì richiama i temi della psicologia di Vienna, da Weininger a Freud, le pulsioni dell'inconscio impersonale. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Riegl*, in ID., *La critica della forma: ragione e storia di una scienza nuova*, Editoriale Baglioni&Berner e Associati, Firenze 1986, pp. 119-128.

[318] Ragghianti riconosce a Riegl l'elaborazione di determinazioni stilistiche ricavate dalla pura analisi formale delle opere che, sulla scorta del discorso di Herbart, ribadisce la polemica «contro l'identificazione del bello con il piacevole, contro ogni psicologia transitoria e ogni descrittiva di commozioni destate dai contenuti, cerca i caratteri della bellezza mediante l'analisi dei casi particolari». In particolare, richiama, della *Grammatica storica delle arti figurative* riegliana, le norme degli *Elemente* che formano l'opera d'arte, cioè le cinque *W*: *Was*, che cosa; *Wozu*, lo scopo; *Woraus*, il materiale; *Womit*, il mezzo tecnico e il *Wie,* l'elemento formale. Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Una grammatica delle forme: involuzione del Riegl*, in ID., *Arti della visione*, vol. III, *Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979, pp. 76-82.

[319] Cfr. SCARROCCHIA Sandro, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Nardini editore, Firenze 2006, pp. 35-50.

[320] Per Dvořák, secondo il lucchese, «la storia dell'arte deve consistere nel trovare i criteri oggettivi dello sviluppo storico dell'arte cercandone la vitalità e il valore specialmente attraverso le relazioni istituite con i

Più precisamente, a suo avviso, si tratterebbe di un metodo che discende dai procedimenti wölffliniani condotti con il «doppio schema delle tipizzazioni psico-formalistiche» e di «psicologia storica», una sorta di 'sociologismo'[321], che conduce ad una critica volta più che ad uno studio critico aderente all'autonoma essenza delle opere e al carattere peculiare dell'attività spirituale dell'artista, ad una metodologia tesa all'analisi delle relazioni che legano le opere al contesto, privilegiando la considerazione dei fattori da Ragghianti ritenuti eteronomi, dalla quale non poté che prendere le distanze[322]. I limiti di Dvořák sono individuati nel preferire l'attenzione nei confronti delle forme culturali, che tendono a adeguarsi ai contenuti piuttosto che alle individuali scelte artistiche e nell'uso delle tipizzazioni che vertono a valori extra-artistici[323]. Difatti, Ragghianti si espresse in modo piuttosto severo, affermando che

> bisogna osservare che l'accettazione (*Kunstgeschichte als Geistestgeschichte*) fu grossolana, perché gli schemi e i tipi che valevano nella rappresentazione storica delle forme culturali, filosofiche, letterarie e politiche, si adeguavano perfettamente al loro contenuto, mentre questo contenuto (linee, forme, colori per l'arte figurativa, e non concetti, azioni o fantasmi, linguaggio) invece di essere indagato per quello che veramente esso era e significava fu postulato dal Dvořák e inserito nella storia dell'arte[324].

Nonostante la divergenza nei confronti di certe posizioni, per Ragghianti, Dvořák rappresenta «il più significativo storico dell'arte tedesca dopo il Riegl»[325] e, se da un lato ammonì una trascuratezza rispetto all'approfondimento, da lui ritenuto necessario, del concetto di 'gusto' e di 'linguaggio' artistico, d'altra parte emerge un'affinità di pensiero riguardo alla ricerca dei valori, seppure diversamente individuati, attraverso le relazioni istituite tra i fenomeni artistici e gli orientamenti culturali, visto il più ampio obiettivo disciplinare, espresso efficacemente nel *Profilo*, «di fare, coi nuovi strumenti, una integrale 'storia degli artisti'»[326]. Un ulteriore aspetto, non

---

contemporanei atteggiamenti e orientamenti della cultura»; v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *«Rinascimento», «naturalismo», e altri equivoci concetti*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, p. 188.

[321] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1ª ed. Edizioni U, 1946), pp. 50-51.

[322] Lo storico cecoslovacco a considerare le opere «non come prodotti della fantasia, nella loro autonoma essenza estetica e culturale, ma nella loro azione [...] nell'insieme di relazioni contenutistiche», v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1a ed. 1946), p. 88.

[323] Cfr. SCIOLLA Gianni Carlo, *Carlo Ludovico Ragghianti e la "Scuola di Vienna"*, in «Tecla. Rivista di temi di critica e letteratura artistica», n. 1/2010, p. 22.

[324] Si tratta di un metodo per Ragghianti superato, inaugurato da Dilthey e che applicato «violentemente» alla storia dell'arte conduce ad un *naturalismo* antagonistico rispetto alla *forma* dell'attività estetica, contraddicendone la natura; v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Storia di un problema critico*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, pp. 165-166.

[325] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *«Rinascimento», «naturalismo», e altri equivoci concetti*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, p. 188.

[326] Si tratta di un compito che Ragghianti sentì di ereditare da De Sanctis, la cui riuscita dipende dall'«umanità» del critico, volta alla comprensione dinamica dei fenomeni artistici, oltrepassando la staticità della *pura* visibilità.

trascurabile, che emerge e che pone Ragghianti e Dvořák su di un piano comparabile è la visione condivisa del valore etico-morale legato al concetto di tutela che, per quanto concerne lo storico ceco è certamente ben ravvisabile, com'è noto, nel suo *Katechismus*[327].

Si riflette un senso etico e morale nell'attività ragghiantea nell'ambito della tutela, intesa innanzitutto nel suo valore sociale come sensibilizzazione della collettività nei confronti del patrimonio, in diverse circostanze e azioni da lui intraprese, le cui radici sono individuabili anche nello spirito politico-reazionario con cui egli si mosse nel Partito d'Azione e tra le prime file del Comitato Toscano di Liberazione Nazionale[328]. I valori promulgati, segnatamente, attraverso i Sette Punti del PdA, basati sulla democratizzazione della cultura, sull'integrazione di azioni politiche volte al benessere e al progresso della società e sul riconoscimento e la formazione di una coscienza europea, appaiono infatti connessi a molteplici iniziative realizzate dal critico lucchese dalle quali si manifesta il riconoscimento del valore educativo dell'arte, divulgato attraverso la ricerca di mezzi di comunicazione includenti, quali la cinematografia, le mostre, la radio e in particolare la pubblicistica, se si pensa all'economicità della rivista «seleArte» che mirava a coinvolgere l'opinione pubblica sulle questioni più aggiornate inerenti al patrimonio culturale. Si tratta, oltretutto, di valori che trovano echi nella contemporaneità, nei documenti di riferimento disciplinari come, con particolare assonanza, la Convenzione di Faro[329] (2005) o il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio[330] (2004).

---

v. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1a ed. Edizioni U, 1946), p. 103.

[327] È stato osservato come le argomentazioni di Dvořák siano in linea anche con quelle ruskiniane, in relazione al rapporto arte-società, se si considera l'astensione di fornire dei contenuti pratici e metodologici a favore di un insieme di principi morali necessari a garantire la tutela. Cfr. PRETELLI Marco, *Max Dvořák*, in CASIELLO Stella (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 253-268.

[328] Non è un caso che diversi studi che hanno tracciato il profilo biografico e culturale di Carlo Ludovico Ragghianti abbiano intessuto una trama argomentativa da cui emerge un continuo andirivieni tra la figura del critico d'arte e quella dell'uomo politico, i cui contorni spesso diventano indistinguibili, come, ad esempio, AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010, numero monografico dedicato al Convegno di Studi (Lucca-Pisa, 21-22 maggio 2010); BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004; PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

[329] Di respiro europeo, la Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società già al suo preambolo afferma tra gli obiettivi la realizzazione un'unione più stretta fra gli Stati europei, «allo scopo di salvaguardare e promuovere quegli ideali e principi, fondati sul rispetto dei diritti dell'uomo, della democrazia e dello stato di diritto, che costituiscono la loro eredità comune; riconoscendo la necessità di mettere la persona e i valori umani al centro di un'idea ampliata e interdisciplinare di eredità culturale; rimarcando il valore ed il potenziale di un'eredità culturale usata saggiamente come risorsa per lo sviluppo sostenibile e per la qualità della vita, in una società in costante evoluzione».

[330] Se tra i principi del Codice vi sono «la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale [che concorrono] a preservare la memoria della comunità nazionale e del suo territorio e a promuovere lo sviluppo della cultura», nello specifico, la tutela viene intesa come quell'azione che «consiste nell'esercizio delle funzioni e nella disciplina

Il motore rappresentato dal senso di responsabilità sociale che diede impulso a diverse esperienze maturate da Ragghianti è misurabile anche con certi aspetti del pensiero di **William Morris**, al quale non sottrasse qualche attenzione. Ancora ricercando un distacco dalle classificazioni stilistiche, e osservando i fenomeni formulando un giudizio di valore aderente alle singole specificità e teso a scavalcare arbitrarie distinzioni tra le diverse forme d'arte, Ragghianti, affrontando il tema della possibile attribuzione di significato artistico alle produzioni industriali, o comunque non artigiane, ricalcò alcune prospettive morrisiane. Ragghianti rilevò che, alle spalle di una negazione dell'automatizzazione dei processi lavorativi e della promozione dell'attività artigianale, da parte di Morris vi era una rivendicazione, schiettamente sociale e riformistica, della presenza dell'uomo nel lavoro che compie. Si trattava della difesa della partecipazione morale e intellettuale dell'individuo nel proprio mestiere, direttamente connessa all'opposizione verso gli effetti dell'industrialesimo, cioè verso lo sfruttamento operaio e la squalificazione umana. Com'è noto, infatti, uno dei maggiori meriti di Morris fu proprio la determinazione con la quale affrontò i problemi della classe operaia in Inghilterra, attraverso un'analisi dei mutamenti degli scenari urbani e dei nuovi segni di civiltà, come la ferrovia e la fabbrica, che determinavano una rapidissima trasformazione delle città e, con esse, delle persone che le abitavano[331].

L'esigenza di salvaguardia dei valori etici e creativi dell'uomo veniva, dunque, espressa in difesa dell'artigianato e la questione legata alla tutela dei diritti sociali e della produzione tradizionale, non solo incontra l'adesione intellettuale di Ragghianti, ma se ne rintraccia un concreto riflesso in una sua particolare iniziativa. Nello specifico, si fa riferimento alla CADMA (acronimo di Commissione Assistenza Distribuzione Materiali Artigianato) di cui il lucchese fu presidente, che operò tra il 1945 e il 1948 in stretta collaborazione con l'*Handicraft Development Inc.* newyorkese, allo scopo di sostenere e finanziare la ripresa delle attività artigiane a seguito della Seconda guerra mondiale e di diffondere i modelli manifatturieri nazionali anche negli Stati Uniti. Se da un lato le realtà artigianali avevano subito dei danni in un diffuso clima di difficoltà di ripresa economica, gli interessi americani erano anche mossi dal rischio che nel '44 correva l'Italia di entrare nell'orbita sovietica. L'HDI, già attiva e sotto la guida di Max Ascoli, con lo scopo di stanziare dei finanziamenti a fondo perduto per le botteghe italiane, necessitava di referenti in Italia e di interfacciarsi con storici dell'arte che avessero anche dei legami con la politica e, in tal senso, la figura di Ragghianti, che

---

delle attività dirette, sulla base di un'adeguata attività conoscitiva, ad individuare i beni costituenti il patrimonio culturale ed a garantirne la protezione e la conservazione per fini di pubblica fruizione».

[331] I problemi connessi all'avvento della rivoluzione industriale in Inghilterra furono affrontati da diverse figure, come Friedrich Engels, Marx, Hippolyte Taine, o Dickens, il quale, attraverso il suo *Tempi difficili*, mise in campo i concetti di materialismo e utilitarismo che spingevano verso una sempre maggiore produzione di beni, il cui mero consumo assumeva sempre maggiore peso rispetto ai valori morali e spirituali, modificando il concetto di benessere sociale; Cfr. MARINO Bianca Gioia, *William Morris. La tutela dei monumenti come problema sociale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006, pp. 24-28.

all'epoca ricopriva anche il ruolo di Sottosegretario alle Belle Arti durante il governo Parri, rappresentò l'interlocutore ideale per stabilire la quantità di fondi da elargire per l'acquisto di materiali e strumenti per la ripartenza produttiva[332].

Al contempo la critica morrisiana si riferiva anche ad una esecrazione della 'macchina' che si rifletteva su diversi aspetti, in primo luogo quello dell'avversione nei confronti dell'automatizzazione del lavoro che, secondo l'inglese, com'è noto, non solo provocava uno scollamento tra l'atto creativo e quello produttivo nell'uomo, ma anche una perdita di pregio e valore in tutte le realizzazioni di tipo 'industriale'. E se da un punto di vista etico è riconoscibile un'assonanza con il pensiero e l'opera di Ragghianti, al contempo lo stesso espresse una riserva rispetto al giudizio negativo nei confronti dell'impiego dei mezzi industriali. Infatti, in linea con le idee di Frank Lloyd Wright, il quale a sua volta si riferì alle affermazioni dell'*Arts and Crafts*, per Ragghianti la macchina rappresentava uno strumento di cui l'uomo, in mutate circostanze economiche, tecnologiche e sociali aveva sviluppato per esercitare le sue capacità. Soprattutto negò l'impossibilità di attribuire un carattere estetico a tutte le opere che prevedono un processo di estrinsecazione industriale o, comunque riproducibili, poiché riconosceva «un'anteriorità di concezione e di forma dell'oggetto che è estranea alla sua produzione». Per sostenere questa posizione ricorse a diversi esempi storici e a lui contemporanei: le lettere tipografiche di Leonardo e Dürer, il cui valore legato al processo formativo originario si riversa in ogni riproduzione finchè non venga manomesso; il Tempio Malatestiano che rappresenta una delle più significative architetture riminesi nonostante Alberti non lo abbia realizzato né tantomeno seguito i lavori di cantiere; le opere architettoniche del Movimento Moderno che raggiungono intatta perfezione attraverso la ripetizione di elementi modulari[333]. In altre parole, Ragghianti tenta, dunque, di dissipare la distanza creatasi tra il valore artistico-espressivo di un'opera e gli strumenti e i processi fisici per la sua realizzazione, muovendosi contro ogni dicotomia tra 'espressivo' e 'materiale', anzi riconoscendo all'*estetica della macchina* una capacità moltiplicatrice del progresso umano e

[332] Il tema è stato recentemente dibattuto in occasione della giornata di studi "*Il genio italiano nello specchio d'America. Manifatture tra artigianato e industria da CADMA a Italy at Work*", tenutasi il 9 marzo 2023 in Fondazione Ragghianti, che ha visto la partecipazione di Paola Cordera, Elena Dellapiana, Lorenzo Mingardi, Oliva Rucellai, consultabile attraverso la registrazione del convegno al link https://www.youtube.com/watch?v=Vyy-P5IIEDU.

[333] Non mancò di riferirsi al caso del Bauhaus, interpretandolo come capovolgimento dell'ideologia morrisiana, e la ricerca dell'adattamento della macchina alle esigenze della forma artistica, ponendo in primo piano il rapporto tra oggetto estetico, portatore della creatività umana, e la standardizzazione. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Industria e arte*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, *op.cit.*, pp. 200-201.

sociale[334], significando un «accrescimento della disponibilità di valori» materiali e immateriali[335]. Vi è un'ulteriore osservazione, da lui messa in campo, relativa alla «superflua» distinzione tra arte e artigianato, intendendo l'uso come fattore discriminante, poiché, «ogni opera d'arte ha un uso o una funzione, come ha una materia». In questa particolare espressione, d'altronde, si registra una certa distanza con il pensiero brandiano, proprio riguardo la differenza tra i manufatti industriali, il cui restauro prevedrebbe di «ristabilire la funzionalità del prodotto», e le opere d'arte le quali, escludendo l'architettura e le arti applicate, per Brandi sono considerabili tali non per la loro funzionalità ma «per il fatto di un singolare riconoscimento nella coscienza»[336], tantopiù che Ragghianti concordò invece con il concetto di «bellezza utile» di Viénot[337], del quale sottolineò uno specifico passo «l'arte – dice il Viénot – non esiste: affermazione paradossale soltanto in apparenza, se si riflette che nel fatto l'arte è dappertutto e in ogni cosa; l'arte, quindi, in quanto tale, è cosa normale e cessa di esistere come valore d'eccezione»[338]. Appare significativo come Ragghianti abbia utilizzato l'architettura, e più di preciso quella moderna, per chiarire il rapporto tra valore artistico e tecnica, esplicitando come la riproducibilità tecnica e i materiali innovativi non costituissero un detrimento delle qualità architettoniche. È un'esemplificazione che occorre, quindi, riportare:

> si è tanto detto, per esempio, che era il cemento armato, cioè l'intrinseca qualità del nuovo materiale e della nuova tecnica che determinavano il carattere dell'architettura moderna! E c'è chi ripete ancora questo luogo comune materialistico, per quanto ormai tutti siano in grado di vedere che con lo stesso astratto cemento armato e con la stessa astratta tecnica del medesimo noi siamo venuti a

[334] Si ravvisa anche una certa vicinanza con il pensiero di Gillo Dorfles, secondo il quale «L'arte di oggi, come quella di sempre, soggiace – anche involontariamente e inconsciamente – alle condizioni tecniche e sociali dell'ambiente in cui si sviluppa e solo a questo prezzo si mantiene efficace e attuale. Ed è per questo che la meccanizzazione del mondo moderno ha inciso non solo sulla componente sociale ed economica della vita umana, ma anche sulla componente estetica. Una nuova entità artistica è sorta: quella in cui l'opera creativa dell'uomo si è manifestata non più direttamente ma attraverso la mediazione della macchina». Cfr. DORFLES Gillo, *Tecnica e arte*, in «Civiltà delle macchine», n. 5/1953, pp. 30-31.

[335] Ragghianti qui, in particolare, si riferisce al contributo di Georges Combet, il quale, nel suo intervento *Verso un'estetica dell'invisibile*, trattò del potere ordinatore dell'arte connesso al potere realizzatore della tecnica, riconoscendo al designer, quindi, la capacità di limitarsi più a dare una forma agli oggetti, ma anche alla loro struttura, allo scopo di renderla il più possibile ordinata. Cfr. RAGGHIANTI C.L., "*Industrial design", "Estetica industriale*", in ID., *Il pungolo dell'arte*, *op.cit.*, pp. 205-207.

[336] Ci si riferisce al *concetto di* restauro, espresso nella *Teoria*, secondo cui «allorché si tratti di opera d'arte, anche se fra le opere d'arte se ne trovano che posseggono strutturalmente uno scopo funzionale, come le architetture e la cosiddetta arte applicata, risulterà che il ristabilimento della funzionalità, se pure rientra nell'intervento di restauro, non ne rappresenta che un lato secondario, mai quello primario e fondamentale», v. BRANDI Cesare, *Teoria del restauro*, *op.cit.*, pp. 3-4.

[337] Secondo Jacques Viénot «L'estetica industriale è la scienza del bello nel campo della produzione industriale, ed ha per oggetto il luogo e l'ambiente di lavoro, i mezzi di produzione e i prodotti. L'economia dei mezzi e delle materie impiegate, quando non nuocia né al valore funzionale né alla qualità del lavoro è condizione determinante della *bellezza utile*», v. RAGGHIANTI C.L., "*Industrial design", "Estetica industriale*", *op. cit.*, pp. 210-211.

[338] *Ibidem.*

> possedere espressioni architettoniche assolutamente disformi l'una dall'altra, differentissime quanto ognuna personalissima, quelle di Wright o di Perret, di Le Corbusier o di Nervi, di Oud o di Mendelsohn. C'è di più: ognuna di queste «forme» individuali ha personalizzato la tecnica, la modalità attuativa o costruttiva, sicché si può studiare ed apprendere manualisticamente le regole o le leggi della costruzione in cemento armato, ma queste regole e leggi «generali» non sono che astrazioni didascaliche, e non servono poi per definire ognuno di quei singoli processi costruttivi, che sono individuati e singolari, indistinguibili dalla forma che concretano. E lo stesso si potrebbe ripetere per le più recenti architetture in ferro e metalli e vetro[339].

La macchina identificata con il 'brutto' nella critica di Morris discendeva, come osservò Ragghianti, dalla dottrina di **John Ruskin** che vede la coincidenza tra estetismo e moralismo. L'avvicinamento di Ragghianti alla figura di Ruskin fu mediato da Lionello Venturi, dal «lato più vistoso e propagato» e cioè connesso all'adesione alla cultura preraffaellita, alla stessa visione di una critica etico-sociale e al 'caso Whistler'[340]. Se questi furono i punti di partenza dai quali il critico lucchese iniziò a conoscere la figura di Ruskin, il suo interesse si direzionò man mano verso altre tematiche, in primo luogo quella relativa all'analisi delle epoche storiche che Ruskin proseguiva seguendo le 'modalità pittoriche effettive', paragonando la sua metodologia a quella di Giovan Battista Cavalcaselle, del quale apprezzava la fedeltà di analisi nel proprio lavoro[341].

Ciò che più segnò Ragghianti, tuttavia, del pensiero e del metodo ruskiniano furono le 'storie del paesaggio', mosso, come egli rilevò, da un interesse verso la spiegazione e la difesa dell'opera di Turner e da un contrasto nei confronti delle teorie che assimilavano il paesaggio ad una impressione accidentale o come 'clima atmosferico-sentimentale'[342]. Più precisamente, Ragghianti ravvisò un apporto particolarmente significativo legato al lavoro sui *Modern painters* e, cioè, lo studio degli ordinamenti formali dei «cieli nuvolosi»[343]. La singolare metodologia di indagine venne apprezzata

---

[339] Ivi, p. 220.

[340] Si tratta di una contesa legale fra Ruskin e il pittore James Whistler che verteva su "*Nocturne in Black and Gold. The Falling Rocket*", oggi conservato presso il Detroit Institute of Arts, che fu presentata nel 1877 alla Grosvenor Gallery e ritenuta da Ruskin *a pot of paint in the public's face*.

[341] In particolare, Ragghianti ne apprezzava la capacità critica attraverso la quale Cavalcaselle 'costruiva' la propria critica tesa a una diversa storiografia, ripensata nelle singole attribuzioni autoriali e seguendo lo specifico 'svolgimento' dell'unicità dell'opera. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Ritratti di critici contemporanei. Giovan Battista Cavalcaselle*, in «Belfagor», n. 4/1947, pp. 445-448.

[342] Si tratta, d'altronde, di un'osservazione che anticipa quanto è stato anche recentemente osservato da Morezzi, richiamando gli studi di Roberto Di Stefano e Huxley, come l'osservazione di Ruskin sia sempre razionale, attenta al dettaglio e mai incline al trasporto emotivo, attraverso una sorta di distacco 'scientifico', strettamente connesso alle modalità di rappresentazione utilizzate nei suoi disegni. Cfr. MOREZZI Emanuele, *La percezione del paesaggio attraverso la visione di Turner. Riflessioni sull'idea di Etica e Natura in John Ruskin*, in «Restauro Archeologico», special issue n. 1/2019, pp. 100-107.

[343] Il saggio è contenuto in un volume del 1986 che ricapitola e raccoglie studi precedenti con una lente retrospettiva, non essendo però specificate le date dei singoli saggi non è possibile rinvenire al momento in cui Ragghianti svolse queste riflessioni. Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ruskin*, in ID., *La critica della forma*, Baglioni&Berner, Firenze 1986, p. 78.

dal lucchese per due ragioni e innanzitutto per l'osservazione della composizione delle nuvole diretta attraverso uno studio in cui il disegno geometrico rimanda ad un'analisi 'architettonica', ma non solo. Va sottolineato che tali riflessioni sono contenute in un saggio appena precedente – e dichiaratamente connesso – ad un altro intitolato *Il problema del tempo*, in cui, proprio rimandando al carattere transeunte delle nuvole ruskiniane, Ragghianti si collegò al carattere dell'opera d'arte, da lui intesa come «organismo svolto nel tempo»[344]. Difatti l'incipit è: «forse perché la scoperta critica del Ruskin aveva avuto per materia le nuvole del cielo, cioè qualcosa che equivaleva al transuente e all'informe, esso ebbe una forza d'urto straordinaria». La natura transeunte, mutevole e informe di questi particolare 'oggetti' permise al critico lucchese di porre l'accento su quei caratteri nelle opere solitamente «inosservati» e l'esercizio di Ruskin fu ricordato da Ragghianti per «cercar di togliere l'abitudine meccanica di cercare subito le facce nelle rappresentazioni, o gli episodi aneddotici». L'attenzione rivolta alla temporalità dell'arte, muovendo egli da tali assunti[345], corroborò l'idea di opera come «organismo svolto nel tempo» per il quale nega la separazione tra elementi poetici ed elementi prosastici.

Sul tema del tempo nella speculazione ragghiantea occorre ricordare che già nel 1933, con il suo *Cinematografo rigoroso*, si impegnò ad individuare l'intrinseco valore visivo dell'espressione cinematografica definendola un'arte figurativa non dissimile dalla scultura o dalla pittura, ma che si caratterizza attraverso la proprietà del tempo che è, incrociandosi con la dimensione spaziale, la forma speciale, il dato qualitativo, che definisce la differenza metodologica tra la cinematografia e le altre arti[346]. In *Spazio e tempo* chiarì ulteriormente che la dimensione temporale non è «durata cronologica» ma «storia, vita spirituale concreta» che investe e sostanzia le opere d'arte e la stessa attività percettiva del vedere[347]. In questa visione si scorge un nodo critico-teorico di particolare rilievo interno alla cultura conservativa che riconosce nel dinamismo del tempo – e nelle sue tracce – un valore irriducibile.

Questo aspetto richiama sia gli studi effettuati da Ragghianti per la realizzazione delle pellicole dei *critofilm*, soprattutto quelle di respiro architettonico e urbano, sia le sperimentazioni, avviate negli anni Sessanta, dell'uso del plotter e del computer come strumenti di analisi delle opere d'arte,

---

[344] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Il problema del tempo*, in ID., *La critica della forma*, *op.cit.*, p. 81.

[345] Nel saggio *Il problema del tempo* Ragghianti fornì una panoramica di contributi, provenienti sia da artisti sia da critici, dai quali attinse spunti di riflessione in rapporto alla spazio-temporalità dell'arte. Riconoscendo un'estraneità di Wölfflin, Riegl, Marangoni, Longhi e Venturi rispetto all'esigenza di comprendere il tempo e lo spazio dell'arte, partì proprio dalle riflessioni di John Ruskin. Chiamò, infatti, in causa i valori plastici del Cubismo, la *quarta dimensione* di Apollinaire, la scultura *in azione* di Rodin, le rappresentazioni futuriste di Previati e Romani, per poi richiamare il fondamentale contributo di Croce, così come quello di Dewey, sul concetto di arte come *fare*. Cfr., *Ivi*, pp. 81-85.

[346] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, (1933). *Cinematografo rigoroso*, in *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1952, pp. 22-23.

[347] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, (1952). *Spazio e tempo rigoroso*, in *Cinema arte figurativa, op.cit.*, p. 76.

elaborando grafici che potessero disvelare una tridimensionalità, propria dell'architettura, delle opere pittoriche bidimensionali[348]. Questa propensione analitica attraverso gli strumenti digitali venne ribadita e riesplorata anche in seno alle attività dell'Università Internazionale dell'Arte, nell'ambito del Centro APaVOCA, istituito nel 1979 con lo scopo di analizzare il grado di deterioramento nel tempo delle opere, non escludendo casi inerenti a monumenti, oltre che di ricostruire il *processo* individuale della creazione artistica.

La seconda ragione che Ragghianti indicò come motivo di apprezzamento delle ricognizioni dei cieli di Ruskin fu l'uso degli impianti geometrici per la comprensione delle composizioni formali, che gli apparvero analoghi agli esperimenti di arte contemporanea. Nello specifico, trovò nelle osservazioni dell'inglese non solo delle anticipazioni di opere contemporanee, ma anche un'aderenza analitica non comune, rilevando, di converso, una dissacrazione da parte dei critici dell'arte astratta, i quali, considerandone, come egli stesso rilevò, esclusivamente un *valore di novità*, da lui interpretato come un «valore sommario e materiale, tratto dalla valutazione economica»[349].

Proprio nell'ambito delle teorie più condivise inerenti al riconoscimento dell'artisticità delle opere d'arte, per Ragghianti

> con un'occhiata, per quanto magica, non si esaurisce un'opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia insomma, che bisogna ritrovare e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista[350],

e non può non notarsi in questa interpretazione un'opposizione rispetto alla visione del tempo rispetto all'opera d'arte di Cesare Brandi, per il quale è invece proprio nella "magica" – e rapida – folgorazione dell'attimo che si compie il riconoscimento dell'artisticità dell'opera necessario a giustificarne la conservazione[351]. Per il critico lucchese, infatti, la dimensione temporale trova corrispondenza, come si evince in particolar modo nel saggio *Tempo sul tempo* (1969), nel "lento" ripercorrimento del processo artistico e della vita dell'artista[352] e individua nei *critofilm*, attraverso

---

[348] Da una lettera di Ragghianti ad Giulio Carlo Argan, ad esempio, si può leggere «voglio dire che più invecchio e più mi appare indispensabile concentrare il lavoro sull'analisi formale. Ti metterò al corrente dei tentativi che faccio col 'plotter', e che spero di organizzare sistematicamente: per trasformare da superficie verticale in pianta e alzati e spaccati da varie visuali opere pittoriche che così rivelano la loro interna struttura formale». Alcuni episodi del carteggio, tra cui questa lettera, sono pubblicati in PELLEGRINI E., *Storico dell'arte e uomo politico*, *op.cit.*, pp. 199-200.

[349] Non è possibile stabilire se Ragghianti abbia espresso tale giudizio in riferimento al *Der Moderne Denkmalkultus* di Riegl, risulta comunque significativa l'interpretazione e il giudizio espresso in merito al criterio di novità che egli rintraccia nelle «realtà autentiche dei fenomeni espressivi nei loro processi singolari». Inoltre, si riferì anche al pensiero di Boccioni, secondo il quale, «lo stile non ha bisogno di novità. Egli è l'originalità stessa perché ha in sé la fonte della fantasia, cioè l'istinto». v. RAGGHIANTI C.L., *Ruskin*, in ID., *La critica della forma*, *op.cit.*, pp. 77-80.

[350] Ivi, p. 78.

[351] BRANDI Cesare, *Teoria del restauro*, *op.cit*, pp. 21-28.

[352] RAGGHIANTI C.L., *Tempo sul tempo*, in ID., Arti della visione, vol. III., op.cit., pp. 117-53

la possibilità offerta dal linguaggio cinematografico di seguire quello artistico e ricercata dal critico cineasta, «lo strumento che può meglio di ogni altro rivivere il processo dell'opera secondo cui questa si è attuata nei suoi valori singolari»[353].

Chiarisce, infine, ancor più questa visione, il concetto di arte come 'essere vivente' sostenuto da Ragghianti[354]: si tratta di una considerazione dell'opera d'arte «parte della storia che è presente con la potenza della sua vita perenne, e perciò sempre attuale, e incancellabile se non si distrugga, non si uccida»[355]. Da qui in particolare, affiora sia l'impianto anche attualistico, tipico dell'idealismo, della storia vista nel suo radicamento nella contemporaneità, sia un significativo richiamo alla coscienza conservativa nel giudicare l'opera come parte dell'esistenza umana, immanente – pur nella sua peritura fisicità – a meno di cancellazioni e danni provocati dall'uomo.

Vi è anche un altro aspetto, di pari rilevanza rispetto ai temi del restauro, connesso al concetto di arte come 'essere vivente' e cioè legato al carattere di *unicità* e *irriproducibilità* che in questo modo assume il fenomeno artistico sottoposto al vaglio critico. Come chiarisce lo stesso Ragghianti:

> mi sono servito di un modo di dire usuale che distingue gli animati dagl'inanimati andando oltre quel che c'è di contraddittorio e inconciliabile tra il concetto di essere e quello di vita, ed evidentemente intendendo calcare l'accento sul carattere di vitalità, di attività, in altre parole di produzione in atto di realtà non astratte, ma individuate, anzi individuate in modo unico, irripetuto e irripetibile[356].

[353] RAGGHIANTI C.L., *I critofilm d'arte*, in *Cinema arte figurativa*, *op.cit.*, p. 232.

[354] Ragghianti intende l'arte come essere vivente osservandola attraverso la lente del 'fare' espressivo. Oltre l'estetica crociana, come si evince da un saggio, richiama anche altri riferimenti: lo spostamento compiuto da Schiller dal principio di arte come 'fatto' (*tô poiuménô*) ô ad arte come 'fare' (*tô poiûnti*); la differenza teorizzata da Humbolt tra *érgon* ed *enérgeia*; fino a Dewey; cfr. RAGGHIANTI C.L., *fare espressivo*, in ID., *Arte essere vivente*, *op.cit.*, p. 77.

[355] Si cita dal saggio *esseri viventi, 2* contenuto nella raccolta *Arte essere vivente*. Si tratta della continuazione dello scritto *esseri viventi, 1* in cui chiarisce che la «conoscenza è incondizionata, se si esercita non come padronanza, utilità, godimento od altro possesso che alieni, ma come comprensione aperta e fraterna di tutte le iniziative di vita realizzate in opere d'arte».

[356] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Arti della visione,* vol. III, *op.cit.*, p. 172.

1.4 *Intorno all'architettura: i tessuti urbani e la loro conservazione.*

L'interesse di Ragghianti nei confronti dell'architettura non solo risulta sfaccettato e teso ad approfondire molteplici temi ad essa connessa, ma si registra sin dall'età giovanile, a partire dagli anni Trenta, con le prime collaborazioni con la «Casabella» di Giuseppe Pagano[357]. Sebbene l'attenzione da lui rivolta all'architettura sia stata da più parti esplorata[358] e la sua produzione scritta sondi con minore frequenza approfondimenti specifici in relazione al restauro, un riesame di taluni saggi e vicende può far emergere significativi punti di contatto con nodi ad essa inerenti. Occorre considerare certe riflessioni anche in virtù delle azioni energicamente avviate per la tutela del patrimonio e tenendo conto di quanto il metodo storiografico e l'allargamento del raggio di azione della storia abbia avuto – e abbia tuttora – una ricaduta operativa e diretta nella prassi restaurativa[359]; basti pensare, infatti, a come, attenzionando un numero sempre crescente di opere, si sia nel corso del tempo dilatato il concetto di patrimonio, fino ad includere i beni 'immateriali'[360].

In un contributo del 1982, tra l'altro, Ragghianti fu esplicito rispetto al contributo apportato dalla metodologia dell'estetica moderna in relazione all'arricchimento degli 'oggetti' di studio, oggetti quindi da conservare: con l'obiettivo di metterne in luce i meriti, spiegò come «da Morris, a Riegl,

---

[357] Pur non essendo strettamente legato all'ambiente milanese, Ragghianti coltivò rapporti con Eduardo Persico e Giuseppe Pagano. A pochi mesi dalla morte del primo, con *Profezia dell'architettura* lo definì pioniere della storiografia moderna, storicizzando in modo subitaneo una personalità contemporanea; v. RAGGHIANTI C.L., *Profezia dell'architettura (critica sociologica e critica cattolica)*, in «Critica d'Arte», n. 6/1936, pp. 300-304. Anche a Pagano dedicò uno scritto accorato in cui alle memorie personali aggiunse le comuni matrici etico-culturali delle sue azioni e del suo pensiero che consentirono il loro sodalizio intellettuale, cfr. ID., *Ricordo di Pagano*, in «Metron», n. 44/1952, pp. 13-19.

[358] Oltre alla curatela che raccoglie gli scritti che Ragghianti dedicò all'architettura contemporanea, LA SALVIA Valentina, *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche: Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2015, un'altra, edita lo stesso anno analizza i rapporti tra Ragghianti e Le Corbusier CACCIA GHERARDINI Susanna, ECCHELI Maria Grazia, MECCA Saverio, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine*, DIDApress, Firenze 2015. Vi è la recente monografia che analizza il suo contributo al dibattito architettonico degli anni Cinquanta, con continui rimandi a riferimenti cronologici più ampi, di MINGARDI Lorenzo, *Contro l'analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2020.

[359] Come ha affermato Paolo Fancelli, «una corretta opera di restauro, infatti, è indubbiamente prassi conoscitiva e lo è pure nel senso che l'attinente intervento non solo discende anche da una preventiva interpretazione storica dell'oggetto, ma si caratterizza, per suo verso, come uno specifico processo di ermeneutica storiografica», v. FANCELLI Paolo, *Restauro e storia*, in BOZZONI Corrado, CARBONARA Giovanni, VILLETTI Gabriella (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, vol. II, Multigrafica, Roma 1992, p. 876.

[360] Le Carte del restauro rappresentano una cartina tornasole dell'evoluzione del concetto di restauro e dell'allargamento quantitativo delle cose degne di tutela e conservazione, passaggio cruciale è stato segnato dalla definizione di monumento della Carta di Venezia con una 'parità di diritti' sia per i monumenti che per l'ambiente. Fornisce uno specifico *excursus* sull'argomento il saggio MARINO B.G., *Note sulla definizione dell'oggetto di tutela nelle carte del restauro*, in AVETA A., *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005, pp. 217-223.

a noi», si sia ottenuta una «rivoluzione dei diritti» di interi campi prima considerati inferiori, cancellando i limiti tra le espressioni artistiche 'maggiori' e 'minori', «installando nella cultura l'egualità di attenzione di conservare nella misura più ampia i documenti autentici del passato, [...] da cui deriva la necessità di moltiplicare i mediatori delle testimonianze di civiltà»[361].

Non appare un caso il riferimento a personalità legate alla conservazione dell'architettura vista la specifica riflessione che rivolse anche ai metodi di studio, in particolare con *Studi di architettura in Italia* del 1955[362], evidenziando il ruolo essenziale della disciplina della storia. Il saggio prende le mosse da una critica nei confronti della definizione di Facoltà di Architettura, vista come «una scuola dove con metodo critico si formano degli architetti artisti», sottolineandone il retaggio accademico-cattedratico legato ad un'estetica normativa tradotta in precetti di 'bellezza'. Chiarita, innanzitutto, l'impossibilità di 'formare' degli artisti attraverso una scuola, Ragghianti si espresse in merito agli insegnamenti e, quindi, alle competenze da trasferire alla figura dell'architetto, ravvisando una «crisi» delle Facoltà ascrivibile ad una didattica che non distingueva sufficientemente gli insegnamenti 'tecnici' da quelli 'formativi'. Più di preciso, rifiutando l'idea di una concezione consolidata di architettura come sommatoria di arte e di scienza, in una visione che invece la assimila alle altre forme artistiche, e quindi ad una libera espressione del *fare* umano[363], egli evidenziò la necessità di porre su un piano privilegiato la formazione storica quale mediazione tra i saperi costitutivi[364].

Entrando nel merito della tipologia di insegnamento storico che caratterizzava i piani didattici, rimarcò l'arretratezza delle denominazioni di alcuni corsi, come «caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti», «storia degli stili dell'architettura», derivati da «un incrocio originario, non sufficientemente chiarito, né riveduto, che produsse gli attuali organismi didattici». È plausibile pensare che con «incrocio originario» Ragghianti si riferisse all'impostazione giovannoniana, non solo perché fu su impulso di Giovannoni che venne costituita la prima Scuola Superiore di Architettura nel 1919, ma anche per l'aspra critica mossa nel 1939 al metodo storiografico dell'architetto romano. Accanto ad un disaccordo rispetto all'esigenza di dover elaborare una storia 'italiana' dell'architettura italiana, rifiutante con «rettorica nazionalistica» i contributi stranieri, il

---

[361] Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Il catalogo è questo…*, in «La Nazione», 7 agosto 1982.

[362] Una nota allo scritto chiarisce che si tratta di un discorso letto come prolusione ai lavori del primo Convegno Nazionale Studenti Architetti dell'U.N.U.R.I., tenutosi a Roma dal 31 marzo al 2 aprile 1955.

[363] Nel secondo paragrafo è stato approfondito il concetto di *tecnica* per Ragghianti e dell'autonomia dell'espressione artistica che vi trova un canale di estrinsecazione, non esercitando influenza sul processo intuitivo della creazione dell'artista.

[364] «Chi oggi guardi alle scuole di architettura trova tutte queste cose insieme e *sullo stesso piano*, e talvolta, mescolate con criteri assai opinabili, ora con prevalenza di insegnamenti strumentali, ora con prevalenza di insegnamenti "esemplari", ora – ma molto più raramente – con prevalenza di insegnamenti metodici e storiografici, ora infine – ed è il caso più frequente – con prevalenza di interessi marcatamente professionistici», v. RAGGHIANTI C.L., *Studi di architettura in Italia*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 344.

critico lucchese respinse duramente sia i rigidi criteri storiografici di dichiarato stampo stilistico e evoluzionista, tesi a determinare leggi permanenti di proporzioni e ornati, sia il determinismo materialistico secondo cui fosse il contesto culturale, politico ed economico a 'produrre' le opere architettoniche. In occasione del I Congresso nazionale di storia dell'architettura Giovannoni trattò di un programma metodologico per la storia dell'architettura italiana, di cui Ragghianti riportò e commentò alcuni estratti in «Critica d'Arte», definendo l'architetto romano «famoso pasticcione mentale»[365]. Appare opportuno richiamare anche il conciso, quanto pungente, commento alle ricadute operative della storiografia storicistica, in particolare in relazione all'intervento di Camillo Boito sull'altare della chiesa del Santo a Padova. Il «sentimentalismo sul passato» condusse il maestro milanese, secondo Ragghianti, ad una infedele, arbitraria e pretenziosa reinvenzione delle parti originali, contraddicendo la cosiddetta 'via intermedia' che, in linea teorica, avrebbe dovuto escludere «i rifacimenti totali di Viollet-le-Duc»[366]. Nell'edizione ampliata del Profilo del 1973 compare una precisazione rispetto allo scritto originario che dedica, seppur in maniera misurata, maggiore spazio alla vicenda dell'altare di Donatello. Se già nell'edizione del 1942 ricondusse gli atteggiamenti falsificatori ad una scarsa diffusione della metodologia più aggiornata della critica artistica, che in De Sanctis aveva trovato un profondo ripensamento e chiarimento, tra i "complementi" degli anni Settanta Ragghianti ribadì che il restauro di Boito fu una contraffazione. Il criterio della linea intermedia tra le teorie di Viollet-le-Duc e John Ruskin fu, a suo avviso troppo «oscillante e suscettibile di opposte interpretazioni»[367].

Piuttosto, per il critico lucchese, come si evince chiaramente nel saggio del '55, la formazione storica che occorreva alla figura dell'architetto era esercitabile attraverso la «storia dell'estetica, la storia delle teorie sull'arte e sull'architettura, della critica d'arte e dell'architettura»[368] al fine di sviluppare uno «spirito critico», non acquisibile come un sapere tecnico o un insieme di norme. Egli, in queste riflessioni, assegnò un ruolo centrale alla critica, per un motivo ben preciso: l'idea ragghiantea escludeva che si potesse intendere la formazione dell'architetto con un fine meramente tecnico e professionistico o, di converso, volta a produrre accademicamente degli artisti creatori; invece, egli tese ad una visione di «formazione dell'uomo» tecnicamente capace, ma soprattutto consapevole della «missione nel mondo sociale» e della responsabilità etica di parlare per tutti il linguaggio dell'architettura, prevedendo, un aumento delle responsabilità degli architetti nei successivi trent'anni.

---

[365] Cfr. GIOVANNONI Gustavo, *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana*, in AA.VV., *Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*, Sansoni, Firenze 1938, pp. 273-283; RAGGHIANTI C.L., *Di una proposta per una storia italiana dell'architettura italiana*, in «Critica d'Arte», n. 1/1940, p. 120.

[366] RAGGHIANTI C.L. *Profilo della critica d'arte in Italia*, *op.cit.*, pp. 18, 120-121

[367] *Ibidem.*

[368] RAGGHIANTI C.L., *Studi di architettura in Italia, op.cit.*

La sua previsione per cui il ruolo dell'architetto avrebbe negli anni seguenti avuto una maggiore incidenza, da esercitare con spirito etico e con senso di responsabilità civile, si può agevolmente attribuire alla diffusa preoccupazione, da parte di un certo *parterre* culturale, verso il destino delle città che in quel periodo subivano un consumo di suolo indiscriminato, reso ancor più facile dalla legge sul prestito della ricostruzione del 1947[369]. Ragghianti si unì al coro di voci che si levò per la tutela dei tessuti storici e del paesaggio[370], non escludendo proposte per soluzioni operative, nel solco di riflessioni inerenti ad una meditata pianificazione urbana[371]. Le sue denunce divennero anche sede di considerazioni riguardo i valori che talune città o episodi architettonici rischiavano di essere compromessi a causa delle trasformazioni in atto, come si evince dall'articolo pubblicato per unirsi alla battaglia contro il Piano Regolatore di Roma che, con l'obiettivo di alleggerire le problematiche del traffico, prevedeva tagli urbani che non potevano non distruggere «tutto lo stupendo complesso panoramico, paesistico, e monumentale» dei colli romani[372].

---

[369] La legge del 23 marzo 1947 n. 132 concedeva ai proprietari l'80% di finanziamento, i quali, per ammortizzare la restante quota, iniziarono a vendere i diritti agli affaristi favorendo la trasformazione di terreni edificabili ad uso edilizio senza lasciare spazio al verde pubblico, e gli incontrollati interventi sugli edifici distrutti e danneggiati dai bombardamenti. Il meccanismo era semplice: venivano acquistati a poco prezzo immensi lotti di terreni agricoli in attesa che venissero convertiti in terreni edificabili ad uso edilizio. Cfr. DE FUSCO Renato, *Architettura ed urbanistica dalla seconda metà dell'800 ad oggi*, in *Storia di Napoli*, Società editrice storia di Napoli, Napoli 1971, p. 326.

[370] Tra i capifila della lotta culturale contro le speculazioni edilizie vi fu, com'è noto, Antonio Cederna, al quale lo stesso Ragghianti si riferì nei suoi scritti, con il discorso tenuto nel maggio del 1956 dal titolo *Vandali a Roma*, che riprendeva l'articolo *I vandali in casa*. A lui si unì, tra gli altri anche Roberto Pane e, segnatamente, nel 1955 fu fondata Italia Nostra, presieduta da Umberto Zanotti Bianco. Cfr. CEDERNA Antonio, *I vandali in casa*, in «Il Mondo», n. 46/1951, p. 8; PANE Roberto, *Il paesaggio indifeso*, in «Il Mondo», n. 51/1951, p. 5; CROCE Elena, *La lunga guerra per l'ambiente*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2016.

[371] In occasione del convegno organizzato *Padroni della città* da «Gli amici del Mondo», nel Teatro dell'Eliseo a Roma il 21 aprile del 1956, Ragghianti elencò cinque rimedi per risolvere i problemi legati ai fenomeni speculativi: «a) procedere alla redazione dei piani regolatori; b) vietare lottizzazioni private in zone non urbanizzate in attesa dell'approvazione dei piani; c) riservare nel piano aree destinate all'edilizia popolare e agli edifici statali; d) dopo l'approvazione del piano, vietare lottizzazioni private anche nelle aree di espansione senza piano particolareggiato; e) ingiungere annualmente ai proprietari di aree comprese nei piani particolareggiati e già attrezzate con le opere pubbliche, di costruire, pena l'esproprio. Tutto avvalendosi delle leggi esistenti a partire da quella del 1865 [...] sino alle leggi di tutela artistica e del paesaggio del 1939». V. RAGGHIANTI C.L., *La speculazione delle aree fabbricabili*, in «seleArte», n. 25/1956, p. 54.

[372] Con *Come distruggere Roma* Ragghianti fa eco, riprendendo anche il titolo, all'articolo di Cederna ne «Il Mondo». Quanto veniva avallato con il Piano Regolatore romano andava ad aggiungersi ad una casistica diffusa come via della Conciliazione, corso Vittorio Emanuele a Milano, Por Santa Maria a Firenze. Ragghianti non si è mai mostrato contrario all'accoglienza delle esigenze contemporanee e ritenne, tuttavia, l'idea di una grande arteria non solo deleteria per la conservazione di un palinsesto storico complesso e di valore, ma neanche capace di risolvere in sé le esigenze legate al traffico. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Come distruggere Roma*, in «seleArte», n. 2/1952, pp. 69-70.

Con *Si distrugge l'Italia*, pubblicato dapprima su «seleArte» e riedito negli atti della Commissione Franceschini[373], entrò nel dibattito nazionale allora in corso e, attraverso alcuni casi emblematici, esprimendosi in difesa del patrimonio culturale con significative considerazioni di carattere conservativo. Il critico lucchese si scagliò contro l'allargamento della «rete sottile delle strade romano-longobarde» lucchesi, la perdita dei portici medievali del lungarno pisano o, ancora, contro la lentezza con cui si stava provvedendo rispetto al pericolo di crollo di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e, con essa, i suoi mosaici «tra i massimi monumenti artistici medievali». Rimarcò, dunque, l'importanza dell'integrità dei centri storici, della «vita spirituale che nella stratificazione millenaria dell'arte contengono le vecchie città italiane», la cui salvaguardia, come sottolineò in un articolo successivo, «coincide perfettamente con il migliore interesse della comunità e con il suo più propizio e fortunato sviluppo futuro»[374], in largo anticipo e in una certa assonanza rispetto a quanto enunciato nel 1975 dalla Dichiarazione di Amsterdam[375].

Da queste considerazioni si può scorgere un interesse particolare verso la conservazione dei tessuti urbani storici specialmente di matrice medievale, se si pensa anche alle azioni condotte in tutto il 1955 per la difesa del centro di Lucca[376], sia attraverso campagne di stampa, o i *critofilm*, i cui titoli *Comunità millenarie* (1954) e *Lucca città comunale* (1955) già ne restituiscono la chiave narrativa tesa a puntualizzarne il valore dell'unità medievale[377].

Intanto, ciò che risulta del pensiero ragghianteo molto aderente ad alcuni nodi conservativi si riferisce all'idea di contemperamento tra le istanze di tutela delle città storiche e le esigenze contemporanee della società. Infatti, egli vide nei principi dell'urbanistica moderna la possibilità di 'decentralizzare' i grandi agglomerati urbani, attraverso una loro sistemazione meno caotica,

---

[373] Il doppio riferimento bibliografico è RAGGHIANTI C.L., *Si distrugge l'Italia*, in «seleArte», n. 9/1953, pp. 43-48; ID., *Si distrugge l'Italia*, in AA.VV., *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, vol. III, Casa editrice Colombo, Roma 1967, pp. 330-334.

[374] Si tratta di una lettera di Ragghianti a Giovannini pubblicata ne «Il Gazzettino Lucchese» del 3 giugno 1955.

[375] Al secondo punto della Dichiarazione si legge «La testimonianza del passato documentata dal patrimonio architettonico costituisce un ambiente essenziale per l'equilibrio e lo sviluppo culturale dell'uomo. [...] Esso costituisce un elemento essenziale della memoria dell'uomo d'oggi e, qualora non si trasmettesse alle generazioni future nella sua autentica ricchezza e nella sua diversità, l'umanità subirebbe un'amputazione della coscienza del suo futuro».

[376] Le vicende inerenti al Piano Regolatore di Lucca sono state recentemente indagate da Lorenzo Mingardi, a partire dalle prime lettere scambiate con Romano Bilenchi, ex membro del CTLN che gli chiese di esprimersi attraverso qualche articolo di giornale, al VII Convegno INU organizzato nella città toscana nel 1957, l'anno successivo all'approvazione del piano. MINGARDI Lorenzo, *Contro l'analfabetismo architettonico*, *op.cit.*, pp. 32-48.

[377] La voce che accompagna il critofilm *Lucca città comunale* insiste sul prospettare un'immagine della città schiettamente medievale; questa propensione la si scorge soprattutto attraverso il critofilm *Pompei urbanistica*, definita «centro italico medievale».

creando «nelle città nuove quei caratteri che distruggiamo nelle città storiche»[378]. Questo delicato tema fu oggetto di riflessioni già all'inizio degli anni Quaranta e, come sottolinea Amedeo Bellini, egli fu «tra i più impegnati nella richiesta di una pianificazione urbanistica quale premessa essenziale alla salvaguardia del patrimonio», richiamando «temi tipici della funzionalità della città moderna» nella quale le esigenze dell'uomo che la abita sono poste in primo piano»[379].

Il suo interesse al tema urbano si dimostra, quindi, inestricabilmente in dialogo con la tutela del costruito. È, infatti, nel 1941, con *Nota sull'urbanistica* che entra nel dibattito in corso per l'approvazione della legge urbanistica generale, anticipando tematiche emerse nell'ambito del IV Convegno INU di Venezia del 1952 e che d'altronde trovano espressioni significative nella relazione *Paesaggio e ambiente* di Roberto Pane. Il critico lucchese sottolineò la legittimità, da un lato, delle esigenze di natura sociale ed economica che sollecitavano la modificazione dei palinsesti urbani, così come, dall'altro, della tutela degli ambienti storici portatori di «valori dei quali è compartecipe l'intera collettività». Ciò che ritenne indispensabile per l'incontro di tali necessità era il sentimento di responsabilità sociale con cui condurre gli interventi sulle preesistenze[380]. L'articolo del '41 fu occasione per muovere delle riflessioni rispetto ad altri contributi coevi, in particolare in quelli di Giulio Carlo Argan e di Carlo Calzecchi Onesti[381]. Pur riconoscendo, nei loro scritti, l'intenzione condivisa di salvaguardare in modo congiunto i monumenti e l'ambiente, avvertì l'indeterminatezza della stessa nozione di 'urbanistica' la cui teoria ritenne confinata in un nucleo di specificazioni tecniche lasciando indefinite le forze determinanti che la informano, da lui individuate in due condizioni variabili volte ad affiancare la tecnica: il fattore etico-politico e il fattore storico.

La posizione di Calzecchi Onesti fu anche motivo di scambio di opinioni, attraverso lettere, tra Ragghianti e Pagano nel 1942. In particolare, l'oggetto della corrispondenza fu la circostanza in cui il direttore di Casabella non intese pubblicare sulla sua rivista un articolo del soprintendente per la

---

[378] «Tutto questo, si badi bene, non esclude le manifestazioni della civiltà moderna e l'incontro delle sue esigenze. È vecchio e sorpassato concetto quello che dichiarava inevitabilmente la fine delle città storiche, della loro funzione e della loro struttura, sotto il rullo compressore dell'industrializzazione, della velocità, dell'urbanesimo, del traffico, della meccanizzazione. È vero, se mai, il contrario: l'urbanistica moderna più fondata propone la decentralizzazione dei grandi agglomerati urbani, la loro sistemazione meno caotica e più razionalmente distribuita: crea nelle città nuove quei caratteri che noi distruggiamo nelle città storiche». Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Si distrugge l'Italia*, *op.cit.*, p. 45.

[379] BELLINI Amedeo, *La ricostruzione: frammenti di un dibattito. Tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.

[380] «È doloroso, è angoscioso il vedere come, nel passato e nel presente, l'incontro di queste due esigenze sia stato sentito tanto spesso con mancanza di responsabilità sociale; come si siano potuti produrre e si producano gli episodi di Milano, Bologna, Piacenza, Firenze, qualificati con tanto vigore nei loro aspetti non solo antiartistici, ma antiurbanistici» RAGGHIANTI C.L., *Nota sull'urbanistica*, in «Casabella-Continuità», n. 166/1941, p. 307.

[381] Si tratta degli articoli, all'epoca recentemente pubblicati, ARGAN Giulio Carlo, *Urbanistica e architettura*, in «Le Arti», a. I, fasc. IV/1939, aprile-maggio, pp. 365-375; CALZECCHI ONESTI Carlo, *Urbanistica e monumenti*, in «Costruzioni», n. 165/1941.

sua mancanza di polso fermo nei confronti degli interventi urbanistici di Giovannoni, Muzio e Melis che conducevano 'mutilazioni' nelle vecchie città sotto il nome di «diradamento edilizio [e] ambientamento stilistico», riconducibile anche ad una pregiudiziale sfiducia nell'arte moderna. La risposta di Ragghianti, oltre a divenire occasione per schierarsi contro Giovannoni anche, ancora una volta, nella sua veste di storico dell'architettura[382], chiarì, in modo conciso e sintetico, che «l'urbanistica è architettura» e che si tratta di una disciplina che doveva occuparsi di risolvere, in modo estetico-critico, un fondo di esigenze umane.

Se in occasione del confronto con Pagano il concetto di urbanistica fu espresso da Ragghianti con un breve inciso, egli non mancò di approfondimenti specifici che trovano in un articolo del 1955, *Pianificazione, urbanistica, architettura*, una più sistematica trattazione. Con un approccio distinzionista, egli identificò, innanzitutto, l'oggetto della *pianificazione*, cioè la società nella sua struttura, per comprendere tradizioni storico-culturali ed esigenze contemporanee che connotano un insediamento umano e programmare, di quest'ultimo, con «giudizio storico, etico-politico od economico che si dica», la sua trasformazione. Ma se assimilò la pianificazione ad una previsione esperta, sulla scorta di una conoscenza profonda dei dati storici, escludendo tra i criteri per la sua elaborazione il giudizio estetico, l'*urbanistica* terrà, a suo avviso, piuttosto conto di una 'forma' particolare, rendendo palesemente distinguibili progetti diversi, seppur eventualmente basati sullo stesso programma di pianificazione, poiché risoluzioni e interpretazione critica di uno specifico urbanista o architetto[383]. L'urbanistica dotata di 'forma' è, nel pensiero ragghianteo, un'urbanistica che «ha risolto un contenuto vitale in una ispirazione che impronta ogni determinazione, dalla tecnica costruttiva degli edifici, dal paesaggio alla storia, dall'uomo alla macchina, ogni vitale rapporto dell'organizzazione, in una sintesi unitaria [...] alla quale riservare il termine *architettura*».

Difatti, già nel 1948, con l'appendice del suo *Ponte a Santa Trinita*[384], prendendo le mosse dal problema della ricostruzione del centro di Firenze nell'immediato dopoguerra, aveva sottolineato l'interdipendenza funzionale tra il centro e il resto della città, e le stratificazioni storiche quali elementi da contemperare nelle logiche di tutela urbana e nelle scelte di restauro volte a considerare in modo scrupoloso anche le destinazioni d'uso delle architetture e delle aree urbane e, quindi, la vita che si svolge al loro interno. Il volume trovò nella recensione di Bruno Zevi su «Metron» un profondo consenso, descritto come la prova di un nuovo orientamento della critica d'arte nei

[382] Per Ragghianti, Giovannoni giustificava i fenomeni storici «con formule positivistiche strettamente analoghe, della stessa fonte, e accettate con eguale e immediato credito acritico! Le stesse armi 'utilitarie', 'sociali', psicologiche compaiono a giustificazione delle teorie più disparate»; cfr. RAGGHIANTI C.L., *Ricordo di Pagano*, *op.cit.*, p. 15.

[383] Difatti, secondo Ragghianti, l'elaborazione di un piano, seppur esito di una medesima determinazione urbanistica, darà risultati schiettamente diversi qualora questo venga sviluppato da Le Corbusier o da Piacentini.

[384] L'appendice edita nel '48, riporta come data novembre 1946; RAGGHIANTI C.L., *La ricostruzione del centro di Firenze*, in ID., *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948, pp. 107-112.

confronti dell'architettura che osserva le opere nel proprio contesto, guardando alla loro genesi e alla loro processualità, oltrepassando una visione pellicolare ed entrando anche nelle realtà costruttive[385].

Da tali considerazioni emerge sia l'esclusione della possibilità di un disegno predeterminato per la formulazione del piano urbano, sia una propensione alla risoluzione delle esigenze della collettività nel solco di un giudizio storico-critico che pone la tutela delle preesistenze come un fattore inderogabile, sia, ancora il richiamo alla consistenza amministrativo-politica per intraprendere le scelte di pianificazione, sono elementi che richiamano il pensiero di figure illuminate, come quella di Charles Buls[386]. Il borgomastro della città di Bruxelles in *L'Esthétique de Rome* chiarì che non voleva essere assimilato agli «ammiratori intransigenti del passato, i quali non amando che il pittoresco, rimpiangono i voltoni della Senna e i tuguri infetti [...]. Una città prospera deve fatalmente trasformarsi e adattarsi ai bisogni della circolazione, alle esigenze della pulizia, dell'igiene e dell'agiatezza»[387]. È una posizione da cui non si discosta molto il pensiero ragghianteo, come è affiorato dalla *Nota* su Casabella[388]. Analogamente, le assonanze si ritrovano anche nella circostanza in cui Buls afferma che la configurazione urbana risponde alle esigenze estetiche quando risulta «formazione spontanea, derivante dalla vita stessa [...] questo dà l'aspetto di organismo vivente al complesso reticolo di strade, tipico di una città del passato»[389], dove si ritrovano sia i continui riferimenti del critico lucchese alle esigenze di vita della collettività, sia i richiami alle diramate e fitte strutture urbane medievali a cui si mostrò, attraverso la sua produzione scritta e filmica, particolarmente legato.

---

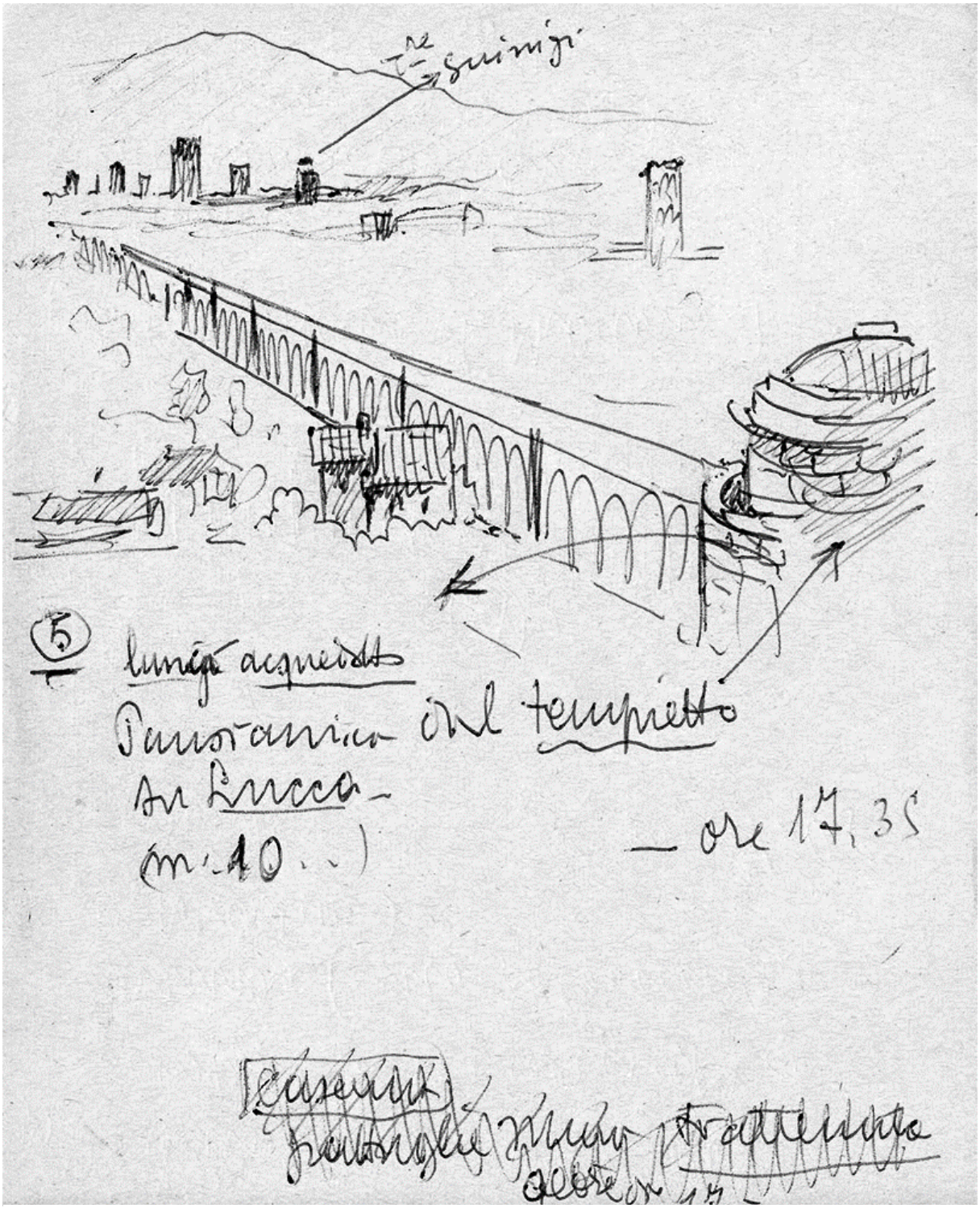
[385] ZEVI Bruno, *Recensione al Ponte a S. Trinita di C.L. Ragghianti*, in «Metron», n. 29/1948, pp. 43-44.

[386] La situazione amministrativa italiana e gli strumenti critici e operativi per la tutela urbana era senz'altro acerba, se paragonata al contesto belga, in cui la *Commission Royale des Monuments*, istituita nel 1835, si dotò della *Section des Site* nel 1912. Sul contributo belga al tema della conservazione del patrimonio e del paesaggio si veda MARINO B.G., *Victor Horta, Conservazione e restauro in Belgio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000; MARINO B.G., *Abbellimenti e conservazione in Belgio tra fine '800 e inizio '900: riflessioni sulla visione estetica di Charles Buls*, in «BDC, Bollettino del Dipartimento di Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali», n. 1/2002, pp. 53-71.

[387] BULS Charles, *L'Esthétique des villes*, in SMETS Marcel, *Charles Buls. I principi dell'arte urbana*, BIANCHETTI Cristina (a cura di), Officina Edizioni, Roma 1999, p. 320.

[388] «Non cade dubbi sulla legittimità delle esigenze di natura economica e sociale che sollecitano tali modificazioni nella struttura delle nostre vecchie città; ma non c'è neppure alcun dubbio sulla legittimità di tutelare e di risparmiare dalla distruzione edifici o ambienti storici, che non rappresentano soltanto delle entità artistiche o spirituali, ma sono altresì dei beni economici, valori insomma dei quali è compartecipe, in forme dirette o indirette, l'intera collettività». V. RAGGHIANTI C.L., *Nota sull'urbanistica*, *op.cit.*, p. 307.

[389] BULS Charles, *De la disposition et du développement des rues et des espaces libres dans les villes,* J. Wouters-Icks, Luovain 1906, p. 7.



Carlo Ludovico Ragghianti, Lucca città comunale. Schizzo per un'inquadratura, 1955. https://www.centropatos.it/il-paesaggio-toscano-nei-critofilm-di-carlo-ludovico-ragghianti/.

Come è stato accennato all'inizio del paragrafo, Ragghianti trattò propriamente di restauro molto di rado, rispetto alla sua vasta produzione. Al di fuori di circoscritti, seppur incisivi e densi, commenti mirati e specifici su taluni aspetti o accadimenti, vi sono due articoli con cui in maniera più approfondita affrontò il tema, entrambi, peraltro, risalenti al periodo più maturo della sua attività. Seguendo un ordine cronologico, il primo dei due è del 1979, scritto in occasione della pubblicazione dell'allora recente volume di Umberto Baldini[390]. Sebbene affronti più da vicino questioni inerenti al restauro pittorico, lo scritto contiene osservazioni interessanti, tenendo anche conto di quanto, sul piano speculativo e metodologico, ci sia uno storico andirivieni tra i temi del restauro dell'architettura e delle opere d'arte mobili, che si concretizza, segnatamente, nel modo con cui ha inciso la *Teoria* brandiana nella storiografia del restauro architettonico e che ci consente di osservare con uguale interesse anche riflessioni provenienti dal versante delle opere mobili. «Andare, dunque, verso un restauro critico» è la chiusa dello scritto che prende le mosse dal rilevamento di un sostanziale cambio di rotta della disciplina nel corso del Novecento che, dal piano dell'empiria e dell'artigianato manuale, si è spostata sempre più su di un dialogo più serrato tra la «cultura critica» con la capacità tecnica. Condivisa la visione storiografica che vede nei contributi di Mérimeé e Viollet-le-Duc un terreno fondativo per gli sviluppi teorici successivi, Ragghianti, a fronte di un perdurante presenza di atteggiamenti sostitutivi e imitativi derivanti dall'istorismo, ascrisse alla all'opera di Procacci un ruolo determinante e innovativo nel campo del restauro pittorico. Oltre ad aver 'costruito' un laboratorio di restauro a Firenze[391], lo storico fiorentino ebbe il merito di aggiornare la metodologia, chiarendo che l'unica unità metodologica plausibile fosse il «criterio eminentemente sperimentale di attuare, caso per caso, il restauro unico e solo rispondente all'organismo ammalato», scostandosi da qualsiasi equivalenza della riproduzione all'originale. Basato su un'anamnesi altrettanto singolarmente individuata per la specificità del caso, il metodo descritto da Ragghianti consisteva, nel caso di lacune, in «un'ortopedia conveniente e visibile [che] può essere preferita a una mutilazione o a un moncherino», dunque in una 'reintegrazione dell'immagine' ben distinguibile dal documento autentico.

È ancora nel solco del criterio della distinguibilità che si articola il saggio pubblicato in occasione del convegno *Restauro e cemento in architettura* del 1981[392], per il cui svolgimento collaborò in modo diretto, attraverso il Centro Studi sull'Arte «Licia e Carlo L. Ragghianti». Pur evidenziando

---

[390] BALDINI Umberto, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Nardini Editore, Firenze 1978.

[391] Con il laboratorio fiorentino Ragghianti si riferì alle operazioni condotte a seguito dell'alluvione del 1966 di Firenze, a seguito della quale venne instaurato un laboratorio sperimentale volto al recupero del patrimonio sommerso dall'Arno. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Restauro critico*, in «Critica d'Arte», nn. 163-165/1979, pp. 60-63.

[392] I due volumi, curati da Carbonara, che ne raccolgono i lavori hanno affrontato con lungimiranza l'utilizzo del conglomerato cementizio negli interventi di restauro e consolidamento, offrendo un ampio panorama, anche mediante schede di esemplificazioni degli interventi eseguiti. CARBONARA Giovanni (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, Associazione italiana tecnico economica del cemento, Roma 1981.

come la disciplina moderna fosse sempre più improntata ad una visione *critica*, «cioè fuori di ogni obbedienza meccanica a postulati aprioristici», sottolineò come ci fosse una sorta di continua 'resistenza' alla sua emancipazione, scaturita da persistenti opinioni secondo cui in 'difetto di integrità' l'operazione da condurre dovesse avvenire intervenendo con materiali e tecniche conformi, «come un tempo si aggiungevano a sculture gambe o braccia mancanti». La risposta ragghiantea si fondò su di una conservazione dei 'valori autentici' delle preesistenze mediante l'impiego di materiali attuali, sottolineando, attraverso le parole di Pier Luigi Nervi, come il cemento rappresentasse tecnicamente e figurativamente l'epoca contemporanea[393]. Conscio di una diffusa ritrosia nei confronti dell'impiego di questo materiale nel campo del restauro[394], Ragghianti invocò la necessità di attenuare le unilateralità culturali e di disporsi a considerazioni flessibili, dal metodo alle singolarità dei casi specifici, verso una ricerca moderna e aperta a differenti soluzioni. Auspicò «non un'altra *carta*, ma una clinica dell'architettura storica [...] tesa a inventare coi mezzi rapidi e risolutivi che s'impongono le modalità per trasmettere al futuro umano civiltà cioè esperienze del passato di perenne valore per il nostro presente»[395].

[393] Riportò una lunga citazione di Nervi del 1945: «Il cemento armato è il più bel sistema costruttivo che l'umanità abbia saputo trovare fino ad oggi. Il fatto di poter creare pietre fuse, di qualunque forma, superiori alle naturali poiché capaci di resistere a tensione, ha in sé qualche cosa di magico. L'abitudine a fatti straordinari ha diminuito la nostra capacità all'entusiasmo ma, certamente, il cemento armato meriterebbe di suscitare ancora molto. Con questo materiale i campi della fantasia costruttiva vengono allargati quasi senza limiti, e non è molto soddisfacente il constatare come, per ora, queste possibilità siano state poco esplorate e sfruttate». Giovanni Carbonara, nello stesso volume, ricordò come Ragghianti considerasse il cemento «il protagonista, più che l'esponente dell'architettura moderna, sì da occuparne tutto l'arco dall'espressione alle funzioni strumentali con un'estensione e una potenza mai eguagliate. Cfr. CARBONARA Giovanni, *IL cemento nel restauro dei monumenti*, in ID. (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, *op.cit.*, pp. 42-55.

[394] Ho avuto la preziosa occasione di intervistare Giovanni Carbonara sui temi della mia ricerca dottorale e nel chiedergli un ricordo personale sul convegno dell'81 mi ha riferito: «io ho avuto contatto con Ragghianti, come lei appunto cita, per il libro sul cemento, e l'ho trovato una persona estremamente anti-ideologica e aperta al dialogo, perché in quegli anni parlare male del cemento era la cosa più bella che si potesse fare e lui era controcorrente. Quando, appunto, l'Istituto Centrale del Restauro, molte università, avevano sposato la causa che le tecniche tradizionali fossero di per sé innocenti, anzi risolutive, e invece quelle moderne erano pericolose – e il cemento fra tutti –, Ragghianti ha accettato di scrivere, come anche Torraca, indicando un'apertura mentale e una posizione veramente critica che sa giudicare il caso.

[395] RAGGHIANTI C.L., *Restauro e cemento*, in CARBONARA G. (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, *op.cit.*, pp. 40-41.

Capitolo secondo

Dalle macerie fiorentine. Ragghianti e i ‘modelli’ di ricostruzione

CAPITOLO SECONDO

Dalle macerie fiorentine. Ragghianti e i 'modelli' di ricostruzione.

L'architettura (o urbanistica che si dica) non è arte di superficiale decorazione, di incongruo rivestimento. L'architettura significa creazione integrale di pianta, alzato e facciata, risoluzione in visione artistica di un complesso fondo di esigenze umane.[396].

C.L. RAGGHIANTI

2.1 *La* letteratura edilizia *ferita e i primi interventi*

Le distruzioni provocate dagli eventi bellici della Seconda Guerra Mondiale ebbero un impatto così incisivo e diffuso da porre i temi di restauro in termini del tutto diversi rispetto allo scenario antecedente. Sono anni in cui si addensarono problemi e questioni che videro il contributo di storici, architetti militanti e critici a seguito della drammaticità dei danni subiti dal patrimonio nazionale, che, assumendo una dimensione estesa, misero alla prova, in modo concreto, gli avanzamenti che sul piano teorico si orientavano verso una visione più unitaria del 'monumento' col suo 'ambiente'[397]. In relazione a tale contesto Amedeo Bellini ha sottolineato che non si trattò solo di una molteplicità di avvenimenti, quanto del peso delle circostanze in cui questi si avvicendarono e della prevalenza della dottrina positivista, ma anche della presenza di poche – come l'autore sostiene – «luminose eccezioni della critica idealista» che conducono verso «la rivalutazione dei valori estetici»[398]. Difatti, fu, come puntualizza Carlo Melograni, un momento in cui al restauro si sovrappose la speculazione edilizia coi noti impatti distruttivi dei tessuti urbani e del paesaggio[399], infittendo una densa trama di nodi problematici ai quali corrisposero importanti dibattiti culturali fra le personalità dell'epoca, di diversa provenienza disciplinare. Intanto, con la crescente condivisione e la considerazione dell'importanza della dimensione urbana del monumento, come mostra per

[396] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a S. Trinita,* Vallecchi, Firenze 1948, p. 110.

[397] Basti raffrontare le Carte e i documenti del restauro, appena prima e dopo il conflitto. Le Istruzioni per il restauro dei monumenti del M.P.I. del 1938 inserendo solo al settimo punto disposizioni inerenti all'*ambiente monumentale*, la cui figuratività è 'coordinata dal monumento', sono ancora lontane dalle misure della Carta di Venezia del 1964 che sin dalla nozione di monumento precisa che esso «comprende tanto la creazione architettonica isolata quanto l'ambiente urbano o paesistico che costituisca la testimonianza di una civiltà particolare». Tra i due documenti, d'altronde, la Carta di Gubbio del 1960 è il primo strumento metodologico più significativo di tutela urbana, concentrandosi sulla salvaguardia dei centri storici.

[398] Il quadro postbellico, come sostiene l'autore, fu un insieme caratterizzato da «drammatiche insufficienze di ogni genere: nella valutazione dell'entità degli avvenimenti, nell'individuazione delle interazioni tra atti di pianificazione urbanistica e interventi puntuali, tra emergenza e destinazione delle risorse». Cfr. BELLINI Amedeo, *Introduzione*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011, pp. 11-13.

[399] MELOGRANI Carlo, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 13-17.

esempio Liliana Grassi – orientata «verso la ricerca delle interconnessioni, l'analisi della molteplicità dei significati, delle implicazioni verso ogni direzione delle scelte esplicite ed implicite nel progetto di architettura o di restauro» –, uomini e comunità dimostrarono comportamenti definiti «virtuosi»[400] e lavorarono per l'autonomia degli organi preposti alla tutela con il trasferimento di specifiche competenze dal Ministero della Pubblica Istruzione a quello dei Beni Culturali.

Si profilò un panorama complesso, inedito rispetto al passato, specialmente in Italia dove la Grande Guerra non ebbe gli stessi effetti del secondo conflitto mondiale in cui, invece, si videro sommati gli aspetti del restauro architettonico ai nodi della conservazione delle città antiche ed anche alle problematiche connesse alle competenze politico-amministrative. Anche Giovannoni rilevò che gli assunti teorici fino a quel momento ritenuti di saldo orientamento vennero posti in crisi, poiché non si era ancora verificato che «il fatto del restauro, da sporadico e isolato, divenisse ampio e generale. Le città italiane non possono essere condannate ad una nudità costruttiva di protestanti»[401]. Appare quindi opportuno richiamare, seppure sinteticamente dato l'ampio sondaggio del tema da parte di diversi studiosi, i punti significativi del dibattito allora in corso, soffermandosi dapprima sul tema della conservazione dei tessuti storici, per meglio comprendere il contributo ragghianteo in relazione all'ampio significato che assume il termine *letteratura edilizia*[402] sia in termini teorici che operativi. Si trattò di un momento in cui, usando le felici espressioni di Roberto Pane, sulla scorta dell'estetica crociana, veniva riconosciuto un valore all'architettura, anche nelle sue espressioni minori, che, nel suo complesso, contribuiva a determinare un particolare carattere agli ambienti urbani, trovando nella ragione pratica il suo valore espressivo[403].

Le vicende storiche della guerra, soprattutto in rapporto alla liberazione dall'occupazione tedesca, fecero sì che Firenze assumesse un ruolo particolare e che il dibattito, che da lì prese le mosse, avesse una risonanza nazionale. Come osservò Guglielmo De Angelis d'Ossat, le polemiche furono necessarie per le persone di cultura e gli uomini di azione che si trovarono a riflettere

---

[400] Cfr. BELLINI Amedeo, *Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni*, in «TeMa», n. 4/1995, p. 50.

[401] GIOVANNONI Gustavo, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane*, in «Nuova Antologia», aprile 1944, ripubblicato in ID., *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Apollon, Roma 1945, p. 206.

[402] Ci si riferisce a questo termine come saldo riferimento teorico rispetto ad una rinnovata visione dell'ambiente urbano che vide con la figura di Roberto Pane e il concetto di 'architettura corale' un significativo avanzamento. Pane infatti scrisse: «Si noti che, mentre un interno o una facciata riescono espressivi in virtù di una fondamentale unità stilistica, quello che noi chiamiamo un ambiente, e cioè quanto è raccolto nella prospettiva di una piazza o di una strada, esige invece varietà di forme, perché in questo caso non si tratta di un'opera sola, anche quando, negli esempi migliori, il ritmo concorde di diverse tendenze formali dà l'impressione di una perfetta e ideale fusione; e in simili casi nessun ostacolo dovrà essere opposto al manifestarsi di un'architettura nuova». Cfr. PANE Roberto, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia 1948, poi in ID., *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di M. Civita, Solfanelli editore, Chieti 1987, pp. 28-29.

[403] Uno specifico saggio sull'argomento che richiama anche in modo diretto l'eredità crociana della definizione è PANE Roberto, *Architettura e letteratura*, in ID., *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1959, pp. 45-61.

sull'opportunità di «continuare ad applicare il consueto metro e lasciare inalterati i principi»[404] di fronte a un fenomeno la cui portata fu inedita. Isolando dall'ordito di posizioni culturali quelle che mostrarono una visione che osservava i problemi della ricostruzione attraverso una lente 'urbana', com'è noto, assunsero ruolo di apripista, su due fronti diametralmente opposti tra le colonne de «Il Ponte», gli articoli di Bernard Berenson e Ranuccio Bianchi Bandinelli[405]. Se il confronto tra lo storico dell'arte e l'archeologo fu improntato su considerazioni di natura prevalentemente 'estetica', richiamando anche le ragioni del *pittoresco*, con l'articolo del 1946 su «La Nazione del Popolo»[406], che funzionò come sorta di *referendum* sulle modalità di ricostruzione di Firenze, il dibattito piegò su riflessioni più ampie. Le questioni di fondo possono sintetizzarsi, con una certa approssimazione, in due nodi: il linguaggio architettonico da adottare per reintegrare la trama edilizia e il ruolo della pianificazione urbana rispetto alla ricostruzione del centro distrutto. Le posizioni di Armando Melis e Ugo Procacci appaiono piuttosto vicine nell'escludere sia un approccio ricostruttivo 'in stile', sia un 'rinnovamento' in chiave moderna[407] e, inoltre, entrambi non parvero inclini ad affidare ai piani urbanistici un ruolo determinante nel processo di ricostruzione. Ben diversa fu la chiave di lettura proveniente da altre figure quali Giovanni Michelucci, Piero Bigonciari e Guglielmo De Angelis d'Ossat, che propendeva, con differenti sfumature, verso un'idea di intervento sul centro distrutto

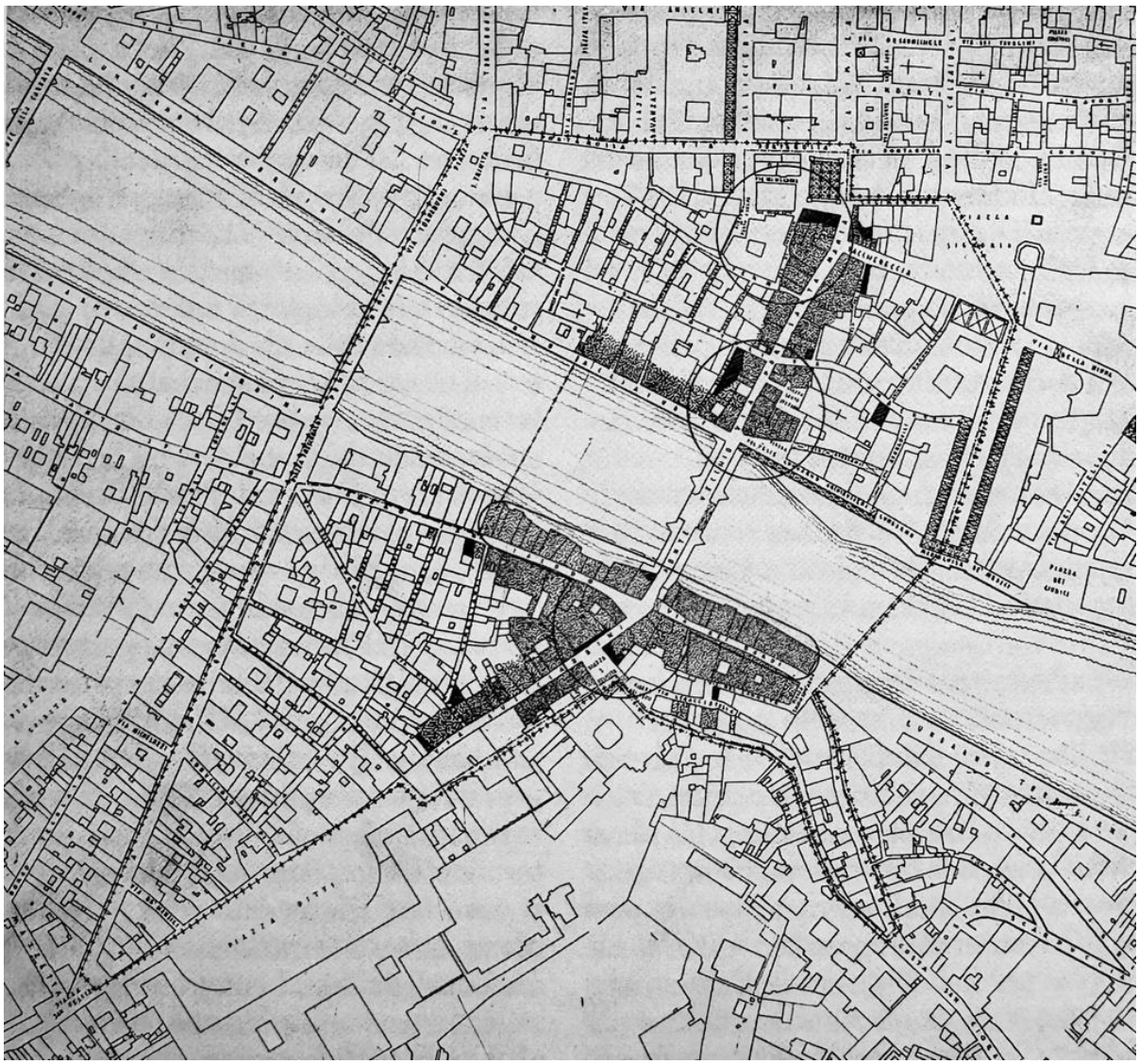
[404] «Un tragico fenomeno da poter essere definito cosmico non poteva non far riflettere [...] Di qui la giustificata necessità di polemiche, di referendum e, infine, di meditate deliberazioni che fossero in grado di indicare la strada migliore e che cercassero di adeguare i concetti e le norme del restauro alla nuova situazione» cfr. DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'architettura (Perugia 1948), Noccioli Editore, Firenze 1957, pp. 13-28.

[405] Gli articoli "Come ricostruire la Firenze demolita" e "Come non ricostruire la Firenze demolita" sono il manifesto di due linee di pensiero opposte, l'una favorevole, l'altra contraria ai ripristini. Berenson affermava che «se si ama Firenze un organismo storico che si è tramandato a traverso i secoli come una configurazione di forme e di profili che è rimasta singolarmente intatta nonostante le trasformazioni a cui sono soggette le dimore degli uomini, allora essi vanni ricostruiti al modo che fu detto del Campanile di San Marco "dove erano e come erano"»; cfr. BERENSON Bernard, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», n. 1/1945. Sul fronte opposto, il soprintendente rispose che dall'«artificiosa ricostruzione del carattere pittoresco che deriva dalla somma di eventi casuali ne nascerebbe una struttura artificiale, una sorta di museo delle cere, qualcosa di paragonato alle false ricostruzioni delle fiere internazionali che si giustificano solo per la loro provvisorietà»; cfr. BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», n. 2/1945.

[406] L'articolo è del 13 novembre 1946, quando il quotidiano era organo del Comitato di Liberazione Nazionale, fu poi denominato solo «La Nazione».

[407] Per Melis la soluzione intermedia consisteva nel mantenere di massima la viabilità, modificare la lottizzazione «senza cambiare il carattere della zona» e una ricostruzione con edilizia modesta. Secondo Procacci indica una via portando l'esempio di Masaccio, il quale nella cappella Brancacci ha dipinto case, semplici, lineari senza tempo che possono divenire un modello per un architetto che sappia rinunciare alla propria personalità. Si veda MELIS Armando, *Il parere di un architetto. Sarà opera della città tutta, del suo gusto, della sua vitalità*, in «La Nazione del Popolo», 29 settembre 1946; PROCACCI Ugo, *Difesa della città medievale. Però niente ricostruzioni in stile antico ma legare con un armonico insieme il vecchio e il nuovo*, in «La Nazione del Popolo», 6 ottobre 1946.

guidata dagli strumenti pianificatori e una diversa accoglienza del linguaggio moderno, lasciando aperta la possibilità di un pacifico suo incontro con la città storica[408].



Distruzioni della zona intorno al Ponte Vecchio, Archivio Detti, in DUBOY Philippe (a cura di), *Edoardo Detti 1913-1984, architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, Electa, Milano 1993, p. 60.

[408] Michelucci contestò i riferimenti a questioni puramente formali, ponendo l'attenzione sul carattere morale e civile che a suo avviso doveva sostenere la ricostruzione, privilegiando il decongestionamento del centro; Piero Bigonciari, contrario al falso aderì alla modernità; De Angelis d'Ossat, senza lasciar spazio a fraintendimenti, indicò come motivo del fallimento della ricostruzione l'assenza di un indirizzo di carattere generale e di piani urbanistici, oltreché la tardività dei piani di ricostruzione. MICHELUCCI Giovanni, *Difendiamo la vita. Concetti fin qui esposti non sembrano tener conto dell'uomo che è la ragione prima per la quale le città si sono formate*, in «La Nazione del popolo», 13 ottobre 1946; ID., *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo. È la vita che conta e deve considerata ed amata prima e più delle testimonianze del passato*, in «La Nazione del popolo», 20 ottobre 1946; BIGONCIARI Piero, *Più architettura. Ricostruire una via, una piazza, un edificio pensando di riperpetuarne lo stile come un dato acquisito, non è altro che un plagio ed un falso*, in «La Nazione del popolo», 27 ottobre 1946; DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, *Incertezze ed errori nell'opera di ricostruzione edilizia*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica e Arredamento», n. 3/1946.

Il problema della ricostruzione si agglutinò intorno alla dialettica tra la riconfigurazione integrale e la possibilità di adoperare soluzioni innovative, tra il rifiuto del 'falso' e la sfiducia nei confronti del linguaggio moderno, impostandosi, prevalentemente, su di un piano estetico. In questo coacervo di posizioni quella di Ragghianti si dimostrò volta ad oltrepassare una visione pellicolare, integrando gli aspetti estetico-linguistici all'ambito sociale, etico e funzionale, nel solco di un'idea, così come è stato delineato nel precedente paragrafo, di compenetrazione tra architettura e urbanistica. Si tratta di un atteggiamento ribadito, appunto, anche nella delicata fase postbellica, quando, dando una definizione alla parola 'ricostruzione', questa significava «urbanistica, architettura, arte, tutela e restauro dei monumenti, giunzione col paesaggio naturale o storico: implica cioè un complesso di relazioni»[409] in cui la pianificazione avrebbe dovuto rivestire un ruolo fondamentale, in quanto ricostruzione voleva dire anche, nel pensiero ragghianteo, «pratica, edilizia e piani regolatori. Che non possono essere pensati come aggregati di soluzioni particolari o puntuali, ma su di un piano vasto, nazionale, regionale, locale, rionale, data l'implicazione complessa di problemi e di soluzioni che la vita dell'uomo moderno comporta»[410].

Vicino alle idee di risoluzione di un problema di vita in chiave etica di Michelucci, Ragghianti con il saggio *La ricostruzione del centro di Firenze* chiarì la sua interpretazione del problema, innanzitutto partendo dalla sua impostazione e definendo il *referendum* 'parziale', in quanto, secondo il lucchese, non solo non si trattava di risolvere unicamente le singole lacune edilizie, ma neanche di porre rimedio al solo centro distrutto: «la soluzione di quel problema è strettamente interdipendente dal problema urbanistico della città e della sua regione». Il suo approccio tentava di rifuggire i sentimentalismi verso il 'vecchio' o il 'nuovo' considerando dapprima gli aspetti funzionali del complesso di architetture che fu raso al suolo, verificandone l'attualità anche nel contesto a lui contemporaneo. A suo avviso furono, difatti, le esigenze di vita sociale ad aver *intenzionalmente* sviluppato la struttura urbana medievale, nella sua articolazione architettonica e viaria, obiettando il concetto di agglomerato «pittoresco»[411] che ricorreva nelle tesi espresse in quel

---

[409] Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Come fare la ricostruzione urbanistica*, in «Il Mondo», n. 7/1945, p. 11; pubblicato in risposta a FIORENTINO Mario, *La ricostruzione edilizia*, in «Realtà Politica», n. 5/1945, pp. 10-11.

[410] Prosegue: «In una città di antichissima stratificazione e differenziazione qual è per esempio eminente Firenze, un piano regolatore è una cosa eccezionalmente delicata, un contemplare e risolvere questioni complesse e diramatissime: artistiche, turistiche, igieniche, di traffico, economiche, di servizi pubblici e così via» Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Risposte a un "SOS". Della Loggia del Pesce, di Por Santa Maria e d'altro. Una lettera di Ragghianti*, in «L'Arno», n. 8/1945, p. 7.

[411] «La tortuosità delle strade, la loro strettezza, lo sviluppo interno dei fabbricati (con cortili, logge, giardini etc.) la molteplicità e la tangenza delle visuali, rispondevano a criteri rigorosamente intenzionali, non erano il frutto di un casuale agglomerato «pittoresco»: interpretavano spesso profondamente le esigenze di un tipo di vita sociale, la funzione di un quartiere o di una città. […] Bisogna ricostruire la realtà architettonica distrutta nelle sue ragioni profonde, ed intendere la perennità, o comunque la validità ancora attuale, delle esigenze risolte dall'urbanistica medievale nella zona del Ponte Vecchio». RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *La ricostruzione del centro di Firenze*, in ID., *Ponte a S. Trinita*, Vallecchi, Firenze 1946, pp. 107-112.

periodo. Solo un'analisi profonda, che osservasse i fenomeni nei loro caratteri costitutivi e funzionali, avrebbe quindi consentito di conservare «i valori sostanziali del vecchio centro», congiuntamente ad una rinuncia di posizioni estreme che contemplavano da un lato mere 'forme' razionali e moderne e, dall'altro, una riproduzione passiva di forme stilistiche del passato. Esortò la formulazione di «prove grafiche» che consentissero di sviluppare tre ipotesi ricostruttive: una ricostruzione *integrale,* com'era e dov'era; una ricostruzione *organica* o *storica* che, partendo dai dati strutturali, funzionali e architettonici, lasciasse libertà compositiva ai progettisti; e una ricostruzione *retorico-monumentale* che modificasse la struttura della zona 'rivestendo' le cortine edilizie sia di forme moderne, sia tradizionali. Non escludendo, in definitiva, una possibile coesistenza tra 'vecchio' e 'nuovo', sulla scorta della lezione dell'antico e dei già sperimentati inserimenti moderni negli ambienti storicizzati nel corso del tempo, era possibile, per Ragghianti, interpretando storicamente ed esteticamente le preesistenze, innestarsi nel centro di Firenze seguendo il criterio di *distinguibilità.*

Tutto ciò contribuisce ad evidenziare il particolare interesse della figura di Carlo Ludovico Ragghianti anche in relazione al chiarimento di taluni passaggi per la comprensione di un momento cruciale in Italia quando, appunto, il restauro si dimostrava essere un interessante strumento interpretativo dei problemi relativi all'intervento nei tessuti storici. Il pensiero e l'azione del critico lucchese, in questo contesto, assunsero un significato molto particolare, non solo per le sue chiavi critico-interpretative trasmesse attraverso i suoi scritti, ma anche per le cariche politiche assunte, fu, infatti, tramite diverse iniziative di natura politico-amministrativa che Ragghianti ebbe occasione di trasferire su di un piano concreto le sue riflessioni. Va tenuto conto che ebbe una certa influenza e peso politico dato che, com'è noto, egli attraversò nell'estate del 1944, il corridoio vasariano guidando il Comitato Toscano di Liberazione Nazionale, ruolo tenuto fino al 27 giugno del 1945, per la città che si dichiarava libera e che ne richiedeva il riconoscimento come organo di Governo[412].

[412] Così Carlo Ludovico Ragghianti non fu soltanto il Presidente del CTLN, ma anche il presidente del Governo Provvisorio. Alla vigilia della liberazione di Firenze, il 2 agosto 1944 i poteri del Governo Provvisorio diventarono operativi e durarono fino al 16 agosto quando avvenne la consegna dei poteri stessi agli Alleati. Firenze fu libera, come disse Saba "per virtù propria" e quando gli Alleati traversarono l'Arno trovarono le Amministrazioni cittadine funzionanti, guidate da responsabili nominati dal Governo Provvisorio del CLN […]. Fu un fatto assolutamente nuovo che stupì gli Alleati. Carlo Ludovico Ragghianti non solo fu il Presidente del Governo Provvisorio, ma anche in gran parte il suo ispiratore. Moltissimi documenti pubblici furono scritti da lui, di suo pugno»; Cfr. PIERACCINI Giovanni, *Ragghianti: una vita per la cultura, la libertà e la giustizia*, in *Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010, p. 19.

«Ciò che restò di Por Santa Maria», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

Tra le azioni condotte sotto l'egida del CTLN fu tempestiva quella relativa alla costituzione della cosiddetta 'Commissione delle macerie', attiva dall'agosto al dicembre del 1944, che «come tutte le altre costituite dal CTLN, anche nel periodo di occupazione tedesca ha carattere di civile iniziativa»[413]. Infatti, la Commissione era tesa a rivestire un ruolo di propulsione e di impulso culturale, con l'incarico di occuparsi dei nuovi problemi urbanistici di Firenze, «al di fuori di qualsiasi ingerenza da parte del Governo». Diretta da Ragghianti, vide la partecipazione di Carlo Maggiora, Giovanni Michelucci, Edoardo Detti, Giovanni Poggi e Ugo Procacci e fu volta ad uno 'smassamento' che non occorreva solo ad un repentino ripristino della viabilità, ma anche ad un recupero degli elementi autentici degli edifici distrutti. Come sintetizza Elisa Panato, il programma previde l'arruolamento di tecnici e professori volontari, l'identificazione degli edifici danneggiati, il reperimento degli elenchi delle opere di pregio presso le Soprintendenze e la consulenza per i provvedimenti di consolidamento e restauro[414]. Più nello specifico, durante la prima riunione venne messo a punto il programma che previde sette punti: 1) designazione dei magazzini per raccogliere

[413] Così venne sottolineato da Ragghianti in occasione della seconda riunione della commissione. I verbali delle riunioni della Commissione sono raccolti in DUBOY Philippe (a cura di), *Edoardo Detti (1913-1984) architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, Electa, Milano 1993, pp. 71-74.

[414] In particolare, si veda PANATO Elisa, *Ricostruire Firenze: la riorganizzazione politica e amministrativa della città*, in ID., *Il contributo di Carlo L. Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*¸ Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte, Lucca 2013, pp. 44-47.

«Ritrovamenti nel greto», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

il materiale da conservare; 2) smassamento delle suppellettili private; 3) sistemazione del materiale a cura del Genio Civile; 4) designazione di manovali con esperienza di lavori sotto la direzione delle Soprintendenze; 5) programmazione turni di assistenza; 6) richiesta elenchi delle 'cose di valore storico e artistico' all'Ufficio Belle Arti del Comune; 7) richiesta delle mappe catastali presso l'Ufficio tecnico[415]. Come sottolineano Belli e Belluzzi, le operazioni di recupero delle materie furono modeste e, difatti, come emerge dai verbali delle riunioni della Commissione, il lavoro che si intendeva condurre attraverso la manodopera non incontrò pieno supporto da parte del comando alleato che, con l'obiettivo di ridurre i tempi, preferiva fare uso di macchine smassatrici e far spazio lungo le strade gettando il «materiale edilizio preziosissimo» nelle acque dell'Arno[416], impedendone un ordinato accatastamento per un successivo reimpiego ed un approccio delicato e manuale, simile a quello comunemente impiegato in ambito archeologico.

Un'altra importante iniziativa intrapresa dal CTLN presieduto da Ragghianti fu l'istituzione del 'Comitato per la ricostruzione della provincia di Firenze', costituito con decreto prefettizio del 24 aprile 1945 n. 293[417]. L'organo fu articolato in una giunta esecutiva, presieduta dal critico lucchese, e in dodici commissioni per settore di intervento[418], tra cui per quella urbanistica era previsto un lavoro articolato in due fasi: una prima di studio preparatorio ed una seconda di giudizio nei concorsi per il piano regolatore di Firenze. Come è emerso dalla documentazione archivistica, fu auspicato da Ragghianti, in qualità di portavoce, che tutte le province toscane si dotassero di un organo simile in modo da «addivenire ad una connessione e risoluzione di un piano regionale» e che il criterio di scelta per i componenti fu apolitico e teso a garantire «le competenze più evidenti e di maggiore risalto [...] senza esibizionismi, offrendo competenza e amore» per la città[419]. Attraverso il verbale della riunione del 22 luglio 1945 si possono evincere gli obiettivi e il metodo di lavoro dell'organo, riassunti da Ragghianti in occasione della presenza del Ministro Ruini. Fu prima

---

[415] I verbali delle riunioni della Commissione sono raccolti in DUBOY Philippe (a cura di), *Edoardo Detti (1913-1984) architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, Electa, Milano 1993, pp. 71-74.

[416] Puntualizzano anche la paternità dell'iniziativa di Ragghianti BELLI Gianluca, BELLUZZI Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*¸ Edizioni Polistampa, Firenze 2013, pp. 26-27.

[417] Tra le personalità che presero parte alla commissione figurano: Giacomo Devoto, Vittorio Santoli, Eugenio Montale, Luigi Bianchi Bandinelli, Cesare Luporini, Luigi Benedetto Foscolo, Vittore Branca, Nicola Lisi e Vittorio Gui.

[418] Le dodici commissioni, che dovevano coordinarsi per giungere alla stesura di un unico piano generale per la ricostruzione della provincia di Firenze, erano divise in: agricoltura, industria, commercio, artigianato, lavoro e assistenza sociale, finanza e credito, cultura e arte, urbanistica e edilizia, turismo, opere pubbliche, servizi pubblici e comunicazioni, sanità pubblica e igiene. Ragghianti fece parte come membro della commissione Cultura e arte. Contestualmente fu progettata anche la costituzione di un Ente di credito per la ricostruzione delle devastazioni di guerra.

[419] Si cita dal documento *Riunione del Comitato e di tutte le Commissioni componenti il 'Ente Provinciale della Ricostruzione' – Firenze 28/5/45 Sala Luca Giordano*, da ACRL – Serie *Ricostruzione di Firenze e Convegno Sorgane*, Fasc. 1, B. 1, *Ente per la ricostruzione Provincia di Firenze 1944-1945*.

di tutto precisato che subito dopo la liberazione sorse l'idea di formulare un Piano di ricostruzione regionale, ma che l'iniziativa fu vietata dagli Alleati, fino a giungere ad un accordo in collaborazione con il Prefetto di Firenze. Stabilite le commissioni formate da esperti e tecnici il cui lavoro, teso alla ricostruzione fiorentina doveva tener comunque conto dell'intero assetto della Toscana, fu diviso in due parti: un piano di massima, da attuarsi d'urgenza, e una successiva fase di determinazione dei 'piani regolari'[420].

Fu messo a punto un piano di indagini preliminari per la redazione dei piani di ricostruzione che prevedeva diverse tipologie di studi: storico, geografico e geologico, topografico, di igiene, delle organizzazioni amministrative, commercio e agricoltura, industria, traffico stradale, mezzi di trasporto collettivi, servizi, valori paesistici e naturali, caratteri urbanistici e architettonici. Ai Comuni erano richiesti anche dei grafici specifici come la planimetria generale o catastale, il piano urbanistico, l'indicazione degli edifici colpiti dalla guerra differenziati per entità di danno ed anche per valore architettonico, l'indicazione delle previsioni di trasformazioni urbanistiche già studiate e auspicate, furono, inoltre, richieste anche cartoline e fotografie a diverse scale[421].

La presidenza del 'Comitato per la ricostruzione della provincia di Firenze' e della 'Commissione esecutiva della mostra sulla Firenze distrutta' del 1945, gli valsero la nomina a Sottosegretario alle Belle Arti e dello Spettacolo del breve governo Parri. Tale esperienza, com'è stato rilevato, non gli offrì solo la possibilità di misurarsi con questioni a tutto campo, ma anche per applicare ed affinare un metodo di analisi dei bisogni da risolvere e di elaborazione di strumenti d'intervento sulla base di principi chiari e razionale. Il suo coinvolgimento fu volto ad un controllo delle ricostruzioni dei centri urbani, affinché venisse rispettato il valore storico-artistico dei tessuti, assumendo una posizione delicata e di mediazione tra il Ministero dei Lavori Pubblici e la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti che erano chiamati, in diverso modo, a confrontarsi sugli interventi nelle aree di riconosciuto valore storico-artistico[422]. Il lavoro fu articolato su due livelli di azione: in primo luogo vi fu l'obiettivo di conferire autonomia al sottosegretariato, con la congiunta istituzione di un Commissariato autonomo per la ricostruzione, al fine di garantire l'indipendenza degli uffici periferici, in netto contrasto con il centralismo burocratico fascista. La seconda linea di azione era tesa al recupero delle opere d'arte esportate[423]. Con il lungo articolo *I problemi della ricostruzione*

---

[420] Documento *Ente Provinciale della Ricostruzione. Verbale del 22/7/1945*, da ACRL – Serie *Ricostruzione di Firenze e Convegno Sorgane*, Fasc. 1, B. 1, *Ente per la ricostruzione Provincia di Firenze 1944-1945*.

[421] In particolare, si è fatto riferimento all'*Allegato n. 23* e all'*Allegato n. 38* del *Verbale del 21 giugno 1945* da ACLR – Serie *Ricostruzione di Firenze e Convegno Sorgane*, Fasc. 1, B. 1, *Ente per la ricostruzione Provincia di Firenze 1944-1945*.

[422] Il lavoro della Direzione Generale era regolamentato dalle leggi Bottai n. 1089 sulla tutela delle cose di interesse artistico e storico e la n. 1497 sulla protezione delle bellezze naturali.

[423] La ricostruzione, secondo la sua lettura, andava affrontata anche a partire dal punto di vista 'artistico': il progressivo recupero del patrimonio distrutto e disperso avrebbe consentito una rapida ripresa dell'industria turistica che, costituendo la 'struttura economica naturale' del Paese, a sua volta, avrebbe fornito, in modo più

urbanistica non solo Ragghianti diede un resoconto delle attività istituzionali svolte, ma rese chiaro il movente culturale di certe azioni. La logica di fondo che guidò la sua esperienza fu, innanzitutto, quella di mitigare il problema relativo alla «subordinazione» delle soprintendenze, e in generale delle Belle Arti, rispetto al Genio Civile, per diverse ragioni. Intanto fu rilevata l'inappropriatezza dell'attribuzione di competenze esclusive ai dicasteri economici e al Ministero dei Lavori Pubblici per tutti i lavori di restauro e ricostruzione degli edifici danneggiati dalla guerra, inclusi quelli soggetti alla legge n. 1089 del 1939, ma fu anche auspicata l'autonomia delle soprintendenze e che il loro fosse condotto in sinergia con figure con competenze urbanistiche.

Questo approccio integrato era basato su di una considerazione fondamentale: era ormai matura la sentita esigenza, avvertita «nello spirito della moderna disciplina storica», che non si potesse più custodire il monumento nella sua singolarità, ma necessariamente in relazione con il suo ambiente che, nelle riflessioni i Ragghianti, si estendeva ai «quartieri, alle città, ai territori, alle regioni», essendo evidente che in Italia «città grandi e piccole, località e abitati, lo stesso paesaggio, hanno un interesse storico e artistico, sono il risultato di stratificazioni secolari di attività estetica»[424]. L'allargamento del campo speculativo del restauro era, dunque, da lui ritenuto coincidente con il bisogno di una maggiore partecipazione delle soprintendenze all'attività urbanistica[425] e se questo aspetto si rivela particolarmente affine e allineato con i coevi indirizzi teorici dell'orizzonte della conservazione, affiora anche un'altra questione che appare altrettanto rilevante.

---

speditivo, gli strumenti per affrontare i danni delle città investite dalla guerra, specialmente in quelle dimensioni periferiche che potevano contare su amministrazioni 'magre', immaginando, quindi, un virtuoso processo circolare di ripresa dal conflitto su scala territoriale. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Le arti problema economico*, in «La Nuova Europa», n. 20/1945, p. 55; RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Principi per il turismo italiano*, in «La Rassegna d'Italia», n. 8/1946, pp. 104-109. Un quadro esaustivo del periodo è in PELLEGRINI Emanuele, *Dalla dissidenza al sottosegretariato: il carcere e la Liberazione*, in ID., *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 47-70.

[424] Prosegue «un'urbanistica che non tenesse conto eminente di questa determinazione peccava di astrattismo e di vanità, e non poteva che conchiudere in deturpazioni, stonature violente o brutture, irreparabili data la povertà del paese che non poteva permettersi il lusso di esperimenti provvisori», Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *I problemi della ricostruzione urbanistica*, in «La Nuova Città», nn. 6-7/1946, pp. 3-27.

[425] Difatti, come lo stesso Ragghianti scrisse: «Pure, si era fatta strada nella generazione ultima di funzionari, preparati nello spirito della moderna disciplina storica o da essa influenzati, la convinzione che il vecchio criterio, il quale faceva delle soprintendenze le custodi del presunto singolare "edificio monumentale", era largamente sorpassato. Quel criterio di cui è testimone la pubblicazione statale, iniziata nel 1902, degli *Elenchi degli Edifici Monumentali*. Si intendeva che un edificio architettonico non poteva mai essere considerato per se stesso, ma era sempre in relazione a un ambiente, che lo presupponeva o ne era il presupposto. La considerazione degli ambienti monumentali portava naturalmente ad estendere l'esame e la preoccupazione ad una serie di relazioni più larghe, che si dimostravano connecessarie, e che investivano l'aspetto generale e le determinazioni di storia e di sviluppo di un quartiere, di una città, di un territorio, di una regione. Si può dire che, verso il 1943, in conseguenza anche dei problemi posti dalle distruzioni belliche, questa nuova e più comprensiva mentalità era maturata, nel complesso». Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *I problemi della ricostruzione urbanistica*, cit.

In particolare, occorre osservare alcune sue specifiche iniziative intraprese durante il periodo di sottosegretariato, la prima delle quali è la costituzione, nel mese di luglio del 1945, dell'Ufficio per l'Urbanistica[426]. L'Ufficio lavorò in stretta collaborazione con la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, presieduta da De Angelis d'Ossat[427], con l'obiettivo di coadiuvare gli interventi di ricostruzione tenendo conto che «gli interessi tutelati dalle Belle Arti sono legati a tutto l'insieme delle nostre città, il cui carattere non può essere salvaguardato dalla semplice azione di tutela del singolo monumento»[428]. Tra i principali obiettivi dell'Ufficio, riconoscendo l'esigenza di potenziare il ruolo dell'amministrazione artistica, vi fu quello di svolgere consulenze per i soprintendenti nell'esame dei piani regolatori e di ricostruzione, richiedendo anche al Ministero dei Lavori Pubblici, di istituire uffici urbanistici presso ogni Soprintendenza. Seguì, nel mese di agosto del 1945, la nomina di una 'Commissione per la revisione e l'unificazione della legislazione urbanistica' che, attraverso studi approfonditi sul quadro legislativo e burocratico italiano, vedendo la presenza di Piccinato e Rossi De Paoli tra gli altri, servì da premessa per la creazione di un 'Comitato interministeriale per l'urbanistica', il cui progetto fu elaborato nel mese di ottobre dello stesso anno[429]. La brusca interruzione dei lavori dell'Ufficio per la caduta del governo Parri non consentì di portare avanti il progetto che, sul modello del *Town and Country Planning* inglese, avrebbe dovuto segnalare le linee di indirizzo per ogni centro italiano e costituire le premesse per la creazione di uno specifico Ministero per l'Urbanistica[430].

Ciò che emerge in modo significativo è che il progetto prevedeva tra le funzioni del Comitato interministeriale il supporto per l'assegnazione degli incarichi di progettazione dei piani, divisi, segnatamente, in due categorie: la prima relativa a «i centri maggiori e quelli totalmente o quasi totalmente distrutti», la seconda ai «centri meno danneggiati». Osservando, contestualmente, le categorie di danno per l'elaborazione di adeguati indirizzi di restauro, queste furono schematizzate

---

[426] L'Ufficio fu costituito il 23 luglio del 1945 e fu composto da Enrico Tedeschi, Franco Minissi, Piero Bottoni, Luigi Piccinato, l'architetto Calandra, Guglielmo De Angelis d'Ossat e, con funzione di consiglio e coordinamento con gli analoghi uffici americani, Bruno Zevi.

[427] Ragghianti ringraziò pubblicamente l'azione del Direttore, il quale si adoperò per sottoporre all'attenzione dell'Ufficio i problemi più delicati riguardo la tutela e la ricostruzione dei centri storici. RAGGHIANTI C.L., *I problemi della ricostruzione urbanistica*, cit.

[428] I compiti essenziali erano quattro: 1) svolgere consulenza per il sottosegretariato per tutte le questioni inerenti all'urbanistica, l'architettura e il paesaggio; 2) dare assistenza e direttive alle Soprintendenze per il buon esito dei piani di ricostruzione; 3) consulenza alle Soprintendenze nell'esame dei piani; 4) concretare l'azione intesa ad affermare la competenza delle Belle Arti nella pianificazione urbanistica.

[429] La legge sui piani di ricostruzione prevedeva che entro due anni fossero redatti i piani regolatori. La stretta relazione tra la Commissione e il Comitato avrebbe, a suo avviso, dato il vantaggio di fornire elementi sperimentali per le elaborazioni definitive dei piani. Il comitato avrebbe coordinato le attività dei piani di ricostruzione, con il compito di sorveglianza e guida, oltreché avrebbe coadiuvato le procedure di assegnazione degli incarichi di progettazione dei piani.

[430] Cfr. MINGARDI Lorenzo, *Contro l'analfabetismo architettonico*, cit. pp. 50-51.

in relazione al livello di distruzione provocato al singolo edificio sottoposto a valutazione[431]. Emerge dunque una visione più ampia dei problemi legati alla ricostruzione, con un concreto tentativo di riforma amministrativa che osservasse il fenomeno ad una scala diversa, estendendo le riflessioni ai centri urbani nella loro interezza, anticipando principi espressi attraverso la Carta di Gubbio, con la quale veniva proprio invocata, rifiutando i criteri del ripristino e delle demolizioni a carattere ambientale, la tutela dei centri storici, nella loro interezza e nel solco di una valutazione storico-critica, con una proficua sinergia tra i dicasteri della cultura e la materia urbanistica.

«Desolazione del Ponte Vecchio», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

[431] Ci si riferisce alle note categorie riassunte efficacemente dall'allora Direttore Generale delle Belle Arti, Guglielmo De Angelis d'Ossat, al V Convegno di Storia dell'Architettura; «Ritornando ora alle norme e alla prassi sul restauro monumentale in dipendenza dei danni di guerra, dobbiamo osservare come la diversità dei danneggiamenti subiti abbia consigliato procedimenti diversi. [...] si può dire che tre siano le principali categorie entro cui possono venir raggruppati i monumenti colpiti dalla guerra. La prima comprende gli edifici che hanno sofferto solo danni di limitata entità [...]. Per tutti gli edifici così danneggiati – e sono numerosi – è chiaro come il compito sia stato univoco; quello di risarcire i danni ricevuti. [...] L'altra categoria comprende i monumenti con danni di maggiore entità [...]. In questa seconda categoria i problemi di restauro sono molteplici; ma si possono ricondurre quasi sempre a due principali soluzioni; la prima è quella del sostanziale ripristino nelle forme precedenti; l'altra invece, distaccandosi da codesta prassi istintiva e normale, tende a non ripetere l'aspetto primitivo [...]. L'ultima delle categorie concerne gli edifici tanto danneggiati da potersi considerare come praticamente distrutti; per fortuna è quella che allinea una meno ampia casistica». Cfr. DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, *Danni di guerra e restauri dei monumenti*, in AA.VV., Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Perugia 23 settembre 1948), Casa Editrice R. Noccioli, Firenze 1957, pp. 13-28.

2.2 *La lacuna urbana e la reintegrazione di un'immagine*

Durante la guerra in Italia furono feriti, provocando enormi lacune urbane, brani di città, monumenti e vie di comunicazione, tanto da danneggiare circa diecimila ponti[432], tra cui, i casi più discussi furono rappresentati dal ponte scaligero di Castelvecchio e dal ponte Coperto di Pavia. Con l'intenzione di ostacolare gli spostamenti degli Alleati, anche Firenze venne colpita duramente dalle mine tedesche, vedendo saltare, durante la notte tra il 3 e il 4 agosto del 1944, cinque dei sei ponti sull'Arno e sbriciolare il tessuto urbano alle teste di ponte Vecchio, il cui risparmio rappresentò un compromesso tra ragioni militari e ragioni culturali[433]. Tramite il riepilogo di Belli e Belluzzi della cosiddetta 'fortuna critica' che attenzionò, in modo differente, il ponte di Santa Trinita e ponte Vecchio, è possibile comprendere come il salvataggio di quest'ultimo si basò su di un interesse storiografico e di un apprezzamento estetico che scaturirono un particolare giudizio di valore. Il ponte a Santa Trinita, sin dal momento della sua ricostruzione[434] fu accolto come un «capolavoro veramente grande», finchè la sovrapposizione del gusto per il pittoresco non ribaltò la critica che apprezzando la composizione eterogenea del ponte Vecchio lo ritenne, usando le parole di Dickens, «dei quattro antichi ponti che congiungono le due rive quello che è occupato dalle botteghe dei gioiellieri e degli orefici costituisce il particolare più pittoresco di tutta la scena che presenta il fiume»[435].

Salvare il ponte Vecchio significò in termini militari, per impedire comunque gli attraversamenti del fiume, il sacrificio di due porzioni urbane lentamente stratificatesi nel tempo, distruggendo via Por Santa Maria, il lungarno Acciaroli fino alla chiesa dei Santi Apostoli, buona parte di via Guicciardini, borgo San Jacopo e un tratto di via dei Bardi. Il paesaggio urbano fu così stravolto da far ritenere, a personalità come Edoardo Detti, che la lacuna fu più grave rispetto all'eventuale

[432] Cfr. ABSALOM Roger (a cura di), *Gli Alleati e la ricostruzione in Toscana (1944-1945). Documenti anglo-americani*, vol. I, Olschki, Firenze 1988, p. 207.

[433] Nel mese di maggio Hitler aveva assicurato la protezione di Firenze come dovere culturale e dando l'ordine, con l'operazione *Feuerzauber*, di distruggerei ponti fiorentini indicò di salvare quello più 'artistico'. Si veda HARTT Frederick, *L'arte fiorentina sotto tiro*, a cura di Semeraro Giandomenico, Firenze Leonardo, Firenze 2014.

[434] Il ponte di Santa Trinita fu ricostruito, per una seconda volta, alla fine del XVI secolo dopo la sua distruzione provocata dall'alluvione del 1557, sotto la direzione di Bartolomeo Ammannati e dietro parere di Michelangelo. Ancor prima, infatti, il ponte duecentesco fu abbattuto dall'alluvione del 1333.

[435] Se Giovanni Maria Bardi parlò del ponte a Santa Trinita come «il più bello di tutti non solamente di Firenze, ma di quanti n'habbia Europa», Hermann Hesse, sulla stessa posizione di Dickens, ritenne ponte Vecchio «molto pittoresco con le antiche casette e le botteghe dei gioiellieri». Cfr. BELLI G., BELLUZZI A., *Una notte d'estate*, cit., pp. 18-19.

perdita del ponte[436], in contrasto con la figura di Roberto Papini, secondo il quale a scomparire furono case, seppur preziose, non paragonabili ad un singolo elemento di pregio[437].

Il dibattito allora in corso, delineato nel precedente paragrafo, evidenziò, nelle argomentazioni di chi vi prese parte, al di là della discordanza di talune posizioni specie in relazione al linguaggio da adottare per la reintegrazione di un'immagine, una raggiunta consapevolezza dei valori e delle qualità del tessuto urbano così come era già stato acquisito per il singolo monumento, conducendo la disciplina del restauro a compiere un importante avanzamento disciplinare. Come sottolinea Miarelli Mariani, la nuova visione del restauro mostrava una concezione sempre più estensiva del monumento e una parallela attenzione per gli episodi edilizi cosiddetti 'minori', imponendo l'imperativo della conservazione all'«insediamento umano» dapprima fondata su di un giudizio estetico, per poi definirsi in modo integrato con le «complesse funzioni urbanistiche»[438].

A seguito dei gravi danni rimarcò questa posizione conservativa, più estesa e inclusiva, la circolare del Ministero dei Lavori Pubblici "*Istruzioni di massima per la progettazione dei piani di ricostruzione*" [439] dell'agosto del 1945 che stabiliva i criteri di intervento nei centri storici. Questa al Capo IV, "*Criteri per l'edificazione dell'abitato nel preesistente perimetro*"[440], indicava come principio cardine la conservazione «della struttura e del carattere dominante (rurale, storico-artistico, turistico), per non alterare il carattere ambientale del complesso che influisce nel determinare la fisionomia di talune nostre città». La conservazione dell'ambiente urbano era quindi ritenuto dal Ministero un elemento cardine dei piani di ricostruzione, che doveva essere applicato

---

[436] «Ci furono molti a Firenze che, non a torto, pensarono che, per quel che era costato, tanto quasi valeva aver perduto il ponte Vecchio», cfr. DETTI Edoardo, *Le distruzioni e la ricostruzione*, in «Urbanistica», n. 12/1953, p. 49. pp. 43-66.

[437] «I tedeschi, riconosciamolo, non hanno distrutto che case: preziose case, adorabili case per noi vecchi fiorentini che non sapevamo neppure, prima d'ora, quanto ci fossero care, ma anche quelle che si elevavano a dignità di palazzotti non erano altro che case un poco insignorite», cfr. PAPINI Roberto, *Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze*, in «La Nazione del Popolo», 15 settembre 1946, p. 3.

[438] D'altronde l'autore sottolinea anche che Ragghianti giocò un ruolo importante in questo processo, cfr. MIARELLI MARIANI Gaetano, *Restauro e territorio. Appunti su un rapporto difficile e controverso*, in ID., *Centri storici. Note sul tema*, Bonsignori editore, Roma 1993, pp. 9-19.

[439] Decreto Luogotenenziale, il 14 agosto del 1945 furono inviate ai POP (Provveditorati alle opere pubbliche), da parte del Ministero dei lavori pubblici, le "Istruzioni di massima per la progettazione dei piani di ricostruzione degli abitati danneggiati dalla guerra". Furono articolate in nove Capi: Capo I, Caratteristiche del piano di ricostruzione; Capo II, Preliminari della redazione del piano; Capo III, Coordinamento del piano di ricostruzione con un eventuale piano di ricostruzione esistente; Capo IV, Criteri per la ricostruzione dell'abitato nel preesistente perimetro; Capo V, Criteri per l'edificazione fuori del preesistente perimetro dell'abitato; Capo VI, Caratteri della nuova edilizia; Capo VII, Designazione di aree; Capo VIII, Rete viaria; Capo IX, Atti costitutivi del piano di ricostruzione.

[440] Le *Istruzioni* disponevano la possibilità di realizzare il progetto di ricostruzione secondo tre modalità differenti: entro il perimetro urbano esistente, in parte entro il perimetro esistente e in parte al di fuori di esso, in un altro luogo, preferendo la prima opzione.

anche agli edifici di nuova costruzione realizzati all'interno del perimetro edificato, per i quali esortava a non applicare la «riproduzione stilistica».

Emerge, dunque, una particolare attenzione per l'ambiente, infatti il capo VI indicava che «ciò che interessa conservare ai centri storici, artistici e caratteristici è l'ambiente dei complessi edilizi che compongono la città, è quindi necessario che il rispetto per gli edifici antichi si estenda a quell'architettura minore che costituisce in molti casi l'ambiente. Il criterio ambientale non dovrà essere dimenticato neanche per la nuova edilizia da creare all'interno dei centri storici. Ciò nel senso di guidare ad una giusta misura nei volumi e nelle altezze». Tuttavia, alla luce di una stretta urgenza di ricostruzione, la legge n. 154 del 1° marzo 1945, da cui provengono le successive *Istruzioni*, non solo svincolava le attività da intraprendere dalla pianificazione complessiva del territorio comunale, così come indicato dalla legge n. 1150 promulgata appena tre anni prima, ma confermava l'attribuzione di competenze al Ministero dei Lavori Pubblici anche per i lavori di restauro degli edifici tutelati dalle cosiddette "leggi gemelle" del 1939[441].

Con questo decreto determinati comuni avrebbero dovuto dotarsi di un piano di ricostruzione, Firenze se ne dotò solo nel 1947, avviando, dapprima, un concorso pubblico per il piano di ricostruzione delle zone adiacenti al ponte Vecchio, preferito all'incarico diretto, che fu bandito nel mese di dicembre del 1945, nella cui commissione figurò anche Ragghianti[442] il cui contributo, com'è stato rilevato, fu determinante[443]. Le richieste del bando furono generiche, con obiettivi larghi: il progetto «dovrà contenere concrete proposte per la sistemazione generale della zona dal punto di vista del rispetto dell'ambiente e dei complessi monumentali che vi si trovano, da quello del traffico, dal lato igienico-sanitario ed infine, nei riguardi della destinazione delle varie parti della

[441] Come sottolinea Serafini, si aggiunse un'ulteriore contraddizione, relativa ad un'incompatibilità tra gli indirizzi relativi alla mitigazione di ulteriori demolizioni e le norme per la rete viaria, secondo cui veniva richiesto un potenziamento attraverso allargamenti delle sezioni e conseguenti arretramenti degli edifici; SERAFINI Lucia, *Fonti per la storia della ricostruzione postbellica: i documenti del Ministero dei Lavori Pubblici*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione*, cit., pp. 236-244.

[442] La commissione fu composta da Mario Fabiani (presidente), Pariso Votto (assessore alle Belle Arti, delegato del sindaco), Gianfranco Musco (assessore ai Lavori Pubblici), Paolo Tincolini (assessore ai Servizi Pubblici), Alberto Furno (assessore all'Igiene e alla Sanità), Gaetano Pieraccini (rappresentante del Comune), Alessandro Giuntoli (tecnico comunale), Giovanni Poggi (soprintendente alle Gallerie), Armando Venè (soprintendente ai Monumenti), Giovanni Colacicchi, Renato Guttuso (pittori), Filiberto Lardera, Marino Marini (scultori), Boris Faggioni (rappresentante del Genio Civile), Giuseppe Mazzetti (igienista), Luigi Piccinato (membro del Consiglio direttivo dell'Istituto di Urbanistica di Roma), Roberto Papini (rappresentante della facoltà di Architettura di Firenze), Giovanni Quaglia (rappresentante della facoltà di Ingegneria di Pisa), Leone Planiscig (critico d'arte), Ferdinando Poggi, Enrico Mariani, Enrico Bianchini, Giuseppe Nicolosi (rappresentanti del Collegio degli Ingegneri), Domenico Cardini, Leone Mannozzi, Enzo Gori, Giovanni Muzio (rappresentanti dell'Associazione Toscana degli Architetti), Marino Baroni (rappresentante dell'Associazione Nazionale dei Danneggiati di Guerra per la Toscana).

[443] Figura tra i più assidui insieme con Roberto Papini, Luigi Piccinato e Giovanni Muzio, cfr. BELLI G., BELLUZZI A., *Una notte d'estate del 1944*, cit., p. 84

zona»[444]. Tra gli indirizzi di metodo suggeriti, il rapporto tra antico e nuovo venne indicato come elemento di progetto in cui tener conto dei caratteri medievali urbani, senza recarvi 'offesa', evitando il più possibile ulteriori demolizioni, escludendo ricostruzioni 'in stile' e rispettando gli edifici monumentali opportunamente segnalati. Nessuno delle idee pervenute soddisfecero le richieste del bando, tuttavia, ad esclusione delle proposte i cui elaborati furono ritenuti insufficienti, i progetti, nel loro insieme, costituirono il fondamento per l'elaborazione del piano di ricostruzione definitivo.

I progettisti designati furono, tra gli altri, Edoardo Detti, Giuseppe Gori, Riccardo Gizdulich, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli. Dalla documentazione archivistica è possibile osservare sia la regolamentazione, sia la valutazione dei progetti valutati nell'ambito del Concorso, di cui appare opportuno richiamare gli aspetti più interessanti rispetto alla disciplina del restauro. Tra le norme di carattere edilizio, dopo esser stato ribadito il divieto di «imitazioni di stili», fu indicato, riguardo ai materiali da utilizzare, ampia libertà di scelta, preferendo quelli locali e che «ogni edificio deve essere intonacato nei suoi valori architettonici (dimensioni, forma, rapporti, colore, materiale) in funzione dell'ambiente urbanistico in cui sorge», in linea con quel che verrà definito con il sesto articolo con la Carta di Venezia che in relazione all'ambiente tradizionale ne vieta l'alterazione rispettandone i «i rapporti di volumi e colori»[445]. Accanto alle esigenze conservative dei caratteri del luogo vennero stilate delle norme di carattere igienico, assecondando le esigenze di vita contemporanee.

Per quanto concerne i progetti, pervennero ventidue proposte, sei dei quali vennero esclusi per «povertà di contenuto»[446], vennero valutati secondo alcuni criteri, osservandone, dapprima, l'impostazione urbana e il relativo rispetto delle istanze conservative del tessuto viario preesistente; la risoluzione dei problemi di igiene attraverso operazioni di risanamento e diradamento; e l'indicazione di norme per il regolamento edilizio. Occorre sottolineare che è stata già rilevata l'opposizione, tra l'altro isolata, di Ragghianti nei confronti del diradamento come soluzione ai problemi di igiene[447], che trova ulteriore conferma dalla consultazione del materiale archivistico,

---

[444] Comune di Firenze, *Per la ricostruzione delle zone distrutte intorno al Ponte Vecchio*, Collegio degli Ingegneri di Firenze, Firenze 1946, p.3.

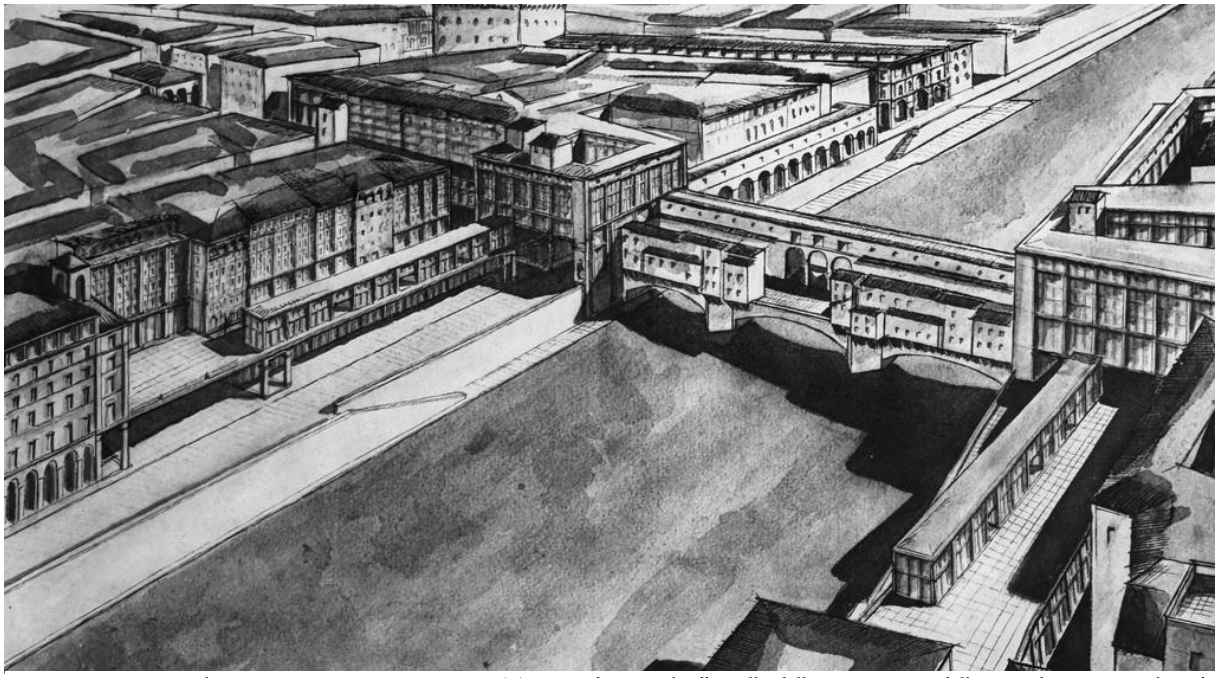
[445] Il sesto articolo della Carta di Venezia dichiara: «La conservazione di un monumento implica quella delle sue condizioni ambientali. Quando sussista un ambiente tradizionale, questo sarà conservato; verrà inoltre messa al bando qualsiasi nuova costruzione, distruzione e utilizzazione che possa alterare i rapporti di volumi e colori».

[446] Questi erano quelli identificabili coi motti: *Quo vobis videtur*, *Un tallo sul vecchio*, *Sirio*, *7 per la gloria dell'otto*, *Amor di Firenze*, *Firenze dentro della cerchia antica*.

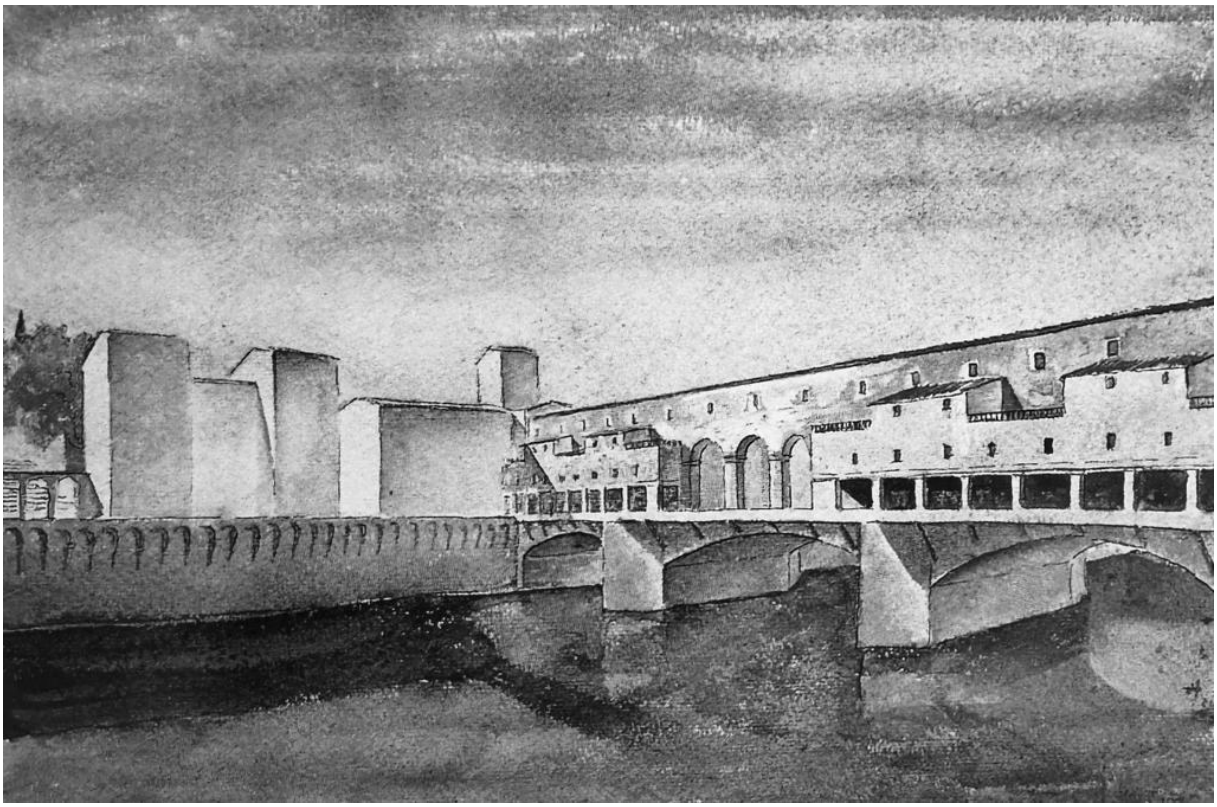
[447] Come rilevano Belli e Belluzzi infatti: «Nonostante Ragghianti sia apertamente contrario a risanare gli isolati più densi con la tecnica del diradamento, "poiché ciò toglierebbe al centro di Firenze il suo carattere medioevale", gran parte dei commissari è infatti di opinione contraria». Cfr. BELLI Gianluca, BELLUZZI Amedeo, *Una notte d'estate del 1944*, cit. p. 88.

attraverso il quale si denota un rifiuto vista la mancanza di note e revisioni nei testi dei verbali unicamente in quelle parti relative a questo tema.

Su queste basi, dunque, fu rilevato che il progetto *Santa Felicita* nell'assecondare esigenze di traffico previde l'allargamento di alcune strade, demolendo fronti e edifici storici, tuttavia, se sono apparse altrettanto ingiustificate le demolizioni previste per l'accesso al Giardino di Boboli, ne fu apprezzato il «giudizioso distacco fra la nuova e l'antica edilizia sul lato nord di Borgo S. Jacopo», mentre del progetto *Il Vecchio* non convinse la mancanza di «separazione fra l'edilizia vecchia e la nuova», evidenziando quindi, nel giudizio della commissione, una propensione per la distinguibilità tra antico e nuovo. *Città sul fiume* presentava uno sguardo ampio all'intero sistema di viabilità di cui fu apprezzato il rispetto di gran parte dei tracciati preesistenti, e quindi il carattere conservativo, contrariamente a *Lo Scheraggio* che, sebbene apparentemente seguisse l'andamento dell'antica tessitura stradale, con i porticati continui e le demolizioni previste per l'accesso a Boboli intendeva, secondo il parere dei commissari, introdurre «elementi di perturbazione edilizia». Si può notare una particolare nota riguardo al progetto *Vita nova* risultato caratterizzato da «edifici bassi nell'intento [discutibile] di mettere in evidenza le torri». È opportuno evidenziare che il termine 'discutibile' è scritto a matita da Ragghianti sul testo dattilografato, dimostrando, in un certo qual modo, che per perseguire l'obiettivo della conservazione dei caratteri ambientali non si rende necessario un processo di selezione storica, privilegiando solo alcuni degli elementi di un contesto stratificato. Un giudizio diverso fu dato a *I Ciompi* per la sua «impostazione coerente per l'aspetto organico, economico e sociale, per la visione unitaria del problema urbanistico dell'intero centro». Sebbene fu anche notato che alla scala architettonica questo approccio tendeva a diluirsi, l'estensione



Gori G., Ricci L., Savioli L., Brizzi E., progetto *Firenze sul fiume*, veduta a volo d'uccello della sistemazione della zona di Ponte Vecchio, da BELLI Gianluca, BELLUZZI Amedeo, *Una notte d'estate del 1944. Le rovine di guerra e la ricostruzione a Firenze*, Edizioni Polistampa, Firenze 2013, p. 85.



Bartoli L., Gamberini I., Focacci M., progetto *I ciompi*, il Ponte Vecchio con le gallerie pedonali, da BELLI Gianluca, BELLUZZI Amedeo, *Una notte d'estate del 1944. Le rovine di guerra e la ricostruzione a Firenze*, Edizioni Polistampa, Firenze 2013¸ p. 95.

all'intero centro di Firenze dello studio delle dinamiche urbane, economiche e sociali, richiama il pensiero ragghianteo espresso in *Il Ponte a Santa Trinita* come è stato osservato nel precedente paragrafo. Il giudizio relativo al progetto *San Giorgio* ricalcò perentoriamente il rifiuto di 'falso' architettonico, reputando «inaccettabile la contraffazione condotta secondo il concetto di antichi stili», preferendo, invece, la visione urbana moderna di *Forma urbis*.

Com'è noto, la Commissione non giunse all'identificazione di un progetto che potesse essere risolutivo rispetto alle ragioni funzionali e sociali della città, identificate come premessa di qualsiasi piano regolatore e proprio la mancanza di un preesistente piano di Firenze fu individuata come una delle cause principali dell'esito del concorso, unitamente all'indeterminatezza delle premesse urbanistiche del bando. Perciò vennero raggruppati i progetti che manifestarono migliore qualità, suggerendo al Comune, poi, i relativi progettisti come possibili redattori del piano esecutivo, e di avvalersi di una Commissione che lavorasse in sinergia con le Soprintendenze. Fu specificato che il tema della ricostruzione delle aree intorno a Ponte Vecchio andava osservato nel quadro di sistemazione e sviluppo urbanistico generale e, a tal proposito, una nota manoscritta di Ragghianti precisa: «è evidente che, trattandosi di adattare le esigenze del traffico moderno ad una struttura viaria storica, la soluzione del problema circolatorio sarà sempre molto facilitato da una bene studiata disciplina del traffico» che, come si evince dalla relazione, secondo i commissari, poteva

ridursi a transito esclusivamente pedonale, immaginando una soluzione adottata in Italia per la prima volta a Siena con la pedonalizzazione di Piazza del Campo del 1962[448]. Un ulteriore punto di contatto si ravvisa nella raccomandazione relativa alla sistemazione dell'area dal punto di vista funzionale, suggerendo l'inserimento di servizi di «pubblica utilità [...] commisurati ai bisogni della popolazione», in analogia a quanto verrà poi enunciato con il quinto articolo della Carta di Venezia[449].

Se il caso delle aree distrutte intorno a ponte Vecchio rappresentò la perdita di un tessuto i cui valori si esprimevano attraverso la 'coralità' di un complesso edilizio nel suo insieme eterogeneo, anche il crollo del ponte a Santa Trinita, nella sua singolarità, significò il manifestarsi di una lacuna urbana divenendo un caso emblematico intorno al quale si concentrò un dibattito significativo, che si impiantò su di un riconoscimento del valore artistico di un'opera d'arte, unitamente a quello del suo ruolo rispetto all'immagine dell'ambiente fiorentino, sulla scorta di una viva discussione disciplinare che coinvolse diverse figure che come Renato Bonelli, d'altronde, chiarì

> di fronte alla crisi storica rappresentata dalla guerra con tutte le sue ripercussioni, e davanti alle impressionanti proporzioni del disastro subíto dai monumenti e dagli antichi centri delle città storiche, la vecchia teoria non poteva più soddisfare la richiesta di una giustificazione di principio. L'esigenza di un ripensamento dei motivi spirituali e dei moventi culturali del restauro divenne viva, appassionata ed urgente. Così, appena cessate le ostilità, mentre ancora duravano i lavori di primo intervento diretti a consolidare le parti pericolanti, a salvare quelle scoperte e a recuperare gli elementi caduti, le opinioni più diverse alimentarono il dibattito sull'argomento, che si estese ad ogni aspetto del problema col contributo dei rappresentanti di tutte le correnti della critica[450].

Si distinse, infatti, uno schieramento che negava la possibilità di riprodurre l'opera perduta, da un altro che invocava la restituzione di un'immagine lesa, anche sulla scorta del caso del campanile di San Marco a Venezia. Sul primo fronte si collocò Cesare Brandi, il quale, nello stesso anno in cui terminarono i lavori di ricostruzione, attaccò duramente l'operazione ripristinatoria che, a suo

---

[448] Con l'affidamento della redazione del piano regolatore a Luigi Piccinato, Piero Bottoni e Aldo Luchini, avvenuto nel 1956, venne previsto il divieto di edificazione all'interno del centro storico, sviluppando la periferia a nord, con l'obiettivo di salvaguardare il tessuto viario di matrice medievale. Successivamente, nel solco di questa azione di tutela, il 6 luglio 1965 fu emanata l'ordinanza del sindaco n. 148, intitolata *Norme particolari di circolazione nel centro cittadino*, in vigore dall'11 luglio, con la quale veniva creata una zona interdetta alla circolazione.

[449] Il quinto articolo della Carta di Venezia, com'è noto, asserisce che «La conservazione dei monumenti è sempre favorita dalla loro utilizzazione in funzioni utili alla società: una tale destinazione è augurabile ma non deve alterare la distribuzione e l'aspetto dell'edificio. Gli adattamenti pretesi dall'evoluzione degli usi e dei costumi devono dunque essere contenuti entro questi limiti».

[450] BONELLI Renato, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, in «Architettura-cantiere», n. 6/1955, pp. 26-35; ripubblicato in ID., *Architettura e Restauro*, Neri Pozza, Venezia 1959, pp. 41-58.

avviso, ricalcò una delle più dannose eresie dell'Ottocento[451] e il sentimentalismo che analogamente aveva condotto la riproduzione del campanile veneziano[452]. Come per Brandi, secondo Gillo Dorfles la ricostruzione identica del ponte, ammettendone la possibilità visto il copioso materiale grafico e iconografico di supporto, si sarebbe compiuta seguendo ragioni di carattere affettivo, ma il concetto di irriproducibilità dell'opera d'arte e le ragioni estetiche imponevano la costruzione di un ponte nuovo, diverso[453]. Anche Bianchi Bandinelli, in accordo con l'idea di opera d'arte come unica e irripetibile testimonianza del passato, ritenne dapprima la ricostruzione del ponte una falsificazione della storia, per poi affermare che una nuova realizzazione, nella sua riconoscibilità rispetto all'originale, avrebbe dovuto tener conto dell'opportunità di dare all'osservatore «la sensazione che l'opera dava nella sua integrità», citando l'esempio della chiesa di San Lorenzo a Napoli e il relativo intervento di consolidamento dei pilastri con l'impiego dissimulato del cemento armato[454].

Le posizioni fin qui tratteggiate furono mosse dal rispetto dei valori estetico e storico dell'opera di Ammannati ma contemporaneamente avanzava, com'è noto, il concetto di istanza psicologica attraverso le formulazioni di Roberto Pane. Il carattere formale e geometrico del ponte consentiva, nella sua visione, la riproducibilità dell'opera[455], anche rinunciando alla sincerità strutturale, interpretata come equivoco estetico, preferendo il recupero di un «alto valore paesistico» come avvenne con la ricostruzione del campanile di San Marco. La materia dell'opera e i modi con cui si concretizza rappresentarono per Pane un accidente replicabile, preferibilmente con i mezzi della

---

[451] «Nei ripristini si dovrebbe avere imparato a riconoscere una delle più radicate e dannose eresie dell'Ottocento: *corruptio optimi pessima.* Tale è infatti il ripristino, in quanto restauro che pretende di fare un voltafaccia al tempo e cancellare con un fregio la storia del monumento», cfr. BRANDI Cesare, *Restauro dei monumenti - Restauri inutili, restauri dannosi*, in «L'architetto», n. 9/1958, pp. 25-26.

[452] La verticalità del campanile nell'ambiente urbano di piazza San Marco, secondo Brandi, poteva essere ricercata, a seguito del suo crollo, anche in modo figurativamente diverso, ricusando una riproduzione fedele. Nei principi del restauro dei monumenti precisa che «se gli elementi scoparsi siano stati in sé opera d'arte, allora è assolutamente da escludersi che possano ricostituirsi come copie. L'ambiente dovrà essere ricostituito in base ai dati spaziali, non a quelli formali del monumento scomparso. Così si doveva ricostruire un campanile a San Marco a Venezia ma *non* il campanile caduto: così si doveva ricostruire un ponte a Santa Trinita ma *non* il ponte dell'Ammannati»; cfr. BRANDI Cesare, *Principi per il restauro dei monumenti*, in ID., *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963, p. 74.

[453] DORFLES Gillo, *Si deve ricostruire il Ponte a S. Trinita? La soluzione di ogni problema estetico*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», n. 3/1946.

[454] Citò l'intervento su San Lorenzo apprezzando che le strutture in cemento «a lavoro finito, non saranno più visibili», incline ad un'idea formalistica dell'architettura spogliata della sua materialità.

[455] Pane riconobbe l'essenza del ponte nel «geometrico ritmo di scattanti curve ellittiche, di riquadri e di spigoli vivi», nel «puro rapporto geometrico dei suoi elementi compositivi» che costituivano il prodotto di un atto creativo tutto intellettuale. Gli unici elementi dove il fare artistico si intrecciava strettamente con la maestria tecnica e l'abilità manuale sono i cartigli in marmo bianco sulle chiavi degli archi, che Pane definisce «pittorici» e che, pur senza soffermarsi sul problema, considera evidentemente irriproducibili se non come calchi, alla stessa stregua della patina depositata dal tempo sulla superficie delle pietre. Cfr. PANE Roberto, *È mia persuasione che il ponte S. Trinita*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», nn. 1-2/1945-1946, pp. 17-20.

tecnica moderna così come era disposto anche dalla Carta di Atene. Più di preciso, polemizzò contro l'assioma generalmente attribuito all'Istituto Centrale del Restauro, di nota paternità brandiana, «non si restaura l'opera d'arte, si restaura la materia dell'opera d'arte», per la consustanzialità che sussiste, secondo lo storico napoletano, tra la materia e l'immagine, sostenendo la ricostruzione «in nome di un più largo interesse umano»[456] che oltrepassava l'imperativo di 'verità' storica.

In questo panorama di riflessioni, che affollarono le colonne della rivista «La Nuova Città», Ragghianti dedicò al ponte a Santa Trinita un volume che, già solo considerando nella sua produzione una generale minore frequenza di pubblicazioni a carattere monografico rispetto ad una più cospicua saggistica, dimostra uno specifico interesse al tema[457]. Lo studio fu teso ad una approfondita analisi del caso che, nella sua articolazione, assume le sembianze di un *iter* metodologico affine a quello comunemente adottato dalla disciplina del restauro.

La *premessa*, intrisa di note personali e stati d'animo provenienti da un'attiva partecipazione alla liberazione, pone in evidenza la differenza da lui ravvisata che caratterizzava la critica architettonica, vedendo su due fronti opposti l'estetismo dei critici d'arte, i quali, a suo avviso, osservavano in egual modo pittura e architettura senza le opportune distinzioni, e il tecnicismo degli architetti che conduceva ad una visione materialistica della struttura e della funzione. L'analisi fu impostata partendo dalla storia del ponte, ponendo l'accento sul contributo di Michelangelo al progetto[458] che, secondo Ragghianti, spiegherebbe anche l'eccezionalità dell'opera che spicca tra le altre ascrivibili ad Ammannati. Per sostenere l'ipotesi ricalcò alcune opere di Michelangelo con «analoghi valori», come l'impianto ellissoidale di piazza del Campidoglio, il movimento dell'arco del progetto per la Porta Pia di Roma e le linee di rimbalzo che caratterizzano anche la coeva scultura michelangiolesca, concludendo che il ponte nella sua severa semplicità compositivo-costruttiva appariva più affine al suo metodo piuttosto che ai progetti di Ammannati, più inclini ad una ricerca di effetti decorativi e spettacolari.

---

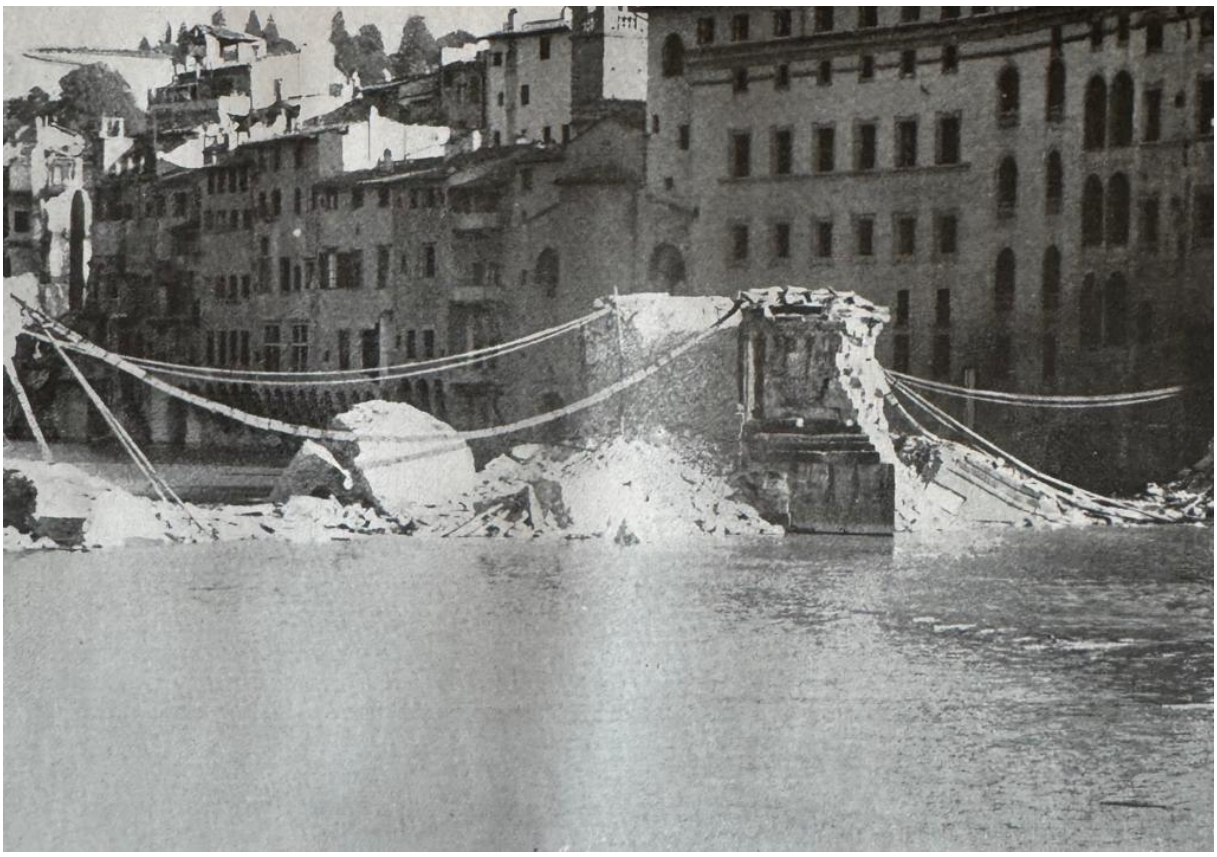
[456] Cfr. PANE R., *Ancora a proposito del ponte Santa Trinita*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», nn. 4-5, 1946, pp. 13-14. Una disamina dei due articoli in GUERRIERO Luigi, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Liguori Editore, Napoli 1995, pp. 123-126; si veda anche CASIELLO Stella, *Roberto Pane e il restauro nel dopoguerra*, in FIENGO Giuseppe, GUERRIERO Luigi (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Napoli 2004, pp. 111-118.

[457] Come lo stesso autore chiarisce, lo scritto riproduce, con correzioni e l'aggiunta di note esplicative e commenti esplicativi alle tavole, il testo stenografico di una lezione da lui tenuta al «Lyceum» di Firenze il 23 maggio del 1945. RAGGHIANTI C.L., *Ponte a Santa Trinita*¸ Vallecchi editore, Firenze 1948.

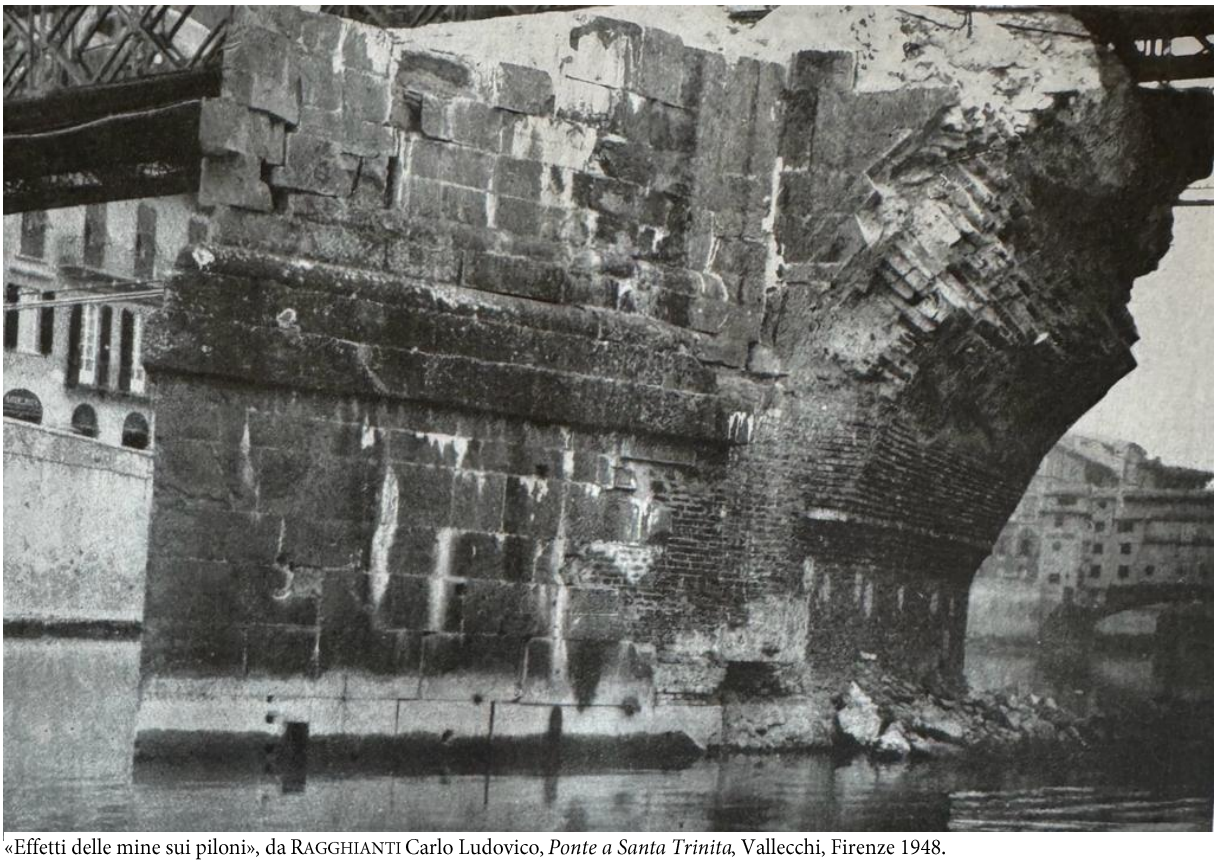
[458] In particolare, il critico lucchese si riferì alle acquisizioni di Kriegbaum, storico tedesco che ritrovò delle lettere di Vasari, riproposte dallo stesso Ragghianti «sono stato fino ad ora ogni di seco (con Michelangelo), et aviamo atteso a i disegni del ponte S.ta Trinita, che ci ha ragionato su assai, che ne porterò memoria di scritti et disegni secondo l'animo suo, con le misure ch' gl' ò portato secondo il sito» (Vasari a Cosimo I°, di Roma, 8 aprile 1560). Ivi, p. 31.

«La morte del ponte», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

Il critico lucchese proseguì con l'individuazione dei «valori» da lui ravvisati nell'opera, chiarendo che il primo fra tutti era rappresentato dalla risoluzione della curva dell'arco, «simbolo di questa architettura che non ha nessun carattere di inerzia contemplativa o decorativo». Posto in primo piano il carattere derivante dall'equilibrio e dalle forze a cui risponde la struttura, ne tracciò le qualità relative al suo rapporto con il contesto urbano. Secondo Ragghianti, lo slancio repentino delle teste, oltre ad assurgere il compito di assecondare l'altezza degli archi, consente di «iniziare quel processo visivo» che si compie percorrendo il ponte che si addentra nel tessuto urbano, creando un'osmosi e, tramite un'accurata descrizione pressoché filmica, rilevò «una connessione integrale



«Le rovine del ponte», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.



«Effetti delle mine sui piloni», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

dell'uomo sul ponte con la città cui esso serviva». Si trattava di un'impostazione verificabile anche con la planimetria della città da cui evinse una doppia confluenza di traffico, diramandosi verso la rete viaria dei lungarni. Oltre ad un legame con la trama urbana, pose l'accento sul valore paesaggistico dell'architettura che innesca delle relazioni, progettualmente ricercate, non solo con il panorama naturale, ma anche con il panorama storico, costituito «dalla frantumazione colorata di edifici» della riva sinistra e le superfici severe e il ritmo pausato della riva destra.

Compiuta la disamina critica dei dati storici, dei valori architettonici e urbani e delle relazioni paesaggistiche dell'opera, Ragghianti rispose alla domanda che coinvolse il dibattito in corso, cioè se fosse lecita o meno la ricostruzione. «E qui sorge un problema delicatissimo: il quale, non vi meravigliate, non consiste se dare la preferenza ad un restauro, eseguito con tutti gli accorgimenti possibili, oppure se il ponte si debba rifare *ex novo*, riproduzione e o copia dell'antico». Il ponte, a suo avviso, doveva essere ricostruito non solo figurativamente, ma nella sua originalità costruttiva. Difatti, com'è stato analizzato nel secondo paragrafo, nella speculazione ragghiantea la figuratività dell'opera è inscindibile dalla tecnica con cui viene prodotta, in analogia con la reticenza di Pane nel considerare l'*aspetto* e la *struttura* come due enti separati. Tuttavia, contrariamente a quanto sosteneva lo storico napoletano ipotizzando l'impiego di un sistema costruttivo moderno per la restituzione del ponte, secondo Ragghianti era necessario «storicizzare anche il problema tecnico», considerando «l'integralità dell'opera architettonica e non riprodurre un effetto superficiale»[459].

La ragione della sua posizione favorevole alla ricostruzione fedele inerisce ad una argomentazione che individua l'opera non nella sua singolarità, per cui, di converso, la ricostruzione produrrebbe un falso, ma nel suo assumere il significato di lacuna urbana con il suo crollo, da cui derivò la sentita esigenza di reintegrazione nel contesto urbano stratificato. In definitiva, non essendosi alterate le condizioni urbane e ambientali in cui l'architettura fu concepita, né dal punto di vista funzionale né nella fisionomia di Firenze, e sussistendo la possibilità materiale e tecnica per la sua riproduzione, ritenne la ricostruzione «più che giustificata»[460], augurandosi altresì che non venissero ricollocate le statue decorative, sebbene fossero state recuperate[461].

---

[459] «Non si deve credere che basti prendere, ordinare, rimettere a posto gli elementi residui, collegando le parti superstiti con le nuove; né che si possa procedere ad un'integrale ricostruzione obbedendo nel modo più attento ai rilievi disegnati, alla riproduzione matematica […] Occorre storicizzare il problema costruttivo, riporlo nelle condizioni nelle quali si verificava l'espressione autentica e compiuta». Ivi, pp. 50-51.

[460] Precisò che «Non eguale sarebbe la questione se si volesse rifare il Ponte a S. Trinita a Pisa, ad Empoli, a Pontassieve, o in qualsiasi altro punto del corso dell'Arno; o sopra qualsiasi altro fiume, con un ambiente architettonico e naturale diverso. A Pisa fu fatto, del resto, molti decenni fa, quasi copiandolo dal nostro, il Ponte Solferino, esempio di falso ed esteriore storicismo: ma fu un bruttissimo ponte, appunto perché in esso fu stata copiata, e supinamente, soltanto la sagoma, e riprodotti certi particolari decorativi, ma non furono ricostruite neanche approssimativamente quelle condizioni che giustificano invece il Ponte a S. Trinita a quel modo, con quella vibratura, in quel posto». Ivi, pp. 53-54.

[461] La ragione di questa considerazione scaturiva dalla sua interpretazione storiografica per cui il progetto del ponte era rispondente alla «nuda potenza dell'idea michelangiolesca», ivi, pp. 49-500

Con una lettera indirizzata a Riccardo Gizdulich nel 1952, Ragghianti ribadì la sua posizione. Il termine 'ricostruzione' era da lui ritenuto equivoco e per il ponte di Santa Trinita non si sarebbe potuto non parlare di «restauro». Confermò i due punti fondamentali del suo ragionamento: ricollocare il ponte avrebbe assicurato «la conservazione dell'intero complesso di valori integrati con la costruzione», in riferimento alle relazioni urbanistiche e paesistiche che il ponte aveva intessuto, e l'impiego della tecnica originaria, seguendo il principio dell'unità di forma e tecnica. Tuttavia, precisò che sia l'utilizzo del cemento armato rivestito in pietra, sia «la ripetizione dell'antico processo costruttivo» avrebbero costituito un 'falso', lasciando indeterminata la differenza con l'invocato impiego della «tecnica originaria»[462].

«Uomo sul ponte», da RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

[462] «Ma se invece che ad un restauro si pensa sia ad un falso in cemento armato impiallacciato di pietra, o ad un falso eseguito con la ripetizione dell'antico processo costruttivo, allora debbo dichiarare, ancora una volta, la mia assoluta preferenza per un ponte moderno. [...] Io ritengo che si possa eseguire il restauro, a patto che naturalmente sia attuata nel modo che è solo proprio e rispondente, e cioè secondo la tecnica originaria». Lettera di Ragghianti a Gizdulich (Firenze, 20 aprile 1952).

Oltre ad assumere una posizione critica diversa rispetto alle considerazioni emerse dalla pluralità di figure che parteciparono al dibattito, attraverso il volume Ragghianti esplorò in modo approfondito i «valori» dell'architettura del ponte, considerando molteplici scale, dalla dimensione tecnico-costruttiva a quella paesaggistica. Questo approccio si riflette non solo nella stesura dell'appendice dedicata al più esteso tema della ricostruzione del centro fiorentino, ma anche nella scelta delle fotografie, dei disegni e delle planimetrie che concludono il saggio, dimostrando uno sguardo onnicomprensivo e interrelato tra gli aspetti più minuti della dimensione materica a quelli storici, urbani e paesaggistici. Tuttavia, se emerge una modalità di indagine che, anche attraverso lo strumento fotografico, interpreti criticamente la preesistenza e la osservi in relazione al paesaggio in cui si inserisce, il suo esito sfocia in una considerazione che tende alla concretizzazione di un ripristino, anche reiterando le tecniche costruttive del passato[463].

[463] Appare affine a quanto teorizzato da Viollet-le-Duc, secondo il quale la maggiore abilità di un restauratore consisteva nella sua capacità di immedesimarsi nell'architetto originario. D'altronde lo stesso auspicio di non ricollocare gli elementi decorativi superstiti è frutto di un'arbitraria selezione storiografica che avrebbe anche modificato l'immagine originaria del ponte.

2.3 *Tessuti storici e la dialettica antico | nuovo*

Il tema che viene comunemente sintetizzato nel binomio *antico/nuovo* rappresenta uno dei perni attorno ai quali ruota la riflessione che presiede all'intervento sulla preesistenza e ha assunto – e assume – un'importanza centrale nella disciplina del restauro[464], consegnando un ambito di meditazione progettuale dalla scala della lacuna architettonica, alla scala urbana, osservando i centri storici, fino al paesaggio. Spesso inteso dicotomico, è un tema divisivo, laddove talune figure hanno espresso un'insanabile inconciliabilità tra le parti, mentre altre hanno ravvisato l'opportunità di imprimere il segno *distinguibile* nel progetto 'per' la preesistenza. Si tratta di un rapporto, che si è storicamente esplicato, segnatamente, già in Boito nel trattamento delle aggiunte, per le quali la via del riserbo e della modestia appariva come quella più sicura: una posizione successivamente ritenuta «anticreativa» e rinunciataria, da personalità come quella di Agnoldomenico Pica[465], aprendo a quella dialettica del restauro inteso come 'atto critico' e 'atto creativo'[466].

Difatti, sebbene si tratti di una questione che affonda le sue radici nelle origini della disciplina del restauro, essa assunse dei caratteri particolari durante il secolo scorso, quando la linea di demarcazione tra la progettazione del 'nuovo' e la conservazione del 'vecchio' configurò un solco più nitido. In particolare, sulla scia del 'problema ricostruzione' del secondo dopoguerra, il dibattito sulla liceità dell'accostamento del nuovo all'antico acquisì un carattere di urgenza per le distruzioni causate dagli eventi bellici, ma anche un significato che si inseriva in una possibile risposta alternativa alla prassi del *dov'era e com'era*, allargando anche il campo di osservazione sul contesto delle città ferite.

Il binomio assume, dunque, un'espressione che si traduce nella scelta del linguaggio più opportuno da adottare nell'ambito del restauro e, più di preciso, nel suo contenuto eminentemente

---

[464] Il tema è stato approfondito da diversi autori quali CARBONARA Giovanni, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Utet, Torino 2011; CRIPPA Maria Antonietta (a cura di), *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Jaca book, Milano 1989; FERLENGA Alberto, VASSALLO Eugenio, SCHELLINO Francesca (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura.*, Atti del Convegno (Venezia, 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Venezia 2008; RACHELI Alberto, *Antico e moderno nei centri storici. Restauro urbano e architettura*, Gangemi, Roma 2003.

[465] In particolare, con l'articolo *Rinnovare*, Pica rimandò anche attraverso documentazioni fotografiche ad un giudizio accogliente nei confronti dell'impiego di materiali moderni nelle preesistenze. La posizione teorica predominante nel periodo in cui egli sviluppò il suo pensiero era quella del cosiddetto restauro scientifico, del quale ricusava proprio l'indicazione di neutralità e semplicità linguistica delle aggiunte, caldeggiata anche da Gustavo Giovannoni. PICA Agnoldomenico, *Rinnovare*, in «Stile», gennaio 1941.

[466] Non ci si può non riferire alla trattazione di questo aspetto da parte di Giovanni Carbonara che, dedicando il volume di importante riferimento disciplinare alla reintegrazione dell'immagine, chiarisce come il problema del restauro, criticamente inteso, non possa prescindere dalla componente creativa dell'intervento, nel suo inevitabile significato di modificazione della materia antica. CARBONARA Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine*, *op.cit.*

progettuale. Tra coloro che contribuirono a questo dibattito vi fu Ambrogio Annoni[467], il quale trattò del concetto di 'intonazione' o, laddove potevano sussistere le condizioni, di ideazione con moderno senso architettonico, da valutarsi caso per caso. Sul fronte dei sostenitori della legittimità dell'accostamento del nuovo – in quanto moderno – all'antico, tra gli altri, vi fu Carlo Perogalli, il quale sosteneva gli esempi del Palazzo Bianco di Franco Albini a Genova e la Galleria d'Arte Moderna di Ignazio Gardella a Milano[468]. Non è possibile non richiamare il contributo, seppure noto, di Roberto Pane il quale, con Gazzola, anche attraverso la Carta di Venezia, documento di un punto di svolta nel versante ermeneutico del restauro, pose uno specifico accento non solo sull'interazione tra edificio e ambiente, ma, alla scala architettonica, sulla «pienezza del linguaggio» dell'aggiunta, seppur discreta e con «coerenza strutturale», nel palinsesto storico del monumento[469]. Di segno diverso fu il pensiero di Liliana Grassi, la quale si riferì in modo diretto all'architettura del Moderno come necessità espressiva del 'nuovo' e possibilità di instaurare legami tra quest'ultimo e l'antico[470], così come bene emerge dal caso paradigmatico del restauro dell'Ospedale Maggiore di Milano.

Osservando un po' più da vicino i connotati assunti dal problema durante il secondo dopoguerra, questi si riferiscono con un certo peso al tema dell'*ambientamento*, affrontato a partire dalle esigenze legate alla ricostruzione, per poi proseguire verso il più ampio concetto di tutela dei centri storici, allargando la lente di osservazione della cultura della conservazione. Difatti i dibattiti risalenti alla fine degli anni Quaranta, di cui sono manifesto le voci di Berenson e Bianchi Bandinelli, e le posizioni maturate nel decennio successivo assunsero sfumature diverse, come ha segnalato

---

[467] Annoni realizzò una trattazione organica delle proprie riflessioni intorno al restauro elaborate nel periodo antecedente al secondo conflitto mondiale e durante quest'ultimo. ANNONI Ambrogio, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano 1946.

[468] Nel pensiero di Perogalli il restauro non costituisce un'azione isolata e infrequente, piuttosto vada considerato come parte del fare architettonico contemporaneo e, come quest'ultimo, rappresentare un processo in continuo sviluppo, giungendo ad un esito progettuale assumibile come 'nuova opera d'arte'. PEROGALLI Carlo, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoretiche sul restauro in Italia, dal medioevo ad oggi*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano 1954.

[469] Ci si riferisce ai contributi Pane Roberto, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti; Gazzola Piero, Pane Roberto, Per un parziale emendamento della carta del restauro italiana; Pane Roberto, Attualità dell'ambiente antico.*

[470] Liliana Grassi affrontò il tema del restauro disaminandone l'evoluzione degli atteggiamenti assunti nel tempo nei confronti del passato. Per l'autrice le opere di manutenzione e consolidamento furono assimilabili a «opere di carattere pratico, indipendenti da qualsiasi concetto restaurativo inteso in senso critico» e, sebbene condividesse l'assunto boitano che privilegia la conservazione all'operazione di restauro, sottolineò come il l'unico criterio di riferimento ammissibile fossero gli avanzamenti nati proprio dalla critica delle tesi del restauro cosiddetto scientifico. Oltretutto, lo sguardo positivo nei confronti dell'architettura moderna fece sì che Grassi intendesse l'accostamento tra antico e nuovo come un processo necessario. GRASSI Liliana, *Storia e cultura dei monumenti*, Società editrice libraria, Milano 1960.

Amedeo Bellini[471]. Ad una prima fase, all'alba della ricostruzione, alla quale si è fatto rimando nei paragrafi precedenti, in cui una certa influenza era data dal carattere eccezionale e di emergenza del momento storico, seguì un altro momento in cui, tra i vari fattori contestuali, il gradiente di vicinanza rispetto all'architettura moderna restituisce, in un certo senso, una misura e una possibile chiave di lettura delle posizioni di coloro i quali ne presero parte.

In questo contesto, ad esempio, il raggio di influenza esercitato dall'organicismo wrightiano in Italia fu molto significativo, così come testimonia l'uscita di *Verso un'architettura organica* nel 1944 di Bruno Zevi e la successiva fondazione dell'Associazione per l'Architettura organica. L'adesione da più parti avvenuta nei confronti del filone del maestro americano sottese un atteggiamento conservativo di stampo diverso, in cui l'utopia che vedeva coniugare urbanistica, territorio, politica, cultura si corroborava anche di un senso etico volto ad andare incontro alle esigenze della vita umana e suggeriva una risposta di tutela del patrimonio estesa alla città nella sua interezza[472]. Era una cultura che vide nascere nuovi strumenti e nuove riviste, non soltanto quei progetti editoriali comunemente dette afferenti alla cultura olivettiana tesi a portare avanti il progetto del Moderno, come «Casabella» di Rogers o «Domus» di Ponti, ma anche quelle, dirette dallo stesso Adriano Olivetti o edite da Comunità, come «Urbanistica», la stessa «Comunità» o «Metron» che videro agglutinarsi i temi architettura-politica-urbanistica-tutela dei centri storici e, in questa trama, si inserì anche «seleArte» di Ragghianti[473]. Sono riviste che parteciparono al clima di entusiasmo intellettuale per le potenzialità offerte dall'apertura internazionale alla conclusione del fascismo, sia per la diffusione all'estero delle testate, sia per l'inclusione di argomenti non italiani o ancora per la scelta di introdurre sunti in lingua inglese.

---

[471] La questione del rapporto tra antico e nuovo nei tessuti storici aveva iniziato a delinearsi, come rileva Amedeo Bellini, fin dai primi anni Cinquanta: «il dibattito che si svilupperà nel dopoguerra, e che prende nome dal tema centrale del rapporto tra antico e nuovo in architettura, non è conseguenza di uno sviluppo, di un approfondimento del tema che abbia caratteristiche autonome, ma piuttosto delle circostanze drammatiche determinate dalle distruzioni belliche». BELLINI Amedeo, *"Antico-nuovo": uno sguardo al futuro*, in FERLENGA A., VASSALLO E., SCHELLINO F. (a cura di), *Antico e Nuovo. op.cit.*, p. 36.

[472] Zevi portava al riconoscimento dell'esistenza di «un mondo più felice, in cui le esigenze dell'uomo, la sua volontà creatrice presiedevano alla forma dell'ambiente». «L'interpretazione della vita, questo è il vero compito dell'architetto – scriveva – perché gli edifici sono fatti per la vita». Da qui la volontà di recuperare e rifondare la scienza dell'urbanistica, la sola in grado di «costruire e ricostruire le città» oltre ogni dogma razionalista prebellico. Pianificazione urbanistica, tutela del territorio, libertà architettonica vengono intesi quali strumenti per la costruzione della nuova società democratica, come affermava nel suo programma l'Apao. Le riflessioni di Zevi espresse in *Verso un'architettura organica*, vengono poi in quegl'anni riprese in *Saper vedere l'architettura* (1948) e *Storia dell'architettura moderna* (1950). Su questi argomenti si veda anche il libro autobiografico di Bruno Zevi, *Zevi su Zevi*, Venezia 1993.

[473] Come anche «Emporium», fondata nel 1895 e diretta da Attilio Podestà dal 1943 al 1964, «Paragone» cominciata da Roberto Longhi nel 1950 che, nonostante non avesse espliciti scopi diffusionali della cultura, molto presente nelle biblioteche scolastiche ricopriva un ruolo formativo, «Commentari» di Mario Salmi e Lionello Venturi anch'essa molto presente nelle biblioteche di classe.

Infatti, Giovanni Carbonara, segnatamente, ha riconosciuto in Ragghianti il contributo nell'avanzamento teorico rispetto all'«unità di monumento e ambiente» precisando che la sua posizione fu «di segno diverso rispetto alla cultura ufficiale», segno proprio di quella visione di urbanistica inclusiva dei contenuti tecnici, sociali e politici[474]; contenuti ponderati anche da Roberto Pane che, soprattutto durante gli anni Sessanta, affrontò in modo diretta la questione dello spreco ambientale e il destino del restauro che necessitava di un atteggiamento improntato ad una "responsabilità culturale"[475]. Si può aggiungere, come fattore che vede il critico lucchese porsi con un atteggiamento 'diverso' rispetto ad una cultura più diffusa, il suo netto rifiuto nei confronti di certe posizioni che escludevano, in modo aprioristico e pregiudiziale, le inserzioni contemporanee – seppure sensibili – nei contesti storicizzati.

Non si trattò di una fede cieca per qualsiasi espressione di generica modernità e di volontà di innovazione ad ogni costo, come emerge dalla critica che vide uniti Ragghianti, Pane e Brandi nei confronti della costruzione del grattacielo della società finanziaria cattolica a Napoli. Lo storico dell'arte senese espresse la sua condanna sia tra le pagine di «Architettura. Cronache e storia»[476], sia sui quotidiani. Per l'«insensato grattacielo», secondo Brandi, si sarebbe dovuta imporre la

«Dobbiamo alla cortesia di Roberto Pane questa veduta di Napoli, dopo la costruzione dell'incredibile "grattacielo"; si vede chiaramente che l'esempio verrà seguito, rovinando definitivamente il panorama di Napoli». In «seleArte» n. 34/1956, p. 63.

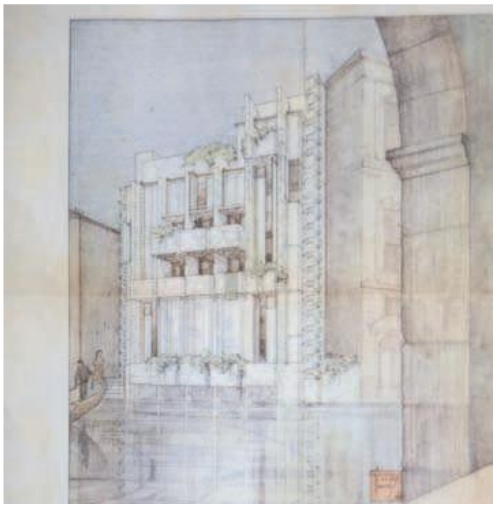
[474]Cfr. CARBONARA Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997, pp. 423-424.

[475] PANE Roberto, *L'antico dentro e fuori di noi*, relazione introduttiva al III Convegno sull'urbanistica veneta (Vicenza, 19-21 maggio 1966), in «Bollettino CISA», VIII, I, pp. 12-20.

[476] In questo articolo trovò risposta da parte di Zevi, in riferimento al principio brandiano prospettico, secondo cui le città italiane fossero da tutelare nella loro spazialità 'rinascimentale'; BRANDI Cesare, *Processo all'architettura moderna*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 11/1956, pp. 356-360.

1956, pp. 356-360.

demolizione della parte sommitale, riducendone l'impatto sul paesaggio urbano che, nella sua lettura, consisteva nell'insieme del sistema naturale e costruito e non aveva subito deturpazioni simili neanche durante il fascismo e la guerra[477]. Tale inserzione veniva inscritta nell'alveo delle pratiche speculative e Ragghianti, nel dar forza alla critica di Pane, rimarcò proprio le concessioni e le deroghe pianificatorie dalle quali scaturì quella costruzione. Oltretutto, di per sé il grattacielo venne considerato «anacronistico», un fenomeno superato anche negli Stati Uniti «dov'è nato da più moderne, organiche, razionali distribuzioni funzionali delle città». Chiarita la natura speculativa dell'edificio, ne evidenziò «l'assoluta e insanabile incongruenza» non solo con l'edilizia napoletana, ma con l'intero paesaggio procurando una frattura nella sua visione verso il mare e in controcampo[478].


Frank Lloyd Wright, Progetto per il Masieri Memorial a Venezia, 1953 (da «Metron», a. IX, nn. 49-50, gennaio-aprile 1954)

Tra gli episodi più significativi che videro un conflitto di posizioni, a cui prese parte il Nostro, fu senz'altro la vicenda del *Masieri Memorial* a Venezia su progetto di Frank Lloyd Wright. In questa circostanza Cesare Brandi, rivelando una sfiducia nei confronti del Moderno[479], si schierò, com'è noto, in opposizione all'idea di accogliere l'opera wrightiana nel delicato sistema lagunare veneziano[480], sostenendo un'insanabile contraddizione

[477] «Quale è la caratteristica unica di questo ingresso superbo? Non è la veduto famoso: a Napoli ce ne sono, ma nessuno può aspirare a costituire quel che è la Cupola di Santa Maria del Fiore o il Palazzo dei Dogi. Non è neppure il solo Vesuvio, pur stupendo e imminente che sia placido e terribile: è, senz'ombra di dubbio, il gioco straordinario delle curve, da quelle lunate delle coste, a quelle ora tese ora molli dei monti. Ciò crea una corrispondenza così fatata, misteriosa ed esaltante, che nessuno può rimanerne indenne», cfr. BRANDI Cesare, *Un insensato grattacielo deturpa il profilo di Napoli*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1958.

[478] È, tra l'altro, il primo caso tra quelli elencati nel lungo prosieguo di *Si distrugge l'Italia*, con cui si espresse con queste parole «Si noti (la fotografia è presa da un punto elevato, quindi l'effetto sarà ancor maggiore da punti più bassi, piazze e strade) l'alterazione irreparabile del paesaggio, uno dei più amati e celebrati del mondo: il grattacielo si interporrà con la sua mole e con il suo spessore in ogni visuale panoramica dal Vesuvio a Capo di Sorrento, tra terra e mare, tra mare e terra. L'inverosimile piolo guasta tutto senza remissione. Si noti ancora: dietro al brillante esempio, altri grattacieli od altri edifici enormemente pretenziosi e massicci, soverchianti dai sei ai dieci piani e più l'edilizia napoletana più elevata, cominciano ad allinearsi al primo. A quando la foresta pietrificata a specchio di quel golfo imbastardito e banalizzato per sempre?» RAGGHIANTI C.L., «*Si distrugge l'Italia*» *(continua)*, in «seleArte», n. 34/1956, pp. 62-63. 62-71

[479] Come sottolinea Carboni, lo storico senese ebbe con l'architettura moderna «un rapporto innegabilmente complesso, tormentato, contraddittorio. Per certi versi, ed entro certi limiti, anche di estraneità», CARBONI Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004, p. 157.

[480] Più di preciso affermò che «l'architettura moderna, proprio in quanto ha il diritto di chiamarsi tale, dopo più di un secolo dalla sua scomparsa, non può essere inserita in un antico complesso urbano senza distruggerlo e senza autodistruggersi, perché un'opera d'arte si distrugge ove venga ad accettare delle condizioni spaziali che la

estetica di fondo nell'accostamento tra passato prospettico e moderno anti-prospettico. In questo contesto Ragghianti, come Gillo Dorfles, Bruno Zevi e Roberto Pane[481], si collocò sul fronte opposto. Dedicò tre articoli al progetto di Wright, di cui il primo fu pubblicato su «seleArte», definendolo «di una semplicità di forme e di una prudenza estrema», ne sottolineò l'altezza contenuta che con 'cura' lasciava inalterato il rapporto visivo con l'abside dei Frari che mostra una «sentita responsabilità» progettuale «che dovrebbe insegnare quale sia la modestia di un grande quando si inserisce in un ambiente storico artistico articolato»[482]. Le tesi sono ribadite nel successivo articolo su «Critica d'Arte», precisando che le posizioni polemiche che reclamavano l'intoccabilità di Venezia erano le stesse che non si espressero in occasione di inserti quali l'albergo Bauer, l'albergo Danieli o la stazione ferroviaria[483]. Si tratta di un'adesione al pensiero wrightiano le cui tracce si riscontrano non solo nell'iniziativa della mostra dedicata all'opera del maestro americano ma anche, ad esempio, con la sua diffusione attraverso le pagine di «seleArte». Inoltre, questo episodio richiama, nelle ragioni espresse da Ragghianti, la lettura filmica di Venezia, proposta con *Canal Grande*, il critofilm prodotto nel 1963, nel quale viene esaltata l'eterogeneità linguistica delle

negano, e altrettanto distrugge in ragione di quello che negando afferma»; BRANDI Cesare, *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, in «Quaderni ACI», n. 21/1956, pp. 15-33.

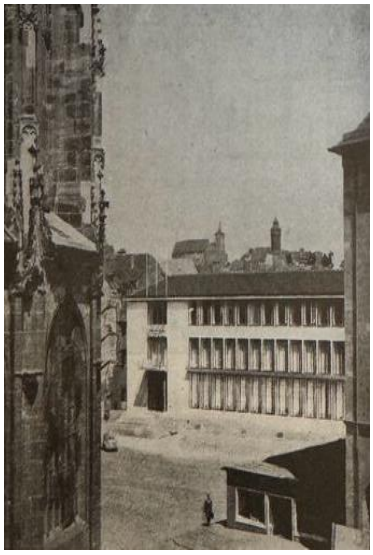
[481] Dorfles segnalò diversi casi per sostenere l'idea di convivenza tra antico e nuovo, DORFLES Gillo, *L'architettura moderna può coesistere con l'antica?*, in «Domus», n. 318/1956, p. 9. Zevi richiamò una confusione nell'opinione di Brandi tra linguaggio architettonico e programma edilizio, attraverso un'ipotesi analoga per cui «Non diciamo che un grattacielo di Mies sul Canal Grande romperebbe il *continuum* edilizio della laguna: sosteniamo soltanto che il programma di costruire un grattacielo è sbagliato, anche se Mies facesse un capolavoro», ZEVI Bruno, *Visione prospettica e spazio-temporalità nell'architettura moderna*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n.11/1956, pp. 322-323. Pane, infine, ritenne l'idea di Brandi «tutta conclusa in una visione estetica (stavo per dire estetizzante) assai prossima allo schema e non storica, nel senso che parla di architettura in quanto arte, tacendo che la città, nel suo tessuto, è fatta essenzialmente di letteratura edilizia e non di poesia architettonica», PANE Roberto, *Città antiche ed edilizia nuova*, in *La pianificazione intercomunale*, Atti del VI Congresso nazionale di urbanistica (Torino, 18-21 ottobre 1956), INU, Roma 1956, pp. 451-469.

[482] Nel descrivere il progetto lo definì «Situato in un punto vincolatissimo e persino infelice (si tratta di un piccolo triangolo fra il Palazzo Balbi e una caletta) l'edificio, di un'altezza modesta in cui sono stati risolti quattro piani e un belvedere, ha avuto cura di lasciare scoperta dal Canale, in alto, la lontana prospettiva dell'abside dei Frari. La pianta, tutta per diagonali, si proietta visivamente sulla veduta del Canale, che entra a far parte costitutiva dell'ambiente interno, come nelle più sensitive architetture medievali veneziane. Il prospetto è di grande semplicità: a Venezia, esso non respinge la venustà dei marmi né alcune movenze decorative che, senza nulla perdere di personalità, si intonano alla vibrazione e al cromatismo ambientale; la facciata a terrazza lievemente sporgente sull'acqua decresce verso l'alto, articolata in paraste verticali e in gruppi di poggioli semplicissimi ma calcolatissimi», RAGGHIANTI C.L., *Wright a Venezia*, in «seleArte», n. 7/1953, p. 77.

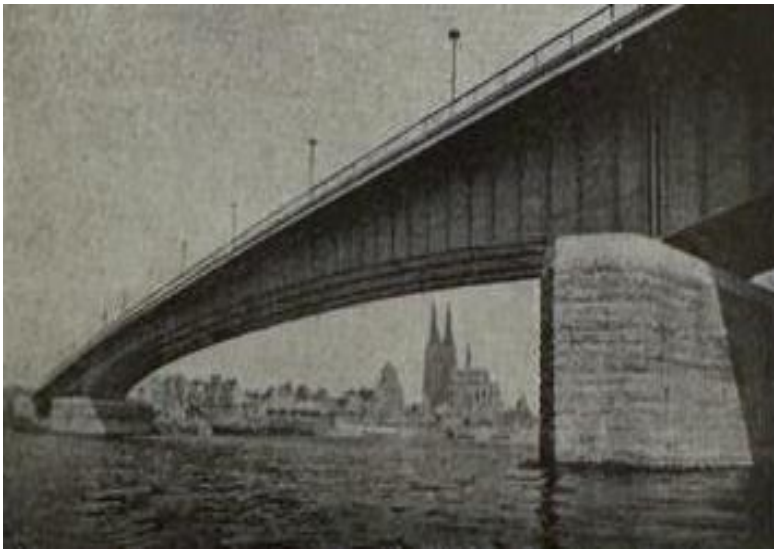
[483] Sottolineò anche che «il Canal Grande è costituito da una successione estremamente varia, antologica e spesso sporadica di visuali e di edifici, belli e brutti (non tutto l'antico è bello perché antico!», v. RAGGHIANTI C.L., *Cronache. Italia moderna*, in «Critica d'Arte», n. 2/1954, pp. 197-199.

architetture che compongono le cortine che vi si affacciano, le cui diverse epoche di appartenenza rappresentano, nel loro dialogo, il tessuto in costante mutamento[484].

Prova di pacifica convivenza tra *antico* e *nuovo* fu, per Ragghianti, anche il negozio Olivetti di Carlo Scarpa a piazza San Marco, uno dei sistemi urbani più discussi nella storia del restauro[485]. Definito *crosèra* di piazza, l'architettura di Scarpa aveva raggiunto «pienezza di compenetrazione, di convivenza come spontaneamente naturale o sempre esistita o necessaria, tra nuovo ambiente e antica piazza; e qual piazza, un individuo tra i più singolari di tutta l'architettura, che è di immediata evidenza assumere come inviolabile; e che un architetto moderno vi abbia potuto e saputo intervenire con un atto che è stato comprensione profonda»[486].



Bayerische Staantsbank a Norimberga, progetto di Sep Ruf.



Nuovo Ponte sul Reno a Colonia-Dentz, progetto di Fritz Leonhardt. Entrambe le immagini fanno parte dell'articolo *La ricostruzione urbanistica della nuova Germania*.

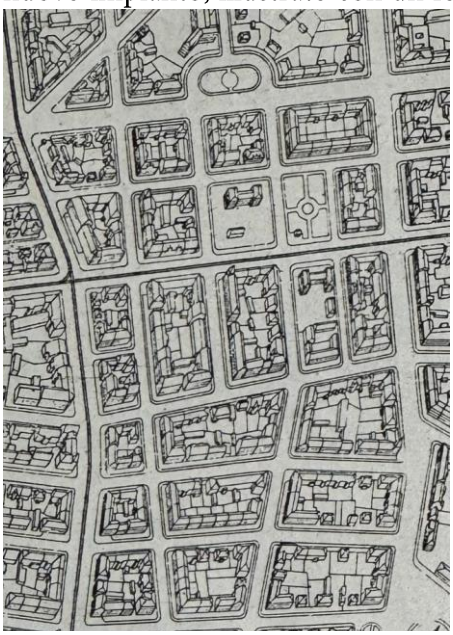
[484] Come rileva Mingardi, Venezia, come Lucca, per Ragghianti rappresenta un unico grande 'edificio' in cui il Masieri Memorial avrebbe trovato posto come se ci fosse sempre stato; cfr. MINGARDI L., *Contro l'analfabetismo architettonico*, *op.cit.*, pp. 122-124.

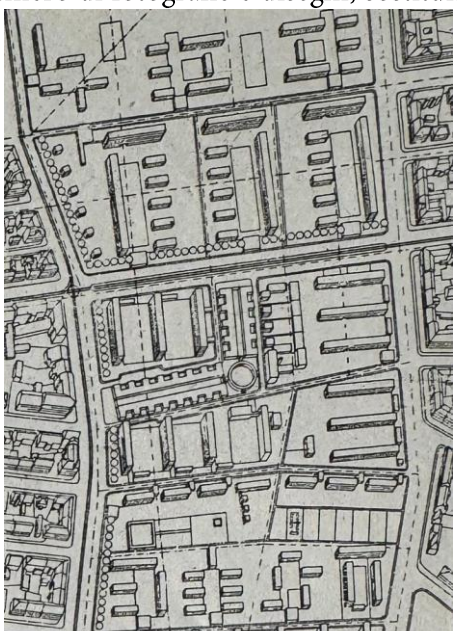
[485] È celebre la campagna della S.B.A.P. in opposizione ai restauri della basilica di San Marco avviata, attraverso il suo Comitato estero istituito nel 1879, nel 1880, anno in cui i lavori furono sospesi. Sulla vicenda si veda VENTIMIGLIA Gaspare Massimo, *La campagna internazionale per la difesa del «caro vecchio San Marco» a Venezia*, in ID., *Dio salvi il restauro. L'apporto inglese alla cultura della conservazione dei monumenti*, Palermo University Press, Palermo 2020, pp. 202-215.

[486] Parlando di *unità ambientale* come questa fosse «sottolineata dalle aperture laterali, diramazione nelle fughe prospettiche inferiori, legatura ritmata della scala, compresenza impositiva delle vere e proprie arterie di circolazione superiori (ballatoi: un'eco liberamente sensitiva di San Marco, del Palazzo Ducale, con le loro terrazze e con i loro transiti condizionanti simultaneità polivisuali), struttura imperniata su pochissimi e semplicissimi elementi - di eguale modulo nella progressione, si veda la pianta; di passo secondo fuochi alternati; di sensibile unità di misure, come i pilastri portanti - sagomatura a sporgenze e rientranze, a incastri vivi, a scoperte reazioni dei volumi, delle superfici e delle cesure, che converge senza un momento di incertezza o di discrepanza nel creare una continuità sintetica, la quale si rende tanto più nitida nel suo carattere di grande strofe», cfr. RAGGHIANTI C.L., *Il negozio Olivetti a Venezia. La «crosèra de piazza» di Carlo Scarpa*», in «Zodiac», n. 4/1959, pp. 128-147.

Caso che ancor più mostra, da parte di Ragghianti, un'apertura focale dell'osservazione del tema è quello della ricostruzione in Germania che non poteva non essere affrontato attraverso il filtro rigorosamente urbanistico. Infatti, posto l'accento, come anche in altre occasioni nella tesi richiamate, sulla necessità di far fronte alle esigenze contemporanee di vita per il riassetto delle città distrutte durante la guerra, risulta di particolare interesse il richiamo ad alcune felici realizzazioni di nuove architetture in un contesto storicizzato. Già la scelta delle immagini che illustrano gli esiti del progetto chiarisce l'accoglienza positiva nella critica ragghiantea, accanto al plauso verso la bontà progettuale intrinseca di architetture quali il *Bundeshaus* di Bonn o la Casa sul Reno ad Amburgo, un apprezzamento fu rivolto all'edificio della Bayerische Staatsbank a Norimberga, quale «esempio di inserzione di un edificio moderno in un ambiente antico di cui si rispetta il carattere senza cadere in imitazioni o falsi», o il Nuovo Ponte sul Reno a Colonia-Dentz «ottimo esempio di convivenza di forme e materiali moderni in un ambiente storico determinato».

Ancora in una sfumatura diversa è il pensiero espresso riguardo la ricostruzione di Colonia[487], in cui il nuovo impianto, illustrato con un folto numero di fotografie e disegni, sostituisce la città





«Struttura indifferenziata della vecchia città e come si può ricostruire. Differenziazione fra le strade, case orientate al sole, verde diffuso, aria; servizi comuni ubicati col massimo di comodità collettiva».

[487] Ma forse il progetto più interessante dal punto di vista dell'urbanistica tedesca del dopoguerra è quello della ricostruzione di Colonia dell'architetto Rudolf Schwarz. Lo Schwarz è partito da uno studio approfondito della storia urbanistica di Colonia, in relazione alle vicende del suo sviluppo ed in relazione alle esigenze attuali, che implicano anche ragionevoli previsioni per il futuro. L'architetto non ha voluto richiamarsi a nessuno schema preconcetto, e la sua indagine gli ha rivelato fatti ed aspetti, che ci si immaginava del tutto diversi. Anzitutto, ha riconosciuto che la storia stessa delle città tedesche, in ciò tanto simili alle città italiane, col loro sviluppo autonomo e individuato, e la loro caratterizzazione specifica, escludeva l'applicazione di qualsiasi concetto generale. Colonia è stata successivamente grande centro di smistamento nell'età romana, città sacra nel Medioevo, città industriale e commerciale dal secolo XIX, dotata di uno spiccato dinamismo. Ognuna di queste strutturazioni storiche non solo ha lasciato le sue determinazioni, ma è sopravvissuta anche nel carattere, nelle abitudini, nei bisogni e nel regime

antica distrutta in una chiave moderna, dove il 'nuovo' dialoga con un antico immateriale, con la sua storia e la sua memoria. Infatti, la struttura urbana fu tesa eticamente a soddisfare i nuovi bisogni degli abitanti, ma attraverso la «conservazione dei valori del passato, conservando vivo ciò che esso ha avuto di più elevatamente umano, e l'apertura ai valori del presente e dell'avvenire».

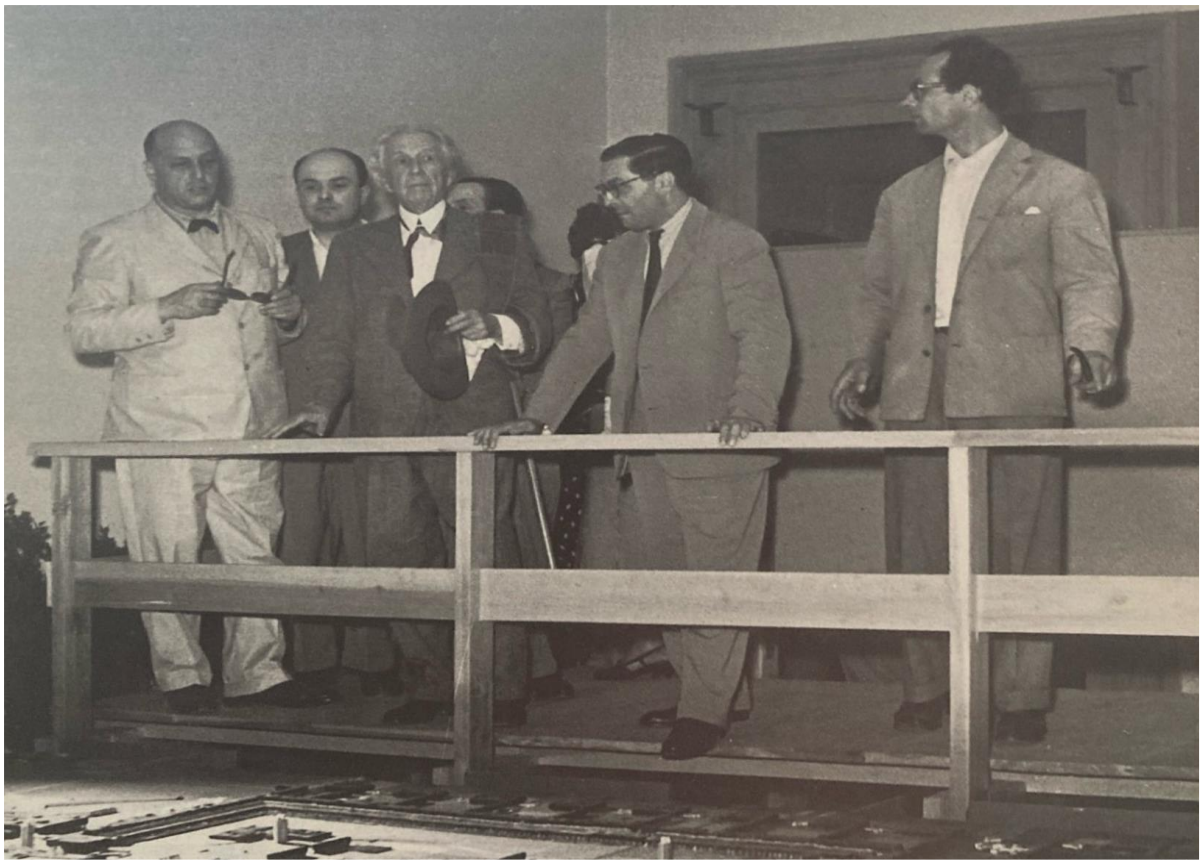
Non sorprende l'accoglienza e la posizione positiva di Ragghianti rispetto a questo tema considerando che, tra le questioni di architettura che più lo videro impegnato, il Moderno costituì di certo un terreno di profonda riflessione che sfociò, com'è noto, in esperienze di grande rilievo, come le mostre fiorentine sull'opera di Frank Lloyd Wright (1951), Le Corbusier (1963) e Alvar Aalto (1965), nelle quali, come rileva Carlo Cresti, vennero esaltate 'crocianamente' le connessioni tra la ricerca pittorica e quella architettonica[488]. Ma tale particolare campo, oltre a far parte dei temi per i quali Ragghianti ha avviato attività di promozione culturale attraverso differenti *media*, fu oggetto di alcune interessanti riflessioni critiche. Già nel 1937, infatti, con *Note per una analisi linguistica dell'architettura moderna* trattò l'argomento con una chiave interpretativa dissonante rispetto alle tendenze più diffuse. Obiettivo del suo saggio fu, dichiaratamente, quello di sottrarre il linguaggio figurativo moderno da un sovente limbo astorico, ricercandone i legami con l'architettura tradizionale, per ampliare il raggio degli strumenti critici coi quali veniva indagato. Con un ventaglio di esempi, come le architetture di Berlage in cui ravvisò la ripresa del gotico inglese, o il caso di Olbrich e i suoi rimandi alla casa mediterranea e al romanico tedesco[489], Ragghianti mirò, innanzitutto, a constatare e caratterizzare il Moderno anche nelle sue radici più remote, quali azioni preliminari per una nuova e più aderente e adeguata ricostruzione critica.

---

di vita degli abitanti» cfr. RAGGHIANTI C.L., *Ricostruzione urbanistica nella nuova Germania*, in «seleArte», n. 4/1953.

[488] Secondo Cresti, Ragghianti fu uno dei rarissimi critici d'arte impegnati a studiare e descrivere lo spazio architettonico mediante la visione itinerante – certamente mediata dall'esperienza cinematografica – senza ricorrere a «virtuosismi psicoanalitici verso i quali mostrava molta diffidenza», v. CRESTI Carlo, *Ragghianti e l'architettura*, in SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000, pp. 114-122.

[489] Gli esempi descritti da Ragghianti furono diversi, come Palacio Mila a Barcellona di Gaudi, la Adelaide-House a Londra di Burnet, il Postparkassengebaüde di Wagner a Vienna, per cui ha insistito nel rintracciare i rimandi al passato. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Note per una analisi linguistica dell'architettura moderna*, in «Casabella», n. 116/1937, pp. 2-4.



Inaugurazione della mostra di F.Ll. Wright. Detti, Ragghianti, Wright, Storonov, Firenze 1951. In Duboy P., Monica M., *Edoardo Detti (1913-1984) architetto e urbanista*, Electa, Milano 1993, p. 12.

Come rileva Cesare de Seta egli fu il primo a trattare questi argomenti con una severa metodologia, fondata sugli strumenti di estetica più aggiornati[490]. Appare opportuno, infine, sottolineare che in un articolo dedicato all'architettura contemporanea e al fenomeno che lui definì *mondialismo*[491], chiarì il suo pensiero rispetto alla triade passato-presente-futuro in architettura. Partendo dal pensiero di Flaubert e, quindi, definendo il passato come un qualcosa che non esiste in sé stesso, ma solo se interrogato nel presente, passa a identificare il presente, e l'atto di coscienza rispetto al passato, con il futuro, come ricerca di «comprensione delle umane attività e per lo sforzo di ulteriori superamenti». L'architetto, precisò, può interrogare le preesistenze, sondarle nella

[490] de Seta evidenzia come i suoi articoli furono i più anticonformisti nella cultura di quegli anni e come sia implicito, oltretutto, il magistero storico nella critica ragghiantea facendo «il vuoto attorno a sé», v. DE SETA Cesare, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura e collaboratore di «Casabella»*, in SCOTINI M. (a cura di), *op.cit.*, pp. 123-133.

[491] Con il termine *mondialismo* Ragghianti ha voluto intendere il «processo di unificazione che si è aperto con la fine del XIX secolo, come fatto di linguaggio e di cultura […] di un nuovo umanesimo più che internazionale universale […] per cui è venuta a esistere una comunità senza nazioni», v. RAGGHIANTI C.L., *Architettura liberatrice*, in «Critica d'Arte», n. 105/1969, pp. 3-36.

ricerca di soluzioni progettuali che siano schiettamente e personalmente assimilate e reinterpretate con il linguaggio contemporaneo, mostrandosi contro, dunque, ogni riproposizione stilistica[492].

[492] «Ogni architetto non deve, ovviamente, può interrogare il passato, sondarlo alla ricerca di soluzioni o di elementi attivi della sua dialettica: se lo faccia liberamente, secondo l'ispirazione propria, non secondo fissazioni libresche od accettazioni derivanti da ogni altro movente, potrà anche incontrare affinità o identità, ma nella certezza che la sua dialettica relazione col passato, come col presente, non sarà una soggezione o una rinunzia, ma l'incremento della persuasione che egli rappresenta ed attua un dover essere del reale, contribuisce col suo messaggio alla vitalità positiva della coscienza umana», v. *ibidem*.

Capitolo terzo

Dal fango. Gli interventi per il patrimonio sommerso dall'Arno

CAPITOLO TERZO

Dal fango. Gli interventi per il patrimonio sommerso dall'Arno.

Il compito che sta di fronte alle amministrazioni culturali è immenso e durerà molti anni, malgrado il generoso concorso di tecnici, di strumenti, di materiali messi a disposizioni da enti e comitati internazionali. Occorrerà recuperare con paziente e delicata opera di restauro (anzi con restauri differenziatissimi, e con casistiche mai incontrate sinora)[493].

C.L. RAGGHIANTI

3.1 *Verso il "bene culturale": Ragghianti e le Commissioni parlamentari*

L'indomani dell'alluvione che colpì Firenze, negli stessi anni in cui si stavano concludendo i lavori della Commissione Franceschini, vide un accorato appello che si riferiva al suo patrimonio, rappresentativo «per secoli lo spirito universale della civiltà». Questa particolare definizione affonda le sue radici nei dibattiti che da un decennio videro coinvolti intellettuali e istituzioni per la tutela del patrimonio artistico, di cui un significativo esito è costituito dai lavori della Commissione Franceschini, alla quale viene, com'è noto, dato il merito della definizione di 'bene culturale'. È apparso dunque opportuno dedicare un adeguato spazio a questo percorso che si può dire prenda le mosse da una Commissione precedente, nota come Commissione Marangone, non solo per l'intrinseco peso di talune vicende ma anche per il contributo che Ragghianti diede in entrambi gli organi.

La fase della ricostruzione postbellica aveva posto, in termini concreti, il bisogno di rispondere con una lente più ampia alla domanda *cosa* conservare attraverso logiche che comprendessero non solo espressioni architettoniche cosiddette 'minori', ma tenessero conto degli interi tessuti urbani nel loro insieme organico. Questa progressiva espansione dell'orizzonte disciplinare si innestò sia su un'avvertita inefficacia dell'esercizio della tutela, sia sulla necessità di un dialogo più stretto tra le esigenze conservative e la pianificazione delle città e dei territori, anche alla luce di un crescente fenomeno di speculazione edilizia e di disordine amministrativo. Si trattò di un contesto in cui si registrava una maggiore attenzione al concetto giuridico di patrimonio che si scontrava con alcuni limiti, tra cui quello definizionale. Infatti, mentre l'orizzonte internazionale si era aperto ad un'idea estesa di tutela introducendo, non solo sul piano strettamente nominale, il concetto di *patrimonio universale* con la costituzione dell'UNESCO nel 1945[494] o l'elemento di *bene* con la Convenzione

---

[493] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Anni di segreto lavoro per restaurare Firenze,* in «La Stampa», 30 novembre 1966.

[494] Firmata a Londra il 16 novembre 1945, approvata dall'Assemblea federale l'8 dicembre 1948 la costituzione dell'UNESCO si mosse nel solco dell'ideale democratico di dignità, d'eguaglianza e di rispetto della personalità umana e dalla volontà di sostituirgli, sfruttando l'ignoranza e i pregiudizi, il dogma delle diversità razziali ed umane. Tra i principali obiettivi la conservazione, il progresso ed la diffusione del sapere: vigilando alla

dell'Aja nel 1954[495], l'Italia era ancora legata al presupposto estetico-descrittivo delle leggi Bottai del 1939[496], riferendosi alle *cose d'interesse artistico e storico.*

Da un lato si profilava quindi un'idea di tutela che riconosceva un valore intrinseco a ciò che si intendeva conservare, dall'altro permaneva un regime di natura vincolistica fortemente legata al diritto di proprietà di natura privatistica, che divergeva, d'altronde, anche dalla costituzionalizzazione della tutela e il diritto pubblico della fruizione del patrimonio[497].

Sebbene con le cosiddette 'leggi gemelle' e il termine *cose* si tentò di ampliare il concetto di patrimonio e con l'inserimento della «tutela del paesaggio e del patrimonio storico e artistico della nazione» tra i principi fondamentali della Repubblica si disegnava una centralità del compito di tutela da parte dello Stato, lo scenario vide negli anni, e in particolare durante la ricostruzione postbellica, tra i problemi legati al progresso industriale, al sempre più critico conflitto tra *publica*

---

conservazione ed alla tutela del patrimonio universale rappresentato da libri, opere d'arte ed altri monumenti d'interesse storico o scientifico, e raccomandando ai popoli interessati la conclusione di convenzioni internazionali a tale fine; promovendo la cooperazione internazionale in tutti i rami dell'attività intellettuale, lo scambio tra le nazioni dei rappresentanti dell'educazione, delle scienze e della cultura, come pure lo scambio di pubblicazioni, di opere d'arte, di materiale di laboratorio e di altra documentazione utile; facilitando con adeguati metodi di cooperazione internazionale l'accesso di tutti i popoli a quanto pubblica ciascuno di essi.

[495] Considerabile a tutt'oggi come il quadro normativo unificante del diritto internazionale a tutela dei beni culturali in caso di conflitti armati, il progetto della Convenzione fu preparato dal Direttore Generale dell'UNESCO. La tutela era definita in base ad un'accezione ampia di 'bene culturale', difatti all'articolo 1 veniva stabilito che dovevano considerarsi tali: a) i beni, mobili o immobili, che siano di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, artistici o storici, religiosi o laici, i luoghi archeologici, gli insiemi di costruzioni che, come tali, offrono un interesse storico o artistico, le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico o archeologico, le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri, di archivi o di riproduzioni di tali beni; b) gli edifici destinati principalmente e realmente a conservare o esporre i beni culturali mobili definiti nella lettera a, come i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi e i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali definiti nella lettera a; c) i luoghi in cui s'accentri una quantità considerevole di beni culturali, definiti nelle lettere a e b, detti «centri monumentali».

[496] La legge 1089/1942 al primo articolo enuncia che «Sono soggette alla presente legge le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi: a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose d'interesse numismatico; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli, nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio. Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico. Non sono soggette alla disciplina della presente legge le opere di autori viventi o la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni». La legge 1497/1939, con l'eredità della legge Croce, stabiliva che «Sono di notevole interesse pubblico: cose immobili che hanno cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica; le ville, i giardini e i parchi che si distinguono per la loro non comune bellezza; i complessi di cose immobili che compongono un caratteristico aspetto avente valore estetico e tradizionale; le bellezze panoramiche considerate come quadri naturali e così pure quei punti di vista o di belvedere, accessibili al pubblico, dai quali si goda lo spettacolo di quelle bellezze.

[497] Come sottolinea Ragusa, la materia del patrimonio era ancora osservata e gestita a partire da una fondamentale e perdurante contraddizione tra un punto di vista prevalentemente privatistico, rivolto a individuare le limitazioni imposte alla proprietà privata in nome della tutela, risultando la proprietà ancora un valore primario dell'ordinamento giuridico. Cfr. RAGUSA Andrea, *I giardini delle muse. Il patrimonio culturale ed ambientale in Italia dalla Costituente all'istituzione del Ministero (1946-1975)*, FrancoAngeli, Milano 2014, pp. 61-63.

utilitas e proprietà privata, nonché al lento processo di definizione del concetto di paesaggio, un progressivo disincanto con le conseguenti e note manovre edilizie che snaturarono i caratteri dei luoghi, portatori di memorie storiche, artistiche e letterarie. La ragione per la quale durante il secondo dopoguerra si configurò il terreno fertile per un disordine di competenze è da rintracciarsi in un affollamento di leggi che sovrapposero i compiti del Ministero dei Lavori Pubblici con quelli del Ministero della Pubblica Istruzione, al quale sin dal 1861 con il Regio Decreto dell'11 agosto 1861 n. 202 erano affidati belle arti, scavi e musei[498]. Si trattò di una sempre più marcata divaricazione di competenze che, soprattutto alla luce di una coscienza conservativa sensibile ed 'estesa', già tese ad acuirsi con i contrasti tra la legge urbanistica n. 1150 del 1942[499] e i principi di tutela del 1939: in questo quadro legislativo oltre al piano regolatore vennero previsti piani a livello superiore di competenza dei Lavori Pubblici, senza alcun coordinamento con il Ministero dell'Educazione Nazionale. Dal clima emergenziale nato all'indomani della guerra, legato all'esigenza di ricostruire quanto era stato distrutto e alla domanda sociale di abitazione, scaturirono delle scelte volte più ad una politica edilizia, piuttosto che urbana, a detrimento di un'auspicabile gestione razionale dei territori. Tale meccanismo accantonava le disposizioni della legge urbanistica del 1942, ritardando l'elaborazione dei piani regolatori – che comunque costituivano lo strumento per un controllato sviluppo delle città – utilizzando lo strumento dei piani di ricostruzione che contavano su procedure snellite e agevolazioni fiscali, prestando il fianco a pratiche speculative, diversamente da quanto si verificava contemporaneamente in Europa, dove la ricostruzione si sviluppò come un processo di grande respiro tenendo conto degli assetti territoriali e mirando ad un disegno di riqualificazione urbana[500]. Insieme ad un generale miraggio del progresso, della

[498] Con questo decreto belle arti, musei e scavi furono assegnati al Ministero della istruzione pubblica. La successiva tappa fondamentale della legislazione del Regno si ebbe nel 1874, con l'istituzione delle Soprintendenze agli Scavi e delle Commissioni conservatrici provinciali dei monumenti e delle opere d'arte. Nel 1881venne istituita la Direzione generale di antichità e belle arti, soppressa dieci anni più tardi per far spazio a due nuove divisioni, per l'arte antica e per l'arte contemporanea, per poi essere ripristinata nel 1895. Fu con la legge del 27 luglio 1907 n. 386 che venne istituito il Consiglio superiore delle antichità e belle arti e sancito che la tutela degli interessi archeologici e artistici è esercitata, sotto la direzione del ministero dell'istruzione, per mezzo dei seguenti uffici: 1/a soprintendenze ai monumenti; 2/a soprintendenze agli scavi e ai musei archeologici; 3/a soprintendenze alle gallerie, ai musei medioevali e moderni e agli oggetti d'arte. Il Consiglio Superiore si legava strettamente all'istituzione, allora recente, del sistema delle Soprintendenze territoriali e annoverò fra i suoi primi membri Giacomo Boni, Camillo Boito, Adolfo Venturi.

[499] La legge, com'è noto, entrò nel dibattito politico come una legge organica capace di regolare la materia urbana, prevedendo diversi livelli di piano suddivisi in 'grande' e 'piccola' pianificazione, si veda MENGOLI G.C., *Manuale di diritto urbanistico*, Giuffrè, Milano 2009, pp. 55-60.

[500] I piani di ricostruzione vennero approvati con Decreto Legge 145 del 1945 e rimasero a lungo l'unico strumento urbanistico, orientato da una notevole permissività edilizia in un momento in cui l'approvazione del piano regolatore era rallentata dalle pressioni speculative e dai proprietari di edifici distrutti o gravemente danneggiati interessati alla logica immobiliare di breve respiro e di alta rendita economica; v. OLIVA F., *Le città e i piani*, in CAMPOS VENUTI G., OLIVA F. (a cura di), *Cinquant'anni di urbanistica in Italia 1942-1992*, Laterza, Bari 1993, pp. 40-43.

crescita del benessere e dei consumi più largamente diffuso rispetto a un sentimento protezionista di un'*élite* culturale-scientifica ristretta seppur influente[501], queste asimmetrie, non potevano non produrre, quindi, effetti più acuti nei contesti delicati e complessi come quelli dei centri storici colpiti dai bombardamenti, che indussero gli intellettuali ad esprimersi attraverso riviste e periodici[502].

In questo processo un ruolo importante fu appunto svolto, quindi, anche dalle campagne di stampa: la diffusa preoccupazione, da parte di un certo *parterre* culturale, verso il destino delle città che in quel periodo subivano un consumo di suolo indiscriminato, fu resa ancor più pressante dalla legge sul prestito della ricostruzione del 1947[503]. Com'è noto, fu energica l'attività di Antonio Cederna con le sue denunce contro gli sventramenti di vie e interi quartieri a Roma, Milano, Lucca, e le operazioni attraverso le quali tecnici e amministratori si lanciavano in una rincorsa a una malintesa modernità. Ragghianti si unì al coro di voci che si levò per la tutela dei tessuti storici e del paesaggio[504], non escludendo proposte per soluzioni operative, nel solco di riflessioni inerenti ad una meditata pianificazione urbana[505]. Le sue denunce divennero anche sede di considerazioni

---

[501] Il fenomeno dell'associazionismo vede le sue origini, in Italia, sin dal periodo postunitario e, sebbene avesse nel tempo conservato un carattere ristretto ad un certo *parterre* culturale, questi sono gli anni in cui nacquero nuove associazioni che rinnovavano il sentimento protezionista e conservatore di inizio secolo, ampliandosi anche nel quadro delle organizzazioni internazionali. Sul tema vi è ampia letteratura, tra cui, SABA A.F., MEYER E.H. (a cura di), *Storia ambientale. Una nuova frontiera storiografica*, Teti, Milano 2001; LUSSANA F., MARRANO G., *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Sessanta*, Rubbettino, Catanzaro 2003; DIANI M., *Isole nell'arcipelago. Il movimento ecologista in Italia*, Il Mulino, Bologna 1988.

[502] Primo esempio di questo 'giornalismo d'inchiesta' fu «Il Mondo» di Mario Pannunzio che, dal 1949 al 1966, esaminò le trasformazioni del volto delle città e dei territori italiani che vide gli interventi, tra gli altri, di Antonio Cederna, il quale divulgava un'idea di urbanistica come immagine del livello di civiltà del paese, e di Roberto Pane, che si scagliava contro una sorta di emergente passatismo. Fu simile l'esperienza de «L'Europeo» di Arrigo Benedetti, che definì «Il Mondo» un settimanale fratello «Al pari nostro ama essere liberale senza ammettere che i principi liberali possano servire per il contrabbando di interessi particolari a danno di quelli pubblici», si veda GELSOMINI E., *L'Italia allo specchio. L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*, FrancoAngeli, Milano 2011, p. 10.

[503] La legge del 23 marzo 1947 n. 132 concedeva ai proprietari l'80% di finanziamento, i quali, per ammortizzare la restante quota, iniziarono a vendere i diritti agli affaristi favorendo la trasformazione di terreni edificabili ad uso edilizio senza lasciare spazio al verde pubblico, e gli incontrollati interventi sugli edifici distrutti e danneggiati dai bombardamenti. Il meccanismo era semplice: venivano acquistati a poco prezzo immensi lotti di terreni agricoli in attesa che venissero convertiti in terreni edificabili ad uso edilizio.

[504] Tra i capifila della lotta culturale contro le speculazioni edilizie vi fu, com'è noto, Antonio Cederna, al quale lo stesso Ragghianti si riferì nei suoi scritti, con il discorso tenuto nel maggio del 1956 dal titolo *Vandali a Roma*, che riprendeva l'articolo *I vandali in casa*. A lui si unì, tra gli altri anche Roberto Pane e, segnatamente, nel 1955 fu fondata Italia Nostra, presieduta da Umberto Zanotti Bianco. Cfr. CEDERNA Antonio, *I vandali in casa*, in «Il Mondo», n. 46/1951, p. 8; PANE Roberto, *Il paesaggio indifeso*, in «Il Mondo», n. 51/1951, p. 5; CROCE Elena, *La lunga guerra per l'ambiente*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2016.

[505] In occasione del convegno organizzato *Padroni della città* da «Gli amici del Mondo», nel Teatro dell'Eliseo a Roma il 21 aprile del 1956, Ragghianti elencò cinque rimedi per risolvere i problemi legati ai fenomeni speculativi: «a) procedere alla redazione dei piani regolatori; b) vietare lottizzazioni private in zone non urbanizzate in attesa dell'approvazione dei piani; c) riservare nel piano aree destinate all'edilizia popolare e agli edifici statali; d) dopo

riguardo i valori che talune città o episodi architettonici rischiavano di essere compromessi a causa delle trasformazioni in atto, come si evince dall'articolo pubblicato per unirsi alla battaglia contro il Piano Regolatore di Roma che, con l'obiettivo di alleggerire le problematiche del traffico, prevedeva tagli urbani che non potevano non distruggere «tutto lo stupendo complesso panoramico, paesistico, e monumentale» dei colli romani[506].

Con *Si distrugge l'Italia*, pubblicato dapprima su «seleArte» e riedito negli atti della Commissione Franceschini[507], entrò nel dibattito nazionale allora in corso e, attraverso alcuni casi emblematici, esprimendosi in difesa del patrimonio culturale con significative considerazioni di carattere conservativo. Il critico lucchese si scagliò contro l'allargamento della «rete sottile delle strade romano-longobarde» lucchesi, la perdita dei portici medievali del lungarno pisano o, ancora, contro la lentezza con cui si stava provvedendo rispetto al pericolo di crollo di Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e, con essa, i suoi mosaici «tra i massimi monumenti artistici medievali». Rimarcò, dunque, l'importanza dell'integrità dei centri storici, della «vita spirituale che nella stratificazione millenaria dell'arte contengono le vecchie città italiane», la cui salvaguardia, come sottolineò in un articolo successivo, «coincide perfettamente con il migliore interesse della comunità e con il suo più propizio e fortunato sviluppo futuro»[508]. Intanto, ciò che risulta del pensiero ragghianteo molto aderente ad alcuni nodi conservativi si riferisce all'idea di contemperamento tra le istanze di tutela delle città storiche e le esigenze contemporanee della società. Infatti, egli vide nei principi dell'urbanistica

---

l'approvazione del piano, vietare lottizzazioni private anche nelle aree di espansione senza piano particolareggiato; e) ingiungere annualmente ai proprietari di aree comprese nei piani particolareggiati e già attrezzate con le opere pubbliche, di costruire, pena l'esproprio. Tutto avvalendosi delle leggi esistenti a partire da quella del 1865 [...] sino alle leggi di tutela artistica e del paesaggio del 1939». Cfr. RAGGHIANTI C.L., *La speculazione delle aree fabbricabili*, in «seleArte», n. 25/1956, p. 54.

[506] Con *Come distruggere Roma* Ragghianti fa eco, riprendendo anche il titolo, all'articolo di Cederna ne «Il Mondo». Quanto veniva avallato con il Piano Regolatore romano andava ad aggiungersi ad una casistica diffusa come via della Conciliazione, corso Vittorio Emanuele a Milano, Por Santa Maria a Firenze. Ragghianti non si è mai mostrato contrario all'accoglienza delle esigenze contemporanee e ritenne, tuttavia, l'idea di una grande arteria non solo deleteria per la conservazione di un palinsesto storico complesso e di valore, ma neanche capace di risolvere in sé le esigenze legate al traffico. Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Come distruggere Roma*, in «seleArte», n. 2/1952, pp. 69-70.

[507] Il doppio riferimento bibliografico è RAGGHIANTI C.L., *Si distrugge l'Italia*, in «seleArte», n. 9/1953, pp. 43-48; ID., *Si distrugge l'Italia*, in AA.VV., *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, vol. III, Casa editrice Colombo, Roma 1967, pp. 330-334.

[508] Si tratta di una lettera di Ragghianti a Giovannini pubblicata ne «Il Gazzettino Lucchese» del 3 giugno 1955. Queste espressioni sono in largo anticipo e in una certa assonanza rispetto a quanto enunciato nel 1975 dalla Dichiarazione di Amsterdam. Al secondo punto della Dichiarazione si legge «La testimonianza del passato documentata dal patrimonio architettonico costituisce un ambiente essenziale per l'equilibrio e lo sviluppo culturale dell'uomo. [...] Esso costituisce un elemento essenziale della memoria dell'uomo d'oggi e, qualora non si trasmettesse alle generazioni future nella sua autentica ricchezza e nella sua diversità, l'umanità subirebbe un'amputazione della coscienza del suo futuro».

moderna la possibilità di 'decentralizzare' i grandi agglomerati urbani, attraverso una loro sistemazione meno caotica, creando «nelle città nuove quei caratteri che distruggiamo nelle città storiche»[509]. Questo delicato tema fu oggetto delle sue riflessioni già all'inizio degli anni Quaranta e come sottolinea Amedeo Bellini, egli fu durante il dopoguerra «tra i più impegnati nella richiesta di una pianificazione urbanistica quale premessa essenziale alla salvaguardia del patrimonio», richiamando «temi tipici della funzionalità della città moderna» nella quale le esigenze dell'uomo che la abita sono poste in primo piano»[510].

La biforcazione tra la coscienza conservativa inclusiva e le coeve dinamiche si trasformazione delle città condusse a riflessioni che trovarono spazio anche in occasioni di convegni e congressi, le cui tematiche vertevano sulla ricerca di un dialogo tra le politiche urbane e la tutela del patrimonio. Gli anni Cinquanta si aprirono con il VII Congresso nazionale di Storia dell'architettura di Palermo, il cui programma fu articolato con un primo tema dedicato alla *Tutela del patrimonio monumentale e paesistico*, seguito da una sezione per *L'architettura in Sicilia* e una terza per *La metodologia della storia dell'urbanistica.* Le sessioni e i temi che contrassegnarono il Congresso rivelano sia il carattere interdisciplinare della manifestazione[511], associando storia e restauro anche attraverso visite guidate, sia un ampliamento dell'orizzonte culturale, esteso verso la città e il paesaggio, che rifletteva il contesto storico in cui l'evento si collocò. Difatti, attraverso la relazione generale sul tema *Conservazione e restauro* Roberto Pane puntualizzò il rapporto ineludibile tra monumenti, ambiente e territorio e tra ricerca e operatività, nel solco di un'idea di tutela che trovasse il proprio «fondamento in un principio che non è di natura giuridica, ma di natura morale», in riferimento alle problematiche legate al processo di ricostruzione allora in atto. In questo consesso Renato Bonelli, tra l'altro, osservò che era «ormai improrogabile portare anche il restauro sullo stesso piano critico della storia artistica dalla quale deve in ogni caso strettamente dipendere, realizzando attraverso l'adozione di questo criterio storiografico vivo ed attuale, l'adeguamento dei suoi criteri alla nuova visione storica dell'arte e a tutto l'insieme della nostra cultura». La posizione di Bonelli

---

[509] «Tutto questo, si badi bene, non esclude le manifestazioni della civiltà moderna e l'incontro delle sue esigenze. È vecchio e sorpassato concetto quello che dichiarava inevitabilmente la fine delle città storiche, della loro funzione e della loro struttura, sotto il rullo compressore dell'industrializzazione, della velocità, dell'urbanesimo, del traffico, della meccanizzazione. È vero, se mai, il contrario: l'urbanistica moderna più fondata propone la decentralizzazione dei grandi agglomerati urbani, la loro sistemazione meno caotica e più razionalmente distribuita: crea nelle città nuove quei caratteri che noi distruggiamo nelle città storiche». Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Si distrugge l'Italia*, cit., p. 45.

[510] BELLINI Amedeo, *La ricostruzione: frammenti di un dibattito. Tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.

[511] Il convegno fu coordinato da Salvatore Caronia Roberti, esponente dell'architettura razionalista siciliana, il segretario fu Armando Dillon era soprintendente della Sicilia occidentale, e vi presenziarono figure legate ai quadri istituzionali della tutela come Gino Chierici e Alfredo Barbacci, così come studiosi militanti come Roberto Pane e Renato Bonelli, ma anche, tra gli altri Giuseppe Samonà, Bruno Zevi e Saverio Muratori.

era in linea con quanto lo storico napoletano aveva sottolineato affermando che la tutela doveva essere, a suo avviso, esercitata dalla cultura artistica, in grado di operare attraverso la coscienza storica[512], ribadendo, peraltro, la sua posizione nel 1952, nell'ambito del IV Convegno INU di Venezia, con la relazione *Paesaggio e ambiente*[513], richiamando la necessità di stabilire maggiore integrazione tra le materie di restauro e urbanistica. Ancora a Palermo sull'argomento, Gino Chierici auspicò l'istituzione di specifici corsi universitari per la formazione del personale delle Soprintendenze per un esercizio di tutela più colta, così come anche Ambrogio Annoni si espresse a favore di una maggiore collaborazione fra enti amministrativi ed enti culturali[514].

Durante il decennio il tema si sviluppò attraverso diversi congressi e convegni, tra i quali, figurano come tappe significative, il Congresso internazionale organizzato alla Triennale di Milano nel 1957 su *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico*[515], i convegni dell'I.N.U., tra cui quello di Lucca del 1957 dedicato alla *Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*[516], quello di Lecce del 1958 sul *Volto della Città*; o ancora in quelli di Erice e Ferrara del 1958, legati ai problemi della città e il Convegno di Bologna del 1958 su *Bilancio dell'urbanistica comunale nel quadro della pianificazione regionale e paesistica.* Fu un periodo denso di scambi di vedute e riflessioni che trovò un punto molto rilevante nel Convegno di Gubbio del 1960, con la stesura del

---

[512] «la cultura artistica – egli scrive – esige che le opere di cui essa esprime la coscienza storica siano tutelate nei modi che essa sola può e deve dettare»; si tratta di una polarità intorno alla quale si instaurò parte del dibattito del congresso.; cfr. PANE Roberto, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, in *Atti del VII Congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1956, p. 6. Analogamente Bonelli auspicò «la rapida conquista degli uffici statali da parte di una integrità di coscienza storica in una organica forma di cultura, unica vera risolutrice dei problemi critico architettonici e di quelli del restauro monumentale»; cfr. BONELLI Renato, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle soprintendenze ai monumenti*, in *Atti del VII Congresso nazionale*, cit., p. 20.

[513] In questa occasione Pane affermò che «la tutela del paesaggio e del patrimonio di arte e di storia è indissolubilmente legata alle sorti dell'urbanistica»; Pane Roberto, Paesaggio e ambiente, in La pianificazione regionale 1953, p. 89.

[514] Chierici rilevò che «nessuna scuola forma spiritualmente, tecnicamente, scientificamente l'architetto restauratore», da qui l'esigenza di piani formativi specifici; cfr. CHIERICI Gino, *Relazione generale sui problemi della legislazione e della organizzazione*, in *Atti del VII Congresso*, cit. p. 56. Annoni, riferendosi alla relazione di Pane chiese venisse considerata «come un punto di arrivo ma come un punto di partenza per migliorare e modernizzare la tutela del patrimonio artistico e paesistico [e] fa voti affinché venga attuata una maggiore collaborazione fra elementi culturali ed elementi amministrativi»; ANNONI Ambrogio, *Cronaca del Congresso*, in *Atti del VII Congresso*, cit. p. XV.

[515] In particolare, venne affrontato il tema della collaborazione tra restauratori ed urbanisti. Tra gli obiettivi al centro del convegno vi erano: la valutazione del monumento in rapporto ai problemi del restauro moderno, la riforma degli strumenti legislativi del monumento e dell'ambiente e l'incontro tra antico e nuovo. Fu opinione largamente condivisa quella di rendere effettiva la collaborazione tra Soprintendenze e urbanisti, allo scopo di creare attraverso i piani regolatori i presupposti fondamentali per la tutela degli ambienti antichi e per la loro integrazione nella vita futura delle città.

[516] Il VI Convegno dell'INU affrontò il tema della tutela monumentale in stretta connessione con quella paesistica. Presieduta da Giuseppe Samonà, l'assemblea dimostrò una particolare convergenza nel considerare il problema dei centri antichi nel più ampio contesto della pianificazione urbanistico-territoriale.

relativo documento finale, la Carta di Gubbio[517], attraverso il quale si definì il passaggio dalla speculazione teorica allo studio degli strumenti giuridici e dei mezzi tecnici e finanziari per la salvaguardia dei centri storici. Si trattava di una salvaguardia che non si esercitava esclusivamente attraverso un'azione di natura vincolistica, bensì affrontando il problema di risanamento igienico e strutturale dei tessuti storici, nel rispetto dei loro valori e dei caratteri ambientali, quale premessa essenziale per lo sviluppo della città moderna.

Parallelamente alle azioni legislative, i dibattiti che attraverso diversi mezzi ruotavano intorno al concetto di bene culturale e alla tutela, durante gli anni Cinquanta furono intensi e significativi anche in sede parlamentare e in questo contesto Ragghianti assunse un ruolo determinante. Il critico lucchese utilizzò le pagine si «seleArte», il periodico da lui fondato nel 1952 e diretto fino al 1966 grazie al supporto di Adriano Olivetti, che mirava a coinvolgere l'opinione pubblica[518], e non solo gli specialisti di settore, sulle questioni più attuali inerenti al patrimonio culturale. Con la sua rivista pubblicò *Si distrugge l'Italia,* l'articolo con cui, com'è stato accennato, oltre a muovere una denuncia contro le trasformazioni delle città in atto, descrisse le commissioni di inchiesta parlamentari come uno degli strumenti migliori per concretizzare le riforme legislative e amministrative necessarie vedendo, così, la possibilità di «correggere le deficienze del Parlamento», portando il contributo delle competenze specifiche[519]. Secondo Ragghianti, anche sulla scorta degli esempi provenienti dagli Stati Uniti, dall'Inghilterra, o anche delle esperienze di italiane[520], l'azione necessaria di riforma legislativa e amministrativa avrebbe dovuto basarsi su un terreno di studi e indagini che contasse sia sul contributo delle amministrazioni statali, sia su quello di enti e persone private, raccogliendo, dunque, una pluralità di fonti eterogenee.

Nel 1954 Ragghianti avviò, ancora attraverso la sua rivista, un'inchiesta che, proponendo l'istituzione di una commissione parlamentare, pose le basi della Commissione Franceschini, alla

---

[517] La Carta di Gubbio è la dichiarazione finale approvata all'unanimità a conclusione del Convegno Nazionale per la Salvaguardia e il Risanamento dei Centri Storici (Gubbio, 17-18-19 settembre 1960) promosso da un gruppo di architetti, urbanisti, giuristi, studiosi di restauro, e dai rappresentanti dei comuni di Ascoli Piceno, Bergamo, Erice, Ferrara, Genova, Gubbio, Perugia, Venezia. Le relazioni sono state svolte da: G. Samonà, A. Cederna, M. Manieri Elia, G. Badano, D. Rodella, E.R. Trincanato, G. Romano, L. Belgiojoso, E. Caracciolo, P. Bottoni. Il successo dei Convegno di Gubbio promosso da un gruppo di Comuni, affiancato da parlamentari e studiosi, consente la formulazione di una dichiarazione di principi sulla salvaguardia ed il risanamento dei Centri Storici.

[518] Rivista di piccolo formato, ricca di immagini, in vendita nelle edicole a un quinto del prezzo delle altre testate artistiche, diventa accessibile a molti. Dal semplice cittadino all'esperto Si contano oltre 55000 copie vendute.

[519] C.L. RAGGHIANTI, *Si distrugge l'Italia*, *op.cit.*

[520] Si trattava della Commissione parlamentare d'inchiesta sulla disoccupazione, attiva dal 1952 al 1954, istituita dalla sola Camera nella seduta del 4 dicembre 1951, su proposta dei deputati Tremelloni, Saragat, Bennani, Vigorelli, con l'obiettivo di condurre una approfondita indagine sulle cause della disoccupazione e sulle condizioni di vita dei lavoratori disoccupati e di individuare le misure idonee a far fronte al fenomeno. MARIANI Isidoro Franco, *La Disoccupazione in Italia*, Atti Della Commissione Parlamentare Di Inchiesta Sulla Disoccupazione, in «Genus», n. 1-4/1953, pp. 177–84.

quale viene dato il merito della definizione di *bene culturale* come "testimonianza materiale avente valore di civiltà". Questa manovra[521] riscosse grande risonanza, consentendogli non solo di ricevere un profluvio di adesioni, ma funzionando come strumento di conoscenza attraverso le lettere che documentavano scempi e distruzioni in tutte le zone di Italia. Il 24 marzo dello stesso anno sottopose il progetto della commissione di indagine al ministro della Pubblica Istruzione Gaetano Martino, rappresentante di quel dicastero che, a suo avviso, rappresentava il popolo e il pubblico interesse, in linea con le sue storiche competenze. Accolta l'iniziativa, nel mese di aprile il piano del ministro, in un clima di governo sorto con il programma di riforma delle strutture amministrative, prevedeva che la commissione consultiva avrebbe avuto alcuni compiti: «accertare la situazione e le esigenze del patrimonio urbanistico, paesistico, monumentale ed artistico italiano; accertare la rispondenza dei testi legislativi vigenti sull'urbanistica e sulla tutela del patrimonio paesistico monumentale e artistico; accertare la situazione, il funzionamento e i bisogni degli organi amministrativi che svolgono le funzioni relative»[522].

Il passaggio agli Esteri di Martino congelò i movimenti parlamentari e pochi mesi dopo Ragghianti interpellò il nuovo ministro Giovanni Ermini, ma la richiesta restò lettera morta «denotando un ben diverso modo di intendere il vantaggio che deriva ad ogni uomo di governo l'avere e mantenere un rapporto di collaborazione con la stampa di competenza e l'opinione pubblica, che tra l'altro dovrebbe interpretare»[523]. Un cambio di rotta si verificò quando, grazie alla sollecitudine di Ragghianti, il deputato Vittorio Marangone, nel 1955, assunse l'iniziativa di invitare il governo a istituire la «Commissione parlamentare per la tutela del patrimonio artistico e culturale e del paesaggio», che ricevette voto unanime il 30 settembre, conferendo ad essa l'incarico di formulare una proposta di legge intesa a destinare fondi speciali per la salvaguardia del patrimonio e un'altra tesa alla protezione dei beni naturali e storici dalle devastazioni perpetrate[524]. La composizione della commissione, presieduta da Carlo Vischia, vide la presenza, tra gli altri e oltre Ragghianti, di Lionello Venturi, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Francesco Franceschini, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Ugo Procacci, Umberto Zanotti Bianco. Fu organizzata in quattro

[521] La domanda, posta attraverso «seleArte» è «Siete d'accordo alla necessità che il Parlamento nomini una commissione di inchiesta che possa presentare al paese il risultato delle sue indagini […] entro questo anno 1954?»; C.L. RAGGHIANTI, *Per una commissione d'inchiesta parlamentare sull'urbanistica e sull'arte in Italia*, in «seleArte», n. 10/1954, p. 54.

[522] Tali compiti furono stabiliti anche su consiglio di Ragghianti, il quale aveva persuaso l'onorevole Martino con gli argomenti invocati nell'articolo *Si distrugge l'Italia*, cfr., RAGGHIANTI C.L., *Tout va très bien*, in «seleArte», n. 17/1955, pp. 2-4.

[523] Ibidem.

[524] L'ordine del giorno era stato firmato, oltre che da Marangone, dai socialisti Domenico Chiaramello, Guido Mazzali, Oreste Lizzadri, Anna De Lauro Matera, Mario Berlinguer, dai democristiani Carlo Vischia, Raffaele Resta, Giovanni Battista Pitzalis, Ettore Viola, Francesco Franceschini, dai comunisti Concetto Marchesi, Antonio Bernieri, Raffaele Sciorilli Borelli, Stellio Lozza, dai repubblicani Cino Macrelli e Ugo La Malfa. Si trattava di forze politiche impegnate nel settore della cultura e delle arti. RAGUSA A., *I giardini delle muse*, cit., pp. 110-111.

Sottocommissioni, di cui la prima si occupò di *Materia giuridico-finanziaria e sugli affari generali,* il cui relatore fu Raffaele Resta e correlatore Ragghianti; la seconda di *Urbanistica, Monumenti e Paesaggio*, con Giò Ponti, Papini, Barbacci, Brandi; la terza di *Musei, scavi e gallerie* con Lionello Venturi e Giulio Carlo Argan; la quarta fu impegnata nel settore *Biblioteche, archivi, accademie*[525]. Il critico lucchese, in particolare, diede il proprio contributo per la stesura di tre progetti di legge di tutela e, per raggiungere l'obiettivo di arginare lo stato di abbandono del patrimonio, ancora grazie al supporto di Olivetti, riuscì a formare una Sottocommissione all'Urbanistica potendo così coinvolgere esperti da lui stimati come Bruno Zevi, Roberto Pane, Giovanni Astengo, Luigi Piccinato, Sergio Bettini e Mario Labò, iniziativa, d'altronde, facilmente comprensibile vista l'attenzione da lui posta sulla città e la disciplina urbanistica, così come è emerso nei precedenti paragrafi.

Proprio i verbali delle riunioni di questi esperti dimostrano come il lavoro di questa Sottocommissione fosse teso a integrare le questioni della tutela con la stesura dei piani regolatori, analizzando e discutendo, parallelamente, degli strumenti legislativi e delle strutture amministrative. Durante la riunione del mese di febbraio del 1957[526], a seguito di un *résumé* dell'articolazione della Commissione, ci fu un confronto sui lavori da condurre e, in tale circostanza, Zevi pose l'accento sulle questioni più attuali del dibattito nazionale, cioè l'obbligatorietà dei piani paesistici a seguito dei vincoli imposti dalle Soprintendenze, le modalità di intervento nei centri storici e, conseguentemente, la necessità di definire la nozione di *ambiente monumentale.* Se Piccinato riteneva nessun soprintendente in grado di sviluppare il piano paesistico, per Labò avrebbe dovuto figurare come principale autore, sostenendo tuttavia entrambi la necessità di un dialogo più stretto tra il piano regolatore e quello paesistico. Ragghianti rilevò due obiezioni: «1) mentre l'oggetto di tutela è specificato in tutte le leggi, la bellezza naturale è libera, soggettiva e indefinibile. Occorre appellarsi a quelle che sono determinate da secoli che si possono ricondurre al concetto di tutela monumentale. La definizione è difficoltosa: la materia è fluidissima e soggetta a interpretazioni personali; 2) coordinamento piano urbanistico-piano paesistico. Entro il piano urbanistico, per l'esigenza che vengano conservati certi valori, coordinamento significa stabilire il passaggio, la connessione tra le leggi esistenti e le leggi di tutela da stabilire». La discussione, come

[525] Si trattò di una nutrita rappresentanza della più qualificata cultura della tutela, con operatori di elevata competenza scientifica e sensibilità che, come ha sottolineato Andrea Emiliani, «si graduava nella progressione di tre dimensioni consecutive (Ispettore, Direttore e Soprintendente), la cui saldezza metodologica e di disciplina nel campo divenne proverbiale per decenni»; cfr. EMILIANI Andrea, *La nascita e il cammino del "sistema delle arti" (1907-2007)*, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, BUP, Bologna 2007, pp. 25-26.

[526] Verbale della *Riunione dei membri aggiunti alla Commissione parlamentare per la tutela del patrimonio artistico e culturale e del paesaggio,* 8 febbraio 1957, presenti Carlo Ludovico Ragghianti, Sergio Bettini, Mario Labò, Luigi Piccinato, Bruno Zevi.

riassunse Zevi, si articolò secondo alcuni punti, il primo dei quali quello di stabilire l'obbligatorietà del piano paesistico in quelle zone di riconosciuta inalterabilità. Su questo aspetto Ragghianti precisò la sua opinione, secondo cui «1) il piano dovrà consistere nella circoscrizione territorialmente esatta della zona, nella determinazione delle modifiche che unicamente si possono apportare sotto il rispetto della conservazione; 2) i piani dovranno essere redatti specificando all'interno del territorio considerato i limiti delle modifiche massime apportabili tenuto conto del prevalente interesse conservativo; 3) il piano paesistico viene assunto come elemento determinante, come premessa dei piani regolatori generali, intercomunali o territoriali della zona, o come particolarizzazione del piano generale».

Durante la riunione successiva[527] furono affrontati due temi, cioè gli *ambienti monumentali* e le norme di costruzione collegate ai piani di risanamento, per cui appare opportuno sottolineare talune riflessioni emerse. Sottolineata la necessità di ridefinire le modalità di esproprio e indennizzo per i proprietari di beni sottoposti a vincolo, Ragghianti suggerì la possibilità di costituire un albo nazionale degli architetti restauratori per «circondare i Soprintendenti di un buon numero di gente intelligente», in particolare in relazione alla formulazione dei piani e delle prescrizioni vincolistiche. Tale proposta non trovò il consenso di Zevi, il quale, con scetticismo, reputava i restauri coevi meri ripristini[528], auspicando la responsabilità degli interventi diventasse degli storici dell'architettura, mentre per il lucchese non solo la costituzione dell'albo avrebbe consentito di poter stabilire i corretti criteri di intervento, poiché «il concetto che deve dominare nel restauro architettonico deve essere quello conservativo», ma riteneva anche la figura dello storico non sufficientemente preparata alla gestione di un progetto che vede forma e tecnica impossibilitate a scindersi[529]. La

[527] Verbale della *Riunione dei membri aggiunti alla Commissione parlamentare per la tutela del patrimonio artistico e culturale e del paesaggio,* 9 febbraio 1957, presenti Carlo Ludovico Ragghianti, Sergio Bettini, Mario Labò, Luigi Piccinato, Bruno Zevi. Giovanni Astengo è intervenuto alla fine della riunione.

[528] «Sono quasi sempre scientificamente sbagliati e sfociano in opere di cattivo gusto; nei restauri odierni ogni monumento viene riportato al 1100. Con la formazione di un albo degli architetti restauratori si correrebbe il rischio di una categoria di falliti. Solo i grandissimi architetti possono fare i restauri: ma anche essi dovrebbero avere una tale cultura e sensibilità artistica da operare restauri scientifici. I Soprintendenti dovrebbero essere i clienti di questi architetti, confortati da storici che dovrebbero determinare i restauri».

[529] «Tutti i Commissari, con diversi argomenti, apporti di prove hanno condannato il fatto che i Soprintendenti eseguano in esclusiva i restauri. Per correggere una situazione di tal genere è stato proposto di estendere agli studiosi di storia dell'arte specializzati in architettura la possibilità di essere ispettori e Soprintendenti ai Monumenti. A taluni l'idea è parsa plausibile ad altri invece pare opportuno che siano architetti. Essendo forma e tecnica inseparabili l'attuazione della forma è concreta in una tecnica mai determinata ma determinatissima. Gli studiosi in storia dell'arte prescindono da questo concetto. Se riteniamo che l'opera sia il *processo* dell'opera, non il risultato, non possiamo prescindere dalla tecnica. Anche se si esige una maggiore qualificazione dal punto di vista della storia occorre che lo studioso sia al corrente anche del processo tecnico. Ciò non avviene neppure nella Facoltà di Architettura dove l'insegnamento è puramente formalistico. Il problema va considerato ma bisogna riconoscere che l'architetto o lo storico di architettura che studia il restauro deve conoscere e qualificare l'opera. Spesso 1 Soprintendenti studiano anche i sistemi costruttivi degli edifici antichi. Lo storico dell'architettura non ne sa nulla. E l'architetto moderno che dovrebbe intervenire è poco al corrente di queste cose. Non possiamo

possibilità di formare un albo di restauratori fu successivamente ripresa durante un altro incontro[530], in occasione della quale Roberto Pane avanzò un plausibile profilo, cioè un architetto laureato da almeno dieci anni, che avesse prodotto degli scritti sul tema e con esperienza di restauri su incarico di esperti e critici. Nella stessa circostanza fu posto l'accento su una questione che storicamente ha costituito un nodo critico per la conservazione del patrimonio, ossia il censimento stesso dei beni da conservare[531], elaborando anche dei modelli di scheda per la segnalazione.

La raccolta da parte della Commissione di pareri e materiali di studio da parte delle Soprintendenze consente di comprendere in che modo verteva la situazione amministrativa dell'epoca. I temi ricorrenti furono legati all'insufficienza di personale, dei fondi a disposizione e la carenza di indirizzi formativi nei percorsi di studi, richiedendo una maggiore presenza di storia dell'arte, di consolidamento, fotografia e disegno[532]. Attraverso le relazioni stilate dai soprintendenti, fu posto l'accento soprattutto sul rapporto tra la tutela del patrimonio monumentale e quella del paesaggio, ritenendo necessario sottrarre i lavori di restauro al Ministero dei Lavori Pubblici, affidandola alle Soprintendenze, alle quali, tra l'altro, sarebbe stato opportuno garantire la presenza e competenza nell'ambito della formulazione dei piani paesistici e dei piani regolatori e tutti quegli strumenti volti alla gestione della trasformazione dei volti urbani e del paesaggio.

Come si è detto, la Commissione era composta anche da un gruppo relativo a "Urbanistica – Monumenti – Paesaggio" della quale appaiono significativi alcuni confronti e gli esiti delle relazioni dei lavori, sebbene questi non videro la diretta partecipazione di Ragghianti[533]. Nel corso di una

---

escludere i Soprintendenti dal restauro: lo faranno male ma lo fanno. Dobbiamo tendere a che si installi una coscienza del restauro».

[530] Verbale della *Riunione dei membri aggiunti alla Commissione parlamentare per la tutela del patrimonio artistico e culturale e del paesaggio,* 27 febbraio 1957, presenti Carlo Ludovico Ragghianti, Sergio Bettini, Roberto Pane, Bruno Zevi. Sono intervenuti: Vittorio Marangone, Riccardo Musatti.

[531] Un primo elenco di fonti da cui attingere la documentazione relativa fu composto, tra gli altri, da: studiosi locali; ispettori onorari; Uffici tecnici comunali; Uffici Belle Arti dei Comuni; assessori ai LL.PP.; assessori all'urbanistica; assessori all'istruzione e Belle Arti; redattori incaricati dei piani regolatori; direttori musei civici; Enti provinciali turismo; assessori al turismo; Touring Club Italiano; Provveditorati alle 00.PP.; Università (Istituti al storia dell'arte; Facoltà di architettura: Cattedre di restauro dei monumenti, Caratteri stilistici e rilievo dei monumenti, Urbanistica); Professori di storia dell'arte nei Licei classici ed artistici; Ordini degli architetti e degli ingegneri; ANIAI; INU; Italia Nostra, Critici di arte dei quotidiani e periodici.

[532] Il soprintendente alle Gallerie di Bologna segnalava la necessità di figure tecniche formate attraverso l'ICR, la Soprintendenza alle Antichità di Firenze propose di integrare la conoscenza museografica nelle figure professionali, mentre la Soprintendenza ai Monumenti di Genova richiese, oltre che l'integrazione dei saperi legati alla storia dell'arte e alla legislazione della tutela, anche la preparazione verso lo studio degli organismi urbani, dell'ambiente e del paesaggio, la Soprintendenza ai Monumenti di Milano, così come quella di Reggio Calabri, trattò dello storico problema del censimento dei monumenti. AA.VV., *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio, storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, vol. II, Colombo, Roma 1967, pp. 134-144.

[533] Dai verbali delle riunioni emerge chiaramente come la II Sottocommissione fosse informata sui lavori della prima, con l'intenzione di condurre un'azione sinergica.

riunione venne posta attenzione sull'aspetto definizionale di 'monumento', in vista di un aggiornamento delle linee legislative e garantire un'efficace azione di tutela. Se Brandi, dichiarandosi perplesso, propose di attenersi «alla più lata accezione del termine», Roberto Papini[534] e Giò Ponti ritennero centrale la definizione giuridica del termine. A seguito dei dibattiti i commissari compilarono una relazione tesa ad affrontare in modo esteso il tema, in primo luogo asserendo che

> si intende per 'monumento' ai fini della tutela storico-artistica, qualsiasi isolato o complesso, tanto architettonico quanto scultorio o pittorico, a cui possa riferirsi la qualifica di importante interesse artistico o storico-artistico, sia in sé, sia in relazione all'ambiente, e senza eccezioni di tempo e di dimensioni. Questa definizione di 'monumento' deve essere chiarita per quanto riguarda l'importante interesse: si tratta, cioè, di un concetto relativo e non assoluto, l'importanza anche di cose che possono sembrare di scarso rilievo, se considerate isolatamente ed una funzione importante quando si considerino in rapporto all'ambiente od alla tradizione storica del complesso[535].

Analogamente, fu elaborata, ai fini dell'apposizione di vincolo, una proposta di definizione di 'complesso monumentale' per cui

> deve intendersi, nella infinita varietà dei casi che possono presentarsi, come l'estensione del concetto di monumento ad un complesso di fatto, sia monumenti non eccezionali in sé, ma la cui eccezionalità è data dal reciproco collegamento, sia di edifici anche modesti il cui aggregato abbia un interesse urbanistico e storico che non possa essere trascurato senza abolire la caratteristica del nucleo urbano in cui si inseriscono, sia infine di monumenti propriamente detti nei riguardi di condizioni ambientali storicamente trasmesse anche se non riferibili in modo imprescindibile all'integrità del monumento in sé e per sé considerato. [...] intanto si è voluto affermare il principio che i criteri di tutela dei complessi monumentali sono da estendersi talora ad intere città, piccole o grandi che siano[536].

---

[534] A sua opinione «quando un'opera d'arte è tale, non occorre che abbia un determinato numero di anni, che sia morto chi ne fu l'autore, o che siano passati 50 anni dalla sua costruzione», avanzando così un'idea più estesa dei beni da tutelare e sentendo già viva la preoccupazione per la conservazione delle opere contemporanee. Verbale della *II Sottocommissione (Urbanistica – Monumenti – Paesaggio) IV,* 4 ottobre 1956, presenti Carlo Vischia, Giò Ponti, Roberto Papini, Alfredo Barbacci, Cesare Brandi, Cappabianca, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Martelli.

[535] Più avanti la Commissione specificò che «ogni monumento deve essere tutelato in quanto tale, indipendentemente dalla persona del proprietario [pubblico o privato che sia]». Verbale della *II Sottocommissione (Urbanistica – Monumenti – Paesaggio) V,* 5 ottobre 1956, presenti Carlo Vischia, Giò Ponti, Roberto Papini, Alfredo Barbacci, Cesare Brandi, Cappabianca, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Martelli.

[536] Fu anche rilevato che «la legislazione vigente, impostata prevalentemente su criteri di monumentalità d'origine accademica, non protegge infine ciò che riguarda il colore naturale od artificiale di particolari complessi nell'ambito delle città o delle campagne sì che si vedono spesso offensive stonature connesse all'incomprensione del valore semplicemente cromatico di facciate, di coperture, di pavimentazioni, di gruppi di piante, di recinzioni, di patine del tempo. Se si alterano tali valori, il danno è spesso grave, talora gravissimo perchè si distrugge proprio quel fascino del contorno dei monumenti che, meditato o fortuito, costituisce il clima estetico di

Una successiva parte fu dedicata in modo specifico al restauro dei monumenti, chiarendone dapprima il processo metodologico, scandendolo in tre fasi: la prima di studio preparatorio, dall'indagine storico-documentaria agli esami diagnostici, la seconda di definizione del progetto e una terza di esecuzione «particolarmente delicata in quanto che di frequente, proprio nel corso dei lavori, si presentano fatti che non si erano potuti prevedere e che impongono qualche mutamento nel piano di restauro». Veniva così chiarito il carattere 'aperto' del progetto, sempre suscettibile a modifiche, ma anche la necessaria sensibilità del restauratore il quale, auspicabilmente, dovrebbe compiere delle scelte tese alla conservazione delle stratificazioni sedimentate nel tempo, curare i rapporti del monumento con l'ambiente e la distinzione tra 'vecchio' e 'nuovo'[537]. L'esigenza di indicare questa articolazione metodologica era legata a un'altra necessità, e cioè di aggiornamento delle linee di indirizzo che, in quel momento, erano ancora afferenti ai dettami di Boito, ritenute inefficaci in un contesto ormai sensibilmente mutato, in cui non era più consentita l'adozione di «norme fisse poiché non esiste(va) uniformità di casi, ogni monumento è un problema a sé e come tale deve essere considerato». Da queste considerazioni, quindi, venne specificata una linea di metodo, la cui applicazione avrebbe poi avuto delle diverse ricadute operative, in relazione alla specificità dei casi e alla sensibilità del restauratore, la cui alta specializzazione fu ritenuta ineludibile e volta ai soli architetti[538]. La questione delle competenze non investì soltanto l'aspetto connesso alla qualificazione dell'architetto restauratore ma anche, in senso più ampio, il punto di vista amministrativo, sottolineando il principio per cui l'unico organo che dovrebbe assumere la direzione dei restauri e la conservazione del patrimonio avrebbe dovuto essere il Ministero della

una o più epoche». Verbale della *II Sottocommissione (Urbanistica – Monumenti – Paesaggio) VII,* 5 ottobre 1956, presenti Roberto Papini, Alfredo Barbacci, Cesare Brandi, Crema.

[537] «1^ fase, o di preparazione del restauro: studio del monumento mediante la raccolta dei dati, sia documentari, sia iconografici, sia di rilievo grafico o fotografico, in modo da avere la perfetta conoscenza storico-artistica dell'opera da restaurare, perchè senza tali indagini non sarebbe serio l'iniziare il restauro, quindi esame obiettivo del monumento in modo da determinare quali siano i mali di cui osso soffre, dopo avere fatto tutti i saggi necessari per appurare lo condizioni di statica o lo variazioni che il monumento ha subito; 2^ fase, di definizione o progettazione del restauro, durante la quale, partendo dai dati diligentemente raccolti nella prima faso, si preciseranno lo opere da compiere, graficamente determinandole, e corredandole con un preventivo di spesa; 3^ fase, di esecuzione del restauro, particolarmente delicata in quanto che di frequente, proprio nel corso dei lavori, si presentano fatti o fenomeni che non si erano potuti prevedere che impongono talora anche qualche mutamento no piano del restauro. Inoltre questa terza fase richiede nel restauratore una particolare sensibilità capace di guidarlo non solo nella conservazione di parti che possano documentarne le vicende ma anche a soprattutto nel periodo conclusivo del restauro, durante il quale si fa opera di intonazione del monumento sia con l'ambiente in cui sorge, sia per accordare all'interno come all'esterno le varie parti in modo da distinguere con cautela il vecchio dall'indispensabile nuovo senza creare stridori o disarmonie anche nel colore».

[538] Non era ritenuto opportuno ammettere nelle Soprintendenze gli ingegneri e fu richiamata la possibilità di istituire nuovamente la Scuola di perfezionamento che avrebbe dovuto fondarsi su tre materie: «1) storia ed estetica dell'arte e particolarmente dell'architettura di ogni tempo; 2) restauro dei monumenti; 3) archivistica, epigrafia e paleografia».

Pubblica Istruzione[539]. La II Sottocommissione analizzò il contesto legislativo coevo e indicò peraltro alcuni punti che ritenne necessario sottoporre ad aggiornamento, come l'estensione del concetto di monumento a quello di complesso monumentale, la ridefinizione dei rapporti tra il diritto pubblico di tutela e quello di proprietà privata e, ancora, l'esclusività della competenza del Ministero della Pubblica Istruzione in materia di conservazione. Tale competenza era da esercitarsi attraverso il lavoro delle Soprintendenze, per le quali era suggerita una specifica preparazione teorico-tecnica dei propri funzionari, in relazione alle peculiarità regionali, ma anche un loro maggiore contatto con le Facoltà di Architettura, invocando un rapporto interistituzionale ritenuto proficuo[540].

Se le considerazioni condotte in relazione alla scala del monumento e dell'ambiente urbano avevano posto il dicastero della cultura come unico organo amministrativo di riferimento, il passaggio alla scala urbana, sulla scorta di un'analisi dei problemi connessi alla trasformazione delle città e del paesaggio, richiamò ancora il bisogno della presenza del Ministero dell'Istruzione per verificare e approvare i piani regolatori e le norme edilizie, di competenza dei Lavori Pubblici. Tale impostazione sinergica avrebbe consentito di costruire una serie di disposizioni vincolistiche, non solo al singolo monumento, quali premesse ad ogni azione pianificatoria, anche di espansione, piuttosto che a seguito della redazione del programma urbanistico. Le preoccupazioni per le manovre trasformative furono estese anche al paesaggio, non solo per l'espansione dei tessuti urbani a carattere speculativo, ma anche per quelle operazioni che potevano deturpare i valori paesistici, come gli elementi impiantistici di servizio urbano o l'assetto viario e ferroviario, immaginando, difatti, un lavoro congiunto tra Comuni, Ferrovie e Stato.

Il procedere dei lavori della Commissione, come rileva Pellegrini, fu piuttosto incerto, registrando un blocco nell'estate del 1957, una ripresa nel corso dell'autunno dello stesso anno con la presentazione della relazione *Stanziamenti straordinari per la difesa del patrimonio artistico della nazione*, per poi arrestarsi nuovamente alla fine dell'anno e un ulteriore recupero all'inizio del 1958, con la proposta di prime bozze dei progetti di legge[541]. L'andamento intermittente si concluse con il definitivo scioglimento della Commissione il 18 maggio del 1958, alla luce di uno scarso interesse del nuovo ministro della Pubblica Istruzione Aldo Moro. Lo stesso Ragghianti tracciò un bilancio

[539] Tale precisazione derivò, com'è stato evidenziato, dalla situazione scaturita dal dopoguerra, quando con R.D. n. 544/1931 fu attribuito al Ministero dei Lavori Pubblici l'esecuzione e l'amministrazione esclusiva di tutte le opere pubbliche, inclusi restauri. Si aggiunse, come rilevato dalla Commissione, la legge del 1940 relativa alle riparazioni dei danni di guerra, ribadendo la competenza dei LL.PP. anche per le opere monumentali.

[540] Questo passaggio è sottolineato a margine, molto probabilmente da Ragghianti. Si legge «Infine è augurabile che un'intesa tra le Facoltà o le Soprintendenze, resa precisa e obbligatoria per norma legislativa, giunga a costituire archivi unitari di quei rilievi dei monumenti che praticamente sono spesso introvabili o che si riconoscono indispensabili al fine di giungere a costruire la Storia dell'Architettura in Italia, dai più lontani tempi ai nostri».

[541] Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Si distrugge l'Italia (continua)*, in «seleArte», n. 34/1958, pp. 62-70.

del lavoro condotto: «sono stati elaborati disegni di legge per l'aumento degli organici delle biblioteche; per la revisione dei servizi e degli uffici e per la sistemazione dei ruoli organici dell'Amministrazione delle Antichità ed Arti; ultimata la fase di studio e consulenza per la legge fondamentale del patrimonio artistico nazionale e del paesaggio; sono stati presentati progetti di legge per la revisione del Consiglio Superiore delle Antichità ed Arti e per la costituzione di un Comitato interministeriale per l'urbanistica»[542].

I lavori della commissione Marangone, quindi, in seguito al cambio di legislatura, si interrompono nel 1958[543] e solo nel 1964 viene istituita la Commissione Franceschini, la quale, come rilevò lo stesso Ragghianti, doveva proseguire con identità di compiti, lo stesso lavoro del gruppo precedente, con i medesimi obiettivi. Nonostante i lavori della Marangone non trovarono esito e nel periodo intercorso tra le istituzioni dei due organi vi furono due iniziative, giudicate poco incisive per porre qualche rimedio ai problemi che investivano il patrimonio, il critico lucchese continuava a confidare nello strumento della commissione di indagine, tanto da ritenere che «la data del 24 gennaio 1964 potrà diventare una data memorabile per il patrimonio artistico italiano»[544]. Come rileva Pellegrini, la rinnovata fiducia si può motivare anche per la diversa natura della commissione Franceschini, stavolta parlamentare e non governativa, potendo così garantire maggiore stabilità rispetto al quadro politico italiano[545]. Ragghianti in questo nuovo contesto

---

[542] Ragghianti proseguì: «Si è constatato che le devastazioni continuamente si compiono, che il patrimonio artistico e culturale non ha da parte dello Stato provvedimento sufficiente, che questo patrimonio è una delle maggiori fonti di reddito del paese, che per la tutela non ci si può illudere che bastino interventi saltuari e non coordinati, che le leggi e i regolamenti esistenti non sono validi ad evitare il continuo attacco e che le strutture amministrative non sono sufficienti ad assicurare le garanzie che vengono reclamate. [...] Riteniamo che il solo modo per affrontare la situazione sia quella del riordinamento legislativo non solo, ma quella di costituire secondo gli esempi inglesi un organo nazionale di controllo, che con responsabilità possa condizionare la pianificazione che non significhi la distruzione gratuita del patrimonio e l'adozione di provvedimenti che nella loro erroneità non sono soltanto antirazionale, ma antieconomici e antisociali»; cfr. RAGGHIANTI C.L., *Si distrugge l'Italia (continua)*, cit.

[543] Ibidem.

[544] Riassunse i compiti della commissione «I quattro articoli del disegno di legge assegnano alla commissione, che sarà composta da 16 membri del Parlamento e da 11 esperti e potrà avvalersi di altri esperti, di funzionari dell'Amministrazione speciale, di enti pubblici, di associazioni di categoria, questi compiti essenziali: revisione delle leggi di tutela, anche in coordinamento con le nuove leggi urbanistiche, nonché delle strutture e degli ordinamenti amministrativi e contabili; ordinamento del personale in rapporto alle effettive esigenze; adeguamento dei mezzi finanziari. Entro nove mesi dalla nomina, la commissione dovrà presentare una relazione esauriente al ministro per la Pubblica Istruzione, il quale si impegna di presentare al Parlamento, entro i nove mesi successivi, la legislazione positiva». Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Il Parlamento salverà i capolavori. Una legge contro il caos*, in «L'Espresso», 16 febbraio 1964.

[545] PELLEGRINI Emanuele, *1954-1964: un decennio e due commissioni d'indagine per il patrimonio culturale*, in TOSI Alessandro (a cura di), *Le arti del XX secolo. Carlo Ludovico Ragghianti e i segni della modernità*, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 159-180.

coordinò il gruppo *Formazione del personale e ordinamenti amministrativi*[546], scelta che trova ragioni sia nella conoscenza dell'amministrazione sia per l'aspetto educativo che corrispondeva al suo impegno che in quegli anni si direzionò verso la riforma dell'Università e della scuola.

Al contrario della precedente, com'è noto, la commissione Franceschini portò a termine i propri lavori sfioccati in tre volumi; tuttavia, il lucchese si dimise nell'ottobre del 1965. Come egli stesso chiarisce in due articoli, ritenne che la conoscenza dello stato di fatto del patrimonio dovesse costituire la premessa e non l'esito del nuovo organo, che impostò i lavori su nuove indagini conoscitive senza tener conto delle analisi condotte dalla commissione precedente. Inoltre, la presentazione di documenti informativi, senza concrete proposte legislative portarono il ministro a sottoporre il materiale prodotto ad un'altra commissione interministeriale. Più di preciso, la Franceschini presentò solo uno «Schema di disegno di legge per l'istituzione di un'amministrazione autonoma dei beni culturali»[547] che, secondo Ragghianti, si rivelò «in antitesi con molte delle opinioni della commissione d'indagine». «Duole dover constatare che ogni provvedimento è mancato»[548] ma non scalfisce l'impegno intellettuale e morale con cui certe azioni vennero condotte.

[546] In uno scritto del 1964 annunciò la composizione della commissione elencandone l'organico: «*senatori*: Giorgio Bergamasco, Guido Bisori, Giuseppe Granata, Carlo Levi, Giulio Mayer, Tullia Romagnoli Carettoni, Luigi Russo, Tiziano Tessitori; *deputati*: Francesco Franceschini, presidente, Antonio Grilli, Francesco Loperfido, Roberto Lucifredi, Vittorio Marangone, Carlo Scarascia, Adriano Seroni, Giuseppe Vedovato; *esperti*: Giovanni Astengo, Alfredo Barbacci, Feliciano Benvenuti, Augusto Campana, Eugenio Cannada Bartoli, Bruna Forlati, Tamaro, Massimo Severo Giannini, Mino Maccari, Ettore Onorato, Massimo Pallottino, Carlo L. Ragghianti». Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Qualche speranza*, in «seleArte», n. 72/1964, pp. 2-3.

[547] Tale riforma avrebbe conferito autonomia all'Amministrazione delle Antichità e Arti, ma secondo Ragghianti fu un'intenzione che trascurava il fatto che, a prescindere dall'autonomia, essa era chiamata ad applicare le leggi dello Stato, la cui riforma restava ferma e urgente. RAGGHIANTI C.L., *Una legge delega per la riforma dell'Amministrazione?*, in «Critica d'Arte», n. 89/1967, pp. 3-8.

[548] RAGGHIANTI C.L., *Un ministero per la cultura? È un'idea buona, ottima anzi da scartare*, in «Prospettive nel Mondo», n. 90/1983, pp. 127-129.

3.2 «Abbiamo bisogno di tutti»: *i danni del 4 novembre 1966.*

Le piogge intense e persistenti che si verificarono sin dal mese di ottobre del 1966 provocarono, tra il 3 e il 4 novembre, inondazioni e frane in diverse aree d'Italia, tra cui la Toscana, colpendo duramente la città di Firenze[549], dove l'acqua raggiunse, specialmente nella zona di Santa Croce, anche i sei metri d'altezza. La notizia del disastro passò, in un primo momento, inosservata[550] poiché ricorrevano le celebrazioni volte a ricordare la vittoria italiana sugli austriaci della Prima Guerra Mondiale, tanto da poter contare nelle prime ore solo sulle forze locali e sul lavoro dei volontari, definiti gli "angeli del fango"[551].

Ad un mese dall'evento, fu trasmesso il celebre film-documentario di Franco Zeffirelli, prodotto in italiano e inglese, che diede una risonanza alla situazione fiorentina di grande respiro internazionale[552]. Alle 16:00 del 4 novembre l'area cittadina risultò sommersa dall'acqua, per un'estensione di tremila ettari, che si mescolò al fango e alla nafta fuoriuscita dai serbatoi della città. Solo due ore dopo le acque iniziarono a ritrarsi a partire dal quartiere di Santo Spirito, mentre il rione Santa Croce rimase allagato fino al giorno successivo. Solo il 5 novembre, infatti, quando la

---

[549] Furono, come descrisse il Soprintendente ai Monumenti delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia, Guido Morozzi, «ventiquattro ore di pioggia incessante e torrenziale, dalle ore 12 del 3 novembre alle ore 12 del giorno successivo, han prodotto a Firenze il disastro più grave che la storia ricordi. Un disastro peraltro che ha del miracoloso perché, se è vero che son mancati i tempestivi allarmi, è altrettanto certo che l'aver colto tutti di sorpresa, nelle prime ore del giorno festivo, quando i cittadini, se pur vigili e sbigottiti, erano raccolti nelle loro case, ha giovato a risparmiare centinaia e centinaia di vite umane».

[550] Anche in città, nonostante da alcuni giorni, piogge e temporali insistenti e di forte intensità a valle, e neve sui monti del Casentino e del Mugello, nessuno poteva immaginare quello che sarebbe successo di lì a poco, anche perché novembre, per antonomasia, è il mese delle piogge. Quindi, furono considerati come una serie di segnali che potevano preoccupare, ma che in realtà non vennero ritenuti così gravi da lanciare un'allerta alla cittadinanza. L'Arno, pur grosso, avrebbe continuato a scorrere nel suo alveo come era già successo altre volte. Cfr. PETRIOLI Andrea, PETRIOLI Fabrizio, *1966 Firenze al tempo dell'alluvione*, Edizioni Polistampa, Firenze 2016, p. 31.

[551] La definizione fu creata dal giornalista Giovanni Grazzini con un articolo sul «Corriere della Sera» del 10 novembre 1966: «Chi viene anche il più cinico, anche il più torpido, capisce subito [...] che d'ora innanzi non sarà più permesso a nessuno fare dei sarcasmi sui giovani beats. Perché questa stessa gioventù [...] oggi ha dato, [...], un esempio meraviglioso, spinta dalla gioia di mostrarsi utile, di prestare la propria forza e il proprio entusiasmo per la salvezza di un bene comune. Onore ai beats, onore agli angeli del fango». GRAZZINI Giovanni, *Si calano nel buio della melma*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1966.

[552] In occasione della ritrasmissione del documentario, andata in onda il 1° ottobre 1970, Ragghianti inviò una lettera a Umberto Delle Fave, allora Vicepresidente della RAI, sottolineando il taglio del documentario che lo vedeva presente nel dar conto dell'entità del disastro alle opere d'arte e per confermare l'appello che rivolse alla cultura internazionale. «Non ho potuto spiegarmi l'esclusione [...] Nell'esporle quanto sopra e che non posso fare a meno di deplorare, mi consenta invece al ricordare il fattivo contributo che la RAI, specialmente mediante il Direttore generale Bernabei, dette subíto nelle tragiche circostanze oltre alle trasmissioni radiofoniche e televisive, i contatti col Vaticano per portare a Firenze i restauratori di libri che furono provvidenziali, l'invio della troupe di Zeffirelli e di altre di documentaristi che mi furono indirizzate perchè potessi orientarle, avendo in quel momento la più precisa conoscenza della situazione e delle esigenze». Lettera di Ragghianti a Umberto Della Fave, 10 ottobre 1970, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 14 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Ricorrenze*, Fasc. 2: *1967-1970.*

città era completamente libera dall'acqua si riuscì ad avere contezza delle distruzioni provocate e la Giunta si riunì per pianificare gli interventi più urgenti per dare i primi servizi di assistenza ai cittadini e per verificare le condizioni statiche dei ponti e dei lungarni.

Fotografia di Giorgio Lotti, 1966. https://www.mondadoriportfolio.com/fr/photographes/archival/giorgio-lotti

Due giorni dopo l'alluvione Ragghianti pubblicò l'*Appello della cultura per Firenze* volto a costituire, con il supporto dei rappresentati di numerose istituzioni fiorentine[553], un "Comitato Fondo Internazionale" destinato a raccogliere risorse economiche per il recupero e il restauro di monumenti, documenti e opere d'arte danneggiati dall'acqua e dal fango.

> L'inondazione di Firenze, il 4 novembre 1966, ha causato gravissimi danni al patrimonio artistico, storico e culturale.
> Il parlamento e il governo della nazione, la città e tutti i suoi organi scientifici, culturali ed artistici sono impegnati per la salvezza immediata dei monumenti, delle opere d'arte, degli archivi storici e delle biblioteche. Ma la sciagura, che si è estesa a tutta l'Italia, esige per i soli provvedimenti economici e sociali molte centinaia di miliardi di lire.
> L'intervento che si compie nel centro storico devastato di Firenze ha bisogno di essere potenziato. Saranno necessari molti anni di lavoro perchè monumenti, opere d'arte, manoscritti e documenti possano essere restaurati e restituiti alla cultura di tutto il mondo.
> Firenze ha rappresentato per secoli lo spirito universale della civiltà, della cultura e dell'arte, nel mondo occidentale. Le testimonianze di questa opera storica che interessa tutto il mondo civile debbono essere salvate e conservate.

[553] Tra le diverse istituzioni coinvolte vi furono il Gabinetto Vieusseux, le Soprintendenza alle Gallerie, ai Monumenti di Firenze e quella agli Archivi della Toscana, la Biblioteca nazionale, l'Archivio di Stato, ma anche l'Institut Français, il British Institute.

> Abbiamo bisogno di tutti.
> Rivolgiamo un appello urgente a doloroso ad ognuno che voglia dare un contributo alla resurrezione di Firenze, per costituire un fondo internazionale destinato al recupero dei monumenti, dei documenti, delle opere d'arte[554].

«Abbiamo bisogno di tutti» fu l'esclamazione che caratterizzò l'appello, da cui emerge il richiamo ad un impegno civile e morale per il recupero del patrimonio danneggiato dall'inondazione, in virtù di un riconosciuto ruolo di Firenze, nella sua struttura urbana e nelle sue opere d'arte, come depositaria dello «spirito universale» della civiltà, della cultura e dell'arte occidentale le cui «testimonianze» richiedevano un intervento straordinario per la loro salvaguardia e conservazione, al fine di essere restituite «alla cultura di tutto il mondo». Dall'appello, infatti, traspaiono diverse espressioni che trovano eco nei documenti e nelle Carte all'epoca più aggiornati del restauro. Se con la Carta di Venezia il termine *testimonianza* assumeva sia un significato sociale[555], corrispondente al segno etico del documento fiorentino, com'è noto, il processo di acquisizione di significato culturale fu teso ad un raccordo tra la 'creazione architettonica isolata' e l'ambiente urbano o paesistico', analogamente a come venne inteso inscindibile il legame tra la 'l'intervento nel centro storico' e il recupero degli 'elementi' che lo compongono. Ancora sul concetto di *testimonianza*, usato nell'appello, nel richiamo dello "spirito universale" del patrimonio fiorentino e dell'importanza della sua restituzione al "mondo intero", emergono delle analogie con la definizione di *bene culturale* espressa dalla Commissione Franceschini, non circoscritta solo ad una 'civiltà particolare', ma che, piuttosto, lascia aperta la porta alla portata culturale del patrimonio su un orizzonte internazionale[556]. Infine, i richiami ai 'tipi' di opere da recuperare non si discosta molto da quanto sancito dalla Convenzione dell'Aja del 1954[557].

---

[554] L'appello fu firmato da, oltre Ragghianti, Piero Bargellini (Sindaco di Firenze), Roberto Salvini, Ugo Procacci, Guido Morozzi, Guglielmo Maetzke, Charles de Tolnay.

[555] Come rileva Marino, «la nozione di monumento della Carta di Venezia, com'è noto, fa riferimento al concetto di testimonianza, allontanando l'idea della lontananza del monumento "dai nostri usi e dalla nostra civiltà" che, la Carta italiana del 1932, con larga evidenza e convinzione, associava talvolta ai "documenti di storia ed arte tradotti in pietra". La connotazione, dunque, del monumento appartiene, ora, alla sfera della dimensione sociale, ed il monumento rappresenta la testimonianza di una civiltà particolare, appunto; in più, oltre ad attenuare la differenza tra grandi opere ed opere modeste, individua nel passaggio del tempo un fattore che dona significato e pregnanza storica, ma anche artistica, al monumento stesso, riferendosi al processo di acquisizione del significato culturale», cfr. MARINO B.G., *Note sulla definizione dell'oggetto di tutela nelle Carte del restauro*, cit., p. 219.

[556] «Riconoscere al patrimonio storico, archeologico, artistico e paesistico, un preminente valore di civiltà, assoluto, universale e non transeunte, tale da caratterizzarlo come patrimonio dell'umanità di cui ogni possessore singolo, ogni Paese, ogni generazione debbono considerarsi soltanto depositari, e quindi responsabili di fronte alla società, a tutto il mondo civile e alle generazioni future».

[557] Alla lettera a) dell'articolo 1 del primo capitolo la Convenzione definisce i beni culturali «le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico o archeologico, le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri, di archivi o di riproduzioni di tali beni».

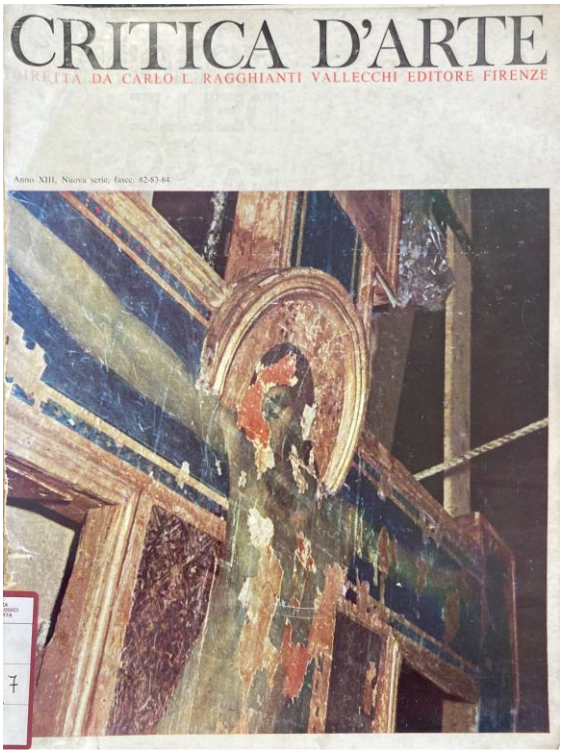
Oltre a trovare spazio su quotidiani e riviste italiani e stranieri, l'*Appello della cultura* fu riportato, insieme con quello del Sindaco di Firenze[558], sulla rivista «Critica d'Arte» con la quale Ragghianti dedicò un numero speciale dedicato all'inondazione. Il fascicolo fornisce una nutrita documentazione fotografica corredata da didascalie che, dopo il primo *focus* sul Crocifisso di Cimabue, la cui immagine fu peraltro scelta come copertina del numero della rivista e divenne subitaneo manifesto del disastro[559], ripercorre l'evento a partire dall'invasione dell'Arno nel centro storico della città. Attraverso inquadrature di ampio respiro urbano fu mostrato il drammatico livello raggiunto dall'acqua, ma anche i detriti, oggetti di diversa natura e la nafta che scorrevano durante l'esondazione. Più da vicino furono inquadrati i danni subiti dai percorsi stradali e dai ponti a seguito del deflusso, tra cui lo sfondamento delle botteghe artigiane di Ponte Vecchio, così come l'interno di architetture di pregio quali la Cappella Pazzi di Brunelleschi, il refettorio di Santa Croce e il Chiostro verde di Santa Maria Novella. Il percorso iconografico arriva fino a diversi elementi di

[558] «Si è costituito a Firenze, sotto la presidenza del Sindaco, la vicepresidenza del capo dell'amministrazione della provincia, e con la partecipazione dei rappresentanti i maggiori istituti culturali ed artistici della città, il "Comitato del fondo internazionale per Firenze» (Musei, opere d'arte e monumenti, biblioteche e archivi). La scopo dell'iniziativa è chiaramente espresso dalla dizione stessa del comitato, quello cioè di raccogliere adesioni e fondi, per intervenire immediatamente alla salvazione del patrimonio storico, artistico e culturale di Firenze. Il calamitoso diluvio del 4 novembre, sommergendo la città, ha arrecato danni incalcolabili al tessuto sociale, artigianale, commerciale ed industriale di Firenze, per i quali occorreranno interventi tempestivi ed opportuni di carattere comunale e statale. Ma le terribili ferite, maggiori di quelle dell'ultima guerra, che hanno colpito il tessuto naturale ed artistico di Firenze dolgono in tutto il corpo del mondo civile e nel cuore di ogni uomo di cultura, perché Firenze, con i suoi monumenti, i suoi musei, le sue gallerie, i suoi archivi, le sue biblioteche e un tesoro spirituale ed intellettuale di tutti e per tutti. E perché il mondo non debba impoverirsi di valori come quelli che Firenze ha portato e porta tuttora, il comitato lancia un trepido ed accorato appello: risolleviamo Firenze dalla sua momentanea disgrazia, perché il mondo civile non diventi definitivamente più povero.

Occorre salvare migliaia di preziosi documenti d'archivio, recuperare milioni di libri, restaurare centinaia di preziosissime opere d'arte, curare diecine d'inestimabili monumenti. Per questa opera ciclopica e delicata sono necessarie somme ingenti, che da sola Firenze non è in grado di reperire. Per questo il Comitato chiama a raccolta tutti coloro che riconoscono nel patrimonio di Firenze il deposito della cultura universale, chiedendo la loro adesione morale e, se possibile, il loro contributo materiale. Tutto il mondo è sollecitato ad aiutare Firenze, perché Firenze possa essere ancora di tutto il mondo». Cfr. *Appello del Sindaco di Firenze*, in «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966, p. 132.

[559] Basti considerare che ad un anno dall'evento venne emesso dalla Repubblica di San Marino un francobollo raffigurante il Crocifisso, di grande formato in calcografia e riprodotto solo in venticinque esemplari, su disegno di T. Mele; a tal proposito fu pubblicato un articolo firmato F.A. su «La Nazione», *Cimabue per ricordare i francobolli distrutti*, il 4 novembre 1967. Il Crocifisso in questa circostanza perse circa il 70% della sua pittura e fu sottoposto ad un lungo restauro, durato sei anni, in cui fu adottata la tecnica di astrazione cromatica che rese le lacune ben visibili, trattate con tinte neutre in accordo con quelle dell'opera, collegando i frammenti esistenti, sul tema si veda Casazza Simona, *Ornella Casazza. Dai restauri post alluvione alla direzione del Museo degli Argenti*, in «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 13/2022, pp. 636-654. Sul Crocifisso si espresse anche Ragghianti, pubblicando un articolo, nella rubrica *conservazione restauro analisi* di «Critica d'Arte», attraverso il quale dà conto di un'analisi conoscitiva dell'opera «fondata sull'osservazione e il rilevamento, senza pregiudiziali», cfr. Ragghianti C.L., *Corrispondenza. Appunto per Ornella Bacci Casazza (conoscenza al prof. U. Baldini)*, in «Critica d'Arte», n. 154-156/1977, pp. 222-226.

dettaglio, come i pavimenti "scoppiati" del Museo Archeologico e alle collezioni artistiche e alle opere d'arte conservate presso i diversi edifici monumentali per documentare lo stato in cui versavano.



Il Crocifisso di Cimabue in copertina di «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966.

L'appello ebbe, dunque, ampia risonanza e quindi esito positivo, e il Comitato fu effettivamente costituito il 6 novembre e in pochi giorni si instaurò la collaborazione ufficiale tra il *Committee to Rescue Italian Art* (C.R.I.A) e il Comitato[560]. Le sottoscrizioni al fondo pervenute dal panorama internazionale furono molteplici: dall'Istituto Svizzero di Studi d'Arte, in Gran Bretagna fu costituito un Comitato Britannico per i soccorsi e i restauri al patrimonio artistico di Firenze, analogamente nacque un Comitato a Parigi, a Basilea e ad Amsterdam.

Il lavoro del Comitato Fondo internazionale fu tempestivo e diversi furono i rapporti stilati e aggiornati al fine di rendicontare le spese e, conseguentemente, reperire le somme economiche tramite aiuti nazionali e internazionali per pianificare gli interventi di recupero e restauro, sebbene in seguito risultarono inevitabilmente più gravi[561]. Dai prospetti compilati, oltre alla perdita e alla rovina dei beni mobili, e cioè un ingente numero di oggetti appartenenti al patrimonio bibliotecario, archivistico-documentario e artistico, si possono evincere anche i danni causati al patrimonio architettonico, il quale, investito dall'Arno, necessitava, nella maggior parte dei casi, del rifacimento degli intonaci ammalorati dalla nafta e favorire il processo dell'asciugatura dei muri, ma anche di interventi strutturali, come nei casi di gravi dissesti, e in talune circostanze di crolli, di solai e volte.

[560] Fu occasione in cui Frederick Hartt della Pennsylvania University incontrò Ragghianti. Gli storici si abbracciarono ricordando il precedente incontro durante la guerra, quando Hartt era a capo della Commissione Monumenti, Arti e Archivi e Ragghianti a capo del governo provvisorio e del Comitato toscano di Liberazione Nazionale.

[561] Nessun evento calamitoso colpì così duramente Firenze prima dell'alluvione del 1966, solo a distanza di qualche anno fu possibile avere una stima dei danni più prossima alla realtà, pur restando alcuni incalcolati; cfr. PETRIOLI A., PETRIOLI F., *1966 Firenze al tempo dell'alluvione*, cit., p. 97.

Il primo rapporto della Giunta esecutiva del Comitato fu stilato già il 18 novembre[562]. Da questo documento emerge come furono, ad esempio, sommersi cinquantamila documenti[563] conservati presso le sale dell'Archivio di Stato[564] che, invase dall'acqua per un'altezza di due metri, richiesero urgenti puntellature delle volte pericolanti e una stima dei restauri per i problemi arrecati alle strutture architettoniche, valutate per almeno cinquanta milioni di lire. Anche l'Accademia economico-agraria dei georgofili, oltre a vedere coperti da acqua e fango un cospicuo numero di volumi anche «di rara importanza storica e scientifica, essendo la più antica accademia agraria d'Europa», subì danni architettonici, come lo scoppio di alcuni pavimenti dovuto alla pressione dell'acqua. Analogamente, nel Centro didattico nazionale di studi e documentazione il livello dell'acqua raggiunse i cinque metri arrecando gravi danni alle strutture murarie del palazzo, così come fu prevista la ricostruzione completa della biblioteca dell'Istituto storico della Resistenza Toscana, la cui sede era Palazzo Riccardi, coperto da un metro e mezzo di melma[565].

---

[562] Comitato del Fondo internazionale per Firenze. Musei, opere d'arte e monumenti; biblioteche e archivi, *Rapporto n°1*, 18 novembre 1966. AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 2: *Danni: Rapporti Giunta Esecutiva 1966.*

[563] Arnaldo D'Addario pubblicò un lungo saggio in cui, oltre a rendicontare il materiale danneggiato, desunto tramite il raffronto con gli inventari completi e conservati nelle sale ai piani superiori dell'Archivio, reclamò un impegno a tutto spiano scevro da giudizi contingenti, per il salvataggio di tutte le opere: « va allontanata la tentazione di giudizi soggettivi sul maggiore o minor valore di questo o di quel documento; giudizi che molto spesso sono solo conseguenza di esperienze limitate e di interessi storiografici circoscritti. L'archivista deve sforzarsi di evitare ogni preferenza, considerando tutti i documenti come utili ed interessanti, se non oggi almeno nel domani di uno sviluppo di interessi storiografici ora latenti e magari imprevedibili»; cfr. D'ADDARIO Arnaldo, *I danni arrecati all' Archivio di Stato di Firenze dall'inondazione del 4 novembre 1966*, in «Archivio Storico Italiano», n. 124/1966, pp. 423-609.

[564] Per procedere alle indispensabili operazioni di restauro, in modo da poter restituire i documenti alla consultazione, occorreva disporre di un laboratorio modernamente attrezzato. Dal 1917 si disponeva soltanto di una cosiddetta "officina" in due stanzette degli Uffizi, con un solo operaio e scarse attrezzature, utilizzata per semplici restauri di pezzi archivistici deteriorati dal tempo e dall'uso. Ma dal giugno 1967, per iniziare a trattare il materiale che via via rientrava in sede da centri minori, con i finanziamenti dell'UNESCO, il contributo del Fondo Internazionale per gli Aiuti a Firenze e della Fondazione Volkswagen, oltre a ulteriori finanziamenti statali, fu possibile allestire e dotare di personale tecnico e delle prime attrezzature un piccolo laboratorio di legatoria e restauro nei locali annessi al Salone Magliabechiano, la cui direzione fu affidata a Francesca Morandini, che per acquisire le prime esperienze tecniche in materia si recò a Londra con due restauratori per studiare i metodi del Public Record Office. https://mostre.sba.unifi.it/bellezza-salvata/it/67/l-alluvione-nell-archivio-di-stato-di-firenze_-il-percorso-di-recupero-e-restauro-dei-documenti#segue

[565] La rendicontazione dei danni fu estesa a molti Enti e Istituti della città, con particolare riguardo nei confronti del patrimonio archivistico, librario, degli arredi storici e delle attrezzature scientifiche di pregio. In ordine di gravità di danni furono elencate le Facoltà colpite dall'alluvione: Lettere e Filosofia, Giurisprudenza e Scienze politiche, Farmacia, Architettura, Economia e commercio, Cliniche delle malattie nervose e mentali, Dermotologia, Istituto fotoradioterapico, Agraria. Non fu possibile valutare le perdite del Gabinetto Viesseux e del suo archivio storico, mentre furono contati oltre trecentomila volumi danneggiati conservati presso la Biblioteca Nazionale centrale Vittorio Emanuele

La piena dell'Arno che invade il quartiere di Santa Croce. Da «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966, p. 4.

Pavimento scoppiato e crollato nel Museo Archeologico. Da «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966, p. 49.

Il secondo rapporto del Comitato[566] descrive ulteriori problematiche causate dall'esondazione dell'Arno. Trentaquattro sale del pian terreno del Museo Archeologico, comprendenti il Museo Topografico, furono invase dalle acque che provocarono il crollo di due «pavimenti»[567], arrivando ad una stima di oltre centoquaranta milioni di lire per la ricostruzione di solai, portoni e per la ritinteggiatura del Museo. Del Museo dell'opera del Duomo, invece, tutte le sale del pian terreno furono allagate, vennero, difatti, deturpate oltre cento statue e «saltarono» due pavimenti. Tra i «monumenti ecclesiastici», per prima figura Santa Maria del Fiore, dove l'acqua, avendo raggiunto l'altezza di un metro e mezzo, allagò gli scavi della vecchia Cattedrale Santa Reparata, «deturpando i pavimenti delle due Sagrestie e danneggiando gravemente gli organi corali e della Cappella della Neve», e rovinò le porte di bronzo del Battistero, così come i suoi fronti esterne e le sue pareti interne. Difatti, erano già in corso alcune operazioni, quali la rimozione delle porte bronzee per la loro rimozione e si stavano compiendo dei saggi per la pulitura dal fango e dalla nafta. Per Santa Maria Novella furono previsti lavori di revisione dei portoni, di pulitura dei marmi e la stonacatura e la realizzazione di un nuovo intonaco per la Cappella mortuaria su piazza dell'Unità, così come per le parteti intonacate dei Chiostri. Furono previsti restauri per il pavimento e il sottofondo di San Giovannino degli Scolopi e il rifacimento degli intonaci, mentre i danni alle volte di San Firenze ne richiesero il puntellamento per un successivo intervento di consolidamento. I lavori di restauro previsti per la Badia fiorentina riguardarono la stonacatura di tutti i locali del piano scantinato e del pian terreno, la revisione strutturale, il rifacimento degli intonaci e dei pavimenti. Danni strutturali interessarono anche l'Ospedale di Santa Maria Nuova dove vennero riscontrate delle lesioni in alcune volte del sottosuolo, per le quali venne prevista la demolizione e la ricostruzione, con conseguente rifacimento dei pavimenti e degli intonaci; analoga sorte ebbero le volte del Cenacolo di San Salvi[568].

[566] Comitato del Fondo internazionale per Firenze. Musei, opere d'arte e monumenti; biblioteche e archivi, *Rapporto n°2*, 19 novembre 1966. AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 2: *Danni: Rapporti Giunta Esecutiva 1966.*

[567] Oltre al necessario ripescaggio dei lavori di oreficeria e di altre opere, quali vasi, sculture e sarcofagi, furono stimate le perdite di attrezzature fotografiche, apparecchi relativi al Gabinetto di restauro e gli schedari dell'inventario del museo.

[568] Furono attenzionati i patrimoni archivistici e ingenti danni furono rilevati per la Camera di Commercio, l'Archivio storico del Comune, l'Archivio Fenzi, Carte Bicchierai del Museo del Risorgimento, l'archivio del Conservatorio di Santa Maria degli Angeli, l'archivio dell'Accademia delle Arti e del Disegno, dell'Università degli Studi e l'Università israelitica, della Cassa di Risparmio, l'Archivio Ginori-Lisci, l'Archivio Ricasoli-Firidolfi, l'archivio della Società dei Pittori, l'Archivio Bombicci-Pontelli, Guicciardini-Bardi di Vernio, l'Archivio Rifa-Buschetti di Meama, l'Archivio Capponi.

Nel mese di gennaio del 1967 venne stilata dal Comitato una relazione relativa al "Progetto di ripristino e integrazione delle biblioteche ed archivi minori di carattere storico"[569] in cui vennero attenzionate in modo specifico gli archivi e le biblioteche appartenenti all'Accademia Colombaria, all'Archivio Storico del Comune, alla Biblioteca Comunale, alla Deputazione di Storia Patria per la Toscana, all'Istituto Storico della Resistenza in Toscana e alla Società Toscana di Storia del Risorgimento. Queste istituzioni, come emerge dalla documentazione, vennero esaminate in modo congiunto per due ragioni: sia perché il patrimonio in esse conservato trovava maggiore consistenza se osservato in modo 'corale', contrariamente ad «un'entità modesta» delle collezioni se considerate nella loro singolarità, sia per il tema comune cui questo complesso di patrimoni era riferito, cioè la storia di Firenze e della Toscana. Se la visione d'insieme delle collezioni ricalca un atteggiamento conservativo coevo, teso all'osservazione dei complessi patrimoniali nel loro insieme, l'avvertito valore di 'civiltà' legato alla storia della città e della regione fu tale da prevedere un lavoro congiunto di recupero al fine di realizzare un centro di studio sul tema. Si tratta di un progetto «caldeggiato dall'Amministrazione Comunale», che fu peraltro disposta ad offrire l'ex Convento delle Oblate quale sede del centro, che necessitava «notevoli lavori di restauro, sia per le vicende subite sotto il fascismo, sia per i danni a causa dell'alluvione» oltreché di adattamento a nuova funzione. In tal modo il progetto del centro studi avrebbe anche consentito il recupero di un'architettura di interesse storico-artistico del XIV secolo[570].

Il rapporto relativo alle previsioni di restauri del patrimonio di pertinenza comunale[571], infatti, trattò anche dell'ex Convento. Alcune volte del sottosuolo, presentando gravi lesioni, necessitavano di essere ricostruite, così come, conseguentemente, i pavimenti. Oltre al rifacimento degli intonaci dei locali seminterrati, fu previsto il medesimo intervento anche per gli alzati corrispondenti al pian terreno. Tra i beni comunali per i quali fu previsto il rifacimento degli intonaci ammalorati dal fango rientrarono Palazzo Vecchio, Palazzi Canacci e Giandonati, Palazzo Bardini sede dell'omonimo museo, la Loggia del Mercato Nuovo, le porte, le mura e le torri cittadine. Il rapporto a cura del Comune, oltretutto, come emerge dalla documentazione archivistica, fu espressamente richiesto da

---

[569] *Progetto di ripristino e integrazione delle biblioteche ed archivi minori di carattere storico*, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 3: *Danni: Rapporti Archivi e biblioteche non statali 1967.*

[570] Da questo documento, oltretutto, emerge chiaramente il lavoro congiunto e di supporto che il Comitato svolse per l'Amministrazione Comunale. In particolare, il primo si stava impegnando al reperimento di risorse finanziarie per il recupero dei beni archivistici e librari di quelle istituzioni che non disponevano di mezzi economici sufficienti, ritenendo agile la gestione futura del centro, proprio potendo contare sugli enti comunali fiorentini e dell'Amministrazione Comunale.

[571] *Previsione di restauri agli immobili di pertinenza della divisione Belle Arti, restauri conseguenti ai danni dell'alluvione*¸ AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 5: *Danni: Rapporti Comune di Firenze 1967.*

Ragghianti, in modo tale che il Comitato avesse un elenco completo degli immobili di valore storico-artistico danneggiati dalla piena dell'Arno[572].

Anche altri documenti testimoniano come Ragghianti figurasse da referente del Comitato, ricevendo direttamente dagli organi competenti relazioni ed elenchi relativi ai lavori in corso per il recupero del patrimonio fiorentino. In particolare, il soprintendente alle Antichità dell'Etruria Guglielmo Matzke, fornì al critico lucchese il quadro del programma relativo ai lavori per il Museo Archeologico, all'interno del quale si prospettò, su suggerimento di Ragghianti, anche l'istituzione di un Gabinetto di restauro[573]. Anche Guido Morozzi, soprintendente ai Monumenti delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia, fornì a Ragghianti un documento riassuntivo inerente alla situazione dei beni colpiti[574]. Il documento, stilato oltre due mesi dopo l'alluvione, restituisce un contesto «tutt'altro che confortante», poiché lo stato di conservazione di numerosi edifici sollecitò l'esecuzione di lavori complessi e onerosi a causa della penetrazione dell'acqua nelle zone basamentali «già sofferenti». Come riferì il soprintendente, si ritenne indispensabile programmare la sostituzione degli intonaci – privi di decori parietali – per agevolare l'asciugatura delle murature, lo studio di soluzioni di isolamento delle murature stesse, la realizzazione di scannafossi e vespai aerati e la ricostruzione delle pavimentazioni[575].

---

[572] L'assessore alla Cultura, Belle Arti e Antichità, inviò una lettera, datata 5 gennaio 1967, per comunicare l'invio degli elenchi al Presidente del Comitato Fondo Internazionale per Firenze. *Opere d'arte danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966*, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 5: *Danni: Rapporti Comune di Firenze 1967.*

[573] *Comunicazione della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria*, 25 gennaio 1967, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 7: *Danni: Rapporti Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria 1966-1967.*

[574] *Comunicazione della Soprintendenza ai Monumenti delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia*, 21 gennaio 1967, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze – Danni*, Fasc. 7: *Danni: Rapporti Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria 1966-1967.*

[575] Per i lavori di restauro dei beni di competenza della Soprintendenza, cioè cento beni, furono stanziati 300.000.000 lire dal Ministero della Pubblica Istruzione, 13.000.000 dal Comitato fiorentino. 40.000.000 lire furono rese disponibili dal C.R.I.A. per il restauro della Cappella dei Pazzi e del Chiostro di Brunelleschi in Santa Croce e 60.000.000 dal Corriere della Sera per il restauro del Museo di Santa Croce. Furono ottenuti dal Consolato francese 60.000.000 lire per il restauro della Chiesa e del chiostro di Santa Maria Maddalena dei Pazzi.

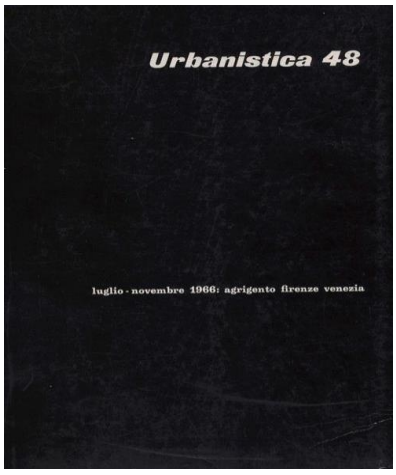
3.3 *Dalle opere d'arte al territorio. Strategie di una visione integrata.*

I danni dell'esondazione non solo si aggiunsero alle difficoltà che già investivano il capoluogo toscano che, come emerge dalla documentazione d'archivio, l'alluvione aveva evidenziato in termini ancor più drammatici, ma i problemi che investirono anche le opere mobili assunsero un significato ampio e di portata sociale. A tal proposito una nota dattiloscritta firmata da Ragghianti restituisce come la perdita di un certo patrimonio si riflettesse nella vita commerciale, turistica e culturale di Firenze e come il suo recupero dovesse rivestire un interesse pubblico, quale espressione di una tradizione e della storia urbana.

> Le perdite e i danni subiti dal patrimonio artistico, bibliografico, archiviale di Firenze, e così dal suo apparato scientifico e culturale, sono ormai noti nella loro estensione senza esempio.
> Non così, o non egualmente, le perdite e i danni subiti dalle raccolte private, dagli antiquari, dai librai, dagli artigiani d'arte e dai restauratori, dagli orafi, per non parlare degli editori.
> Poiché tradizionalmente le gallerie, i negozi, le officine erano installate nel cuore della città vecchia, un complesso imponente di opere d'arte, di libri, di mobili, di oggetti d'ogni specie è stato investito dall'ondata immane d'acqua, di fango e di nafta, che ha travolto ogni ostacolo, causando un disastro che soltanto la documentazione, e prima di tutto quella fotografica, accerta in tutta la sua eccezionale dimensione.
> L'antiquariato artistico e librario, l'artigianato d'arte e le attività inerenti formavano, com'è a tutti noto, un settore peculiare e senza paragone di egual misura, della vita non solo commerciale, ma culturale e turistica di Firenze. La Città non è concepibile senza il complemento vitalissimo di questo ordito, che estende e ramifica presso il gran pubblico degli amatori, dei collezionisti, anche dei semplici curiosi, la proiezione data dai grandi monumenti, dai musei, dalle chiese.
> Se a propriamente parlare non si tratta di un interesse pubblico, è tuttavia evidente che si tratta di una funzione essenziale e insostituibile di Firenze, parte costitutiva della sua tradizione ormai antica. D'altronde, tra le migliaia di gruppi famigliari e di esercenti colpiti dalla sciagura, si annoverano per gran parte proprio quelli che da generazioni; spesso, si dedicano a queste attività caratteristiche fiorentine e i problemi della ricostituzione di patrimoni di così speciale qualità, di strumentazioni non di serie, di attrezzature, presentano degli aspetti e delle difficoltà particolari, che non dovranno essere ignorati.
> Ritengo che dal piano governativo a quello locale la restituzione e la ripresa di queste attività tipiche debbano essere considerate un interesse preminente, adottando quei provvedimenti anche specifici atti a favorire entro il più breve tempo l'iniziativa, già in atto, e spesso coraggiosamente, di riavviamento delle attività tradizionali.
> La vita economica di Firenze poggia notoriamente per una parte notevole su tali attività, che ne coinvolgono o ne sollecitano altre parallele e complementari, su una scala amplissima. È quindi un interesse generale che la riattivazione avvenga, e al più presto, riducendo al minor limite possibile le conseguenze della catastrofe naturale[576].

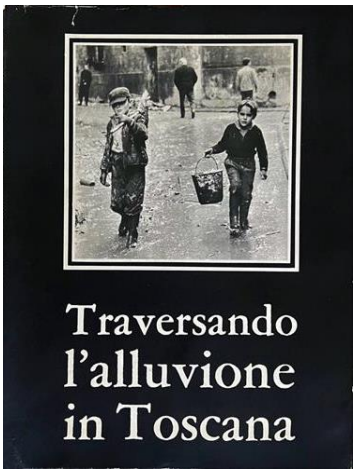
[576] Nota dattiloscritta di Ragghianti, s.d., AFR, Serie *Alluvione*, Busta 1 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze*, Fasc. 1: *Appello 1966*.

Il quadro scaturito dall'alluvione fu complesso e si sovrappose a dei nodi critici che riguardavano l'assetto urbano e territoriale nel suo complesso, reduce da un altalenante disegno pianificatorio. Firenze adottò nel 1951 un Piano Regolatore che fu subito disatteso da azioni comunali parziali favorendo fenomeni speculativi nella periferia e un sempre maggiore compressione del centro. Con il piano di Edoardo Detti del 1962 si prefigurò la possibilità di una pianificazione improntata su una strategia sistematica volta a risolvere la struttura urbana in modo ampio[577], tuttavia, i tempi lunghi per l'approvazione di questo piano e l'alluvione furono dei pretesti per il suo accantonamento a favore dell'emergenza, analogamente a quanto accadde a seguito della guerra con i Piani di ricostruzione. Le riflessioni e il dibattito intorno al destino di Firenze si riaprì attraverso tre importanti iniziative editoriali su «Il Ponte», «Urbanistica» e «La Regione»[578], con cui lo stesso Detti trasferì le sue idee e proposte.



«Urbanistica», n. 48/1966. *luglio-novembre 1966: agrigento firenze venezia*

«Il Ponte», n. 11-12/1966. *Firenze perchè.*



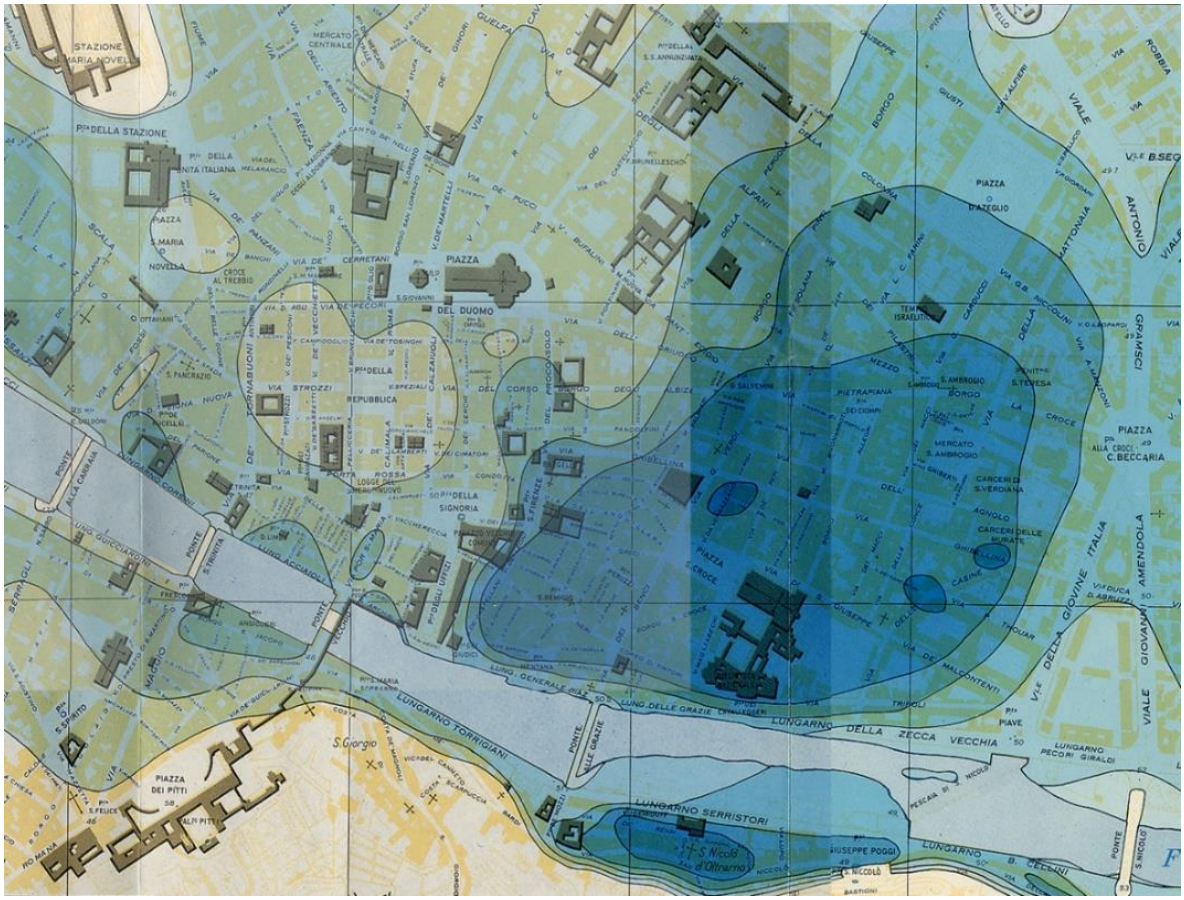
«La Regione», n. 11-13, s.d. *Traversando l'alluvione in Toscana*

In *Soluzioni urbanistiche* l'urbanista fiorentino puntualizzò subito che l'alluvione provocò un collasso che non poteva essere valutato entro i danni intrinseci subiti, ma che si rifletteva in modo

[577] Detti divenne assessore all'Urbanistica durante l'amministrazione di centro-sinistra di Giorgio La Pira, nel marzo del 1961, portando a termine la revisione del PRG del 1958. Nel corso degli anni Cinquanta vi furono altri tentavi di formulazione di un piano che videro coinvolto anche Detti. Il primo incarico fu dell'amministrazione Fabiani ad un gruppo, composto da Lando Bartoli, Detti, Pastorini, Sagrestani e Savioli, chiamato a collaborare con l'Ufficio tecnico comunale diretto da Giuntoli. L'elaborazione del piano fu conclusa nel 1951 ma non raggiunse un livello sufficiente affinché avesse efficacia esecutiva, divenendo uno studio di inquadramento generale. Un altro tentativo nel 1955 fu fatto da La Pira affidando l'incarico a una commissione coordinata da Giovanni Michelucci, i cui lavori terminarono con la crisi della giunta La Pira nel 1958. Cfr. INNOCENTI Raimondo, *Il piano regolatore di Firenze del 1962*, in LISINI Caterina, MUGNAI Francesca (a cura di), *Edoardo Detti, architetto e urbanista 1913 - 1984*, Catalogo della Mostra (Firenze, 3 ottobre - 4 novembre 2013), Diabasi, Parma 2013.

[578] «Il Ponte», n. 11-12, numero speciale *Firenze perché*¸ novembre-dicembre 1966; «Urbanistica», n. 48, numero speciale *luglio-novembre 1966: agrigento firenze venezia*, dicembre 1966; «La Regione», n. 13-15, numero speciale *Traversando l'alluvione in Toscana*, s.d.

esteso all'organizzazione urbana. Da tale considerazione di fondo scaturì, quindi, l'idea di un programma a lungo termine in modo da imprimere anche una struttura di città moderna attraverso cinque lineamenti: un Piano di sistemazione del bacino idrico dell'Arno, il rafforzamento del sistema urbano considerando le aree esterne, la realizzazione di strutture urbane nuove, la sostituzione delle reti fognarie e dell'acquedotto e dei Piani di risanamento edilizio[579]. Approfondendo le diverse linee d'azione, la prima investiva l'assetto idraulico e quello agricolo-forestale, da valutarsi entro un dimensionamento di interventi alla scala regionale. Di particolare interesse fu il secondo punto che, riferendosi alla polarizzazione del centro storico fiorentino, richiamava l'esigenza di prevedere delle opportune aree di espansione evitando qualsiasi rifacimento e ricostruzione nel nucleo antico, divenuto dimensionalmente insufficiente rispetto alle esigenze moderne. Questo indirizzo operativo era connesso con il successivo, e cioè legato alla realizzazione di un centro direzionale che avrebbe decompresso il centro e che avrebbe potuto ospitare anche il settore universitario. D'altronde anche le misure immaginate per i piani di risanamento erano previste come «un solo piano che contenga soluzioni in prospettiva e soluzioni


STAZIONE S. MARIA NOVELLA
P.ZA DELLA STAZIONE
PIAZZA DEL DUOMO
P.ZA DELLA REPUBBLICA
P.ZA DELLA SIGNORIA
PIAZZA DEI PITTI
LUNGARNO TORRIGIANI
LUNGARNO DELLA ZECCA VECCHIA
LUNGARNO SERRISTORI
LUNG. DELLE GRAZIE
PONTE VECCHIO
PONTE ALLE GRAZIE
PONTE S. NICOLÒ
VIA DEL CORSO
VIA STROZZI
VIA DE' TORNABUONI
VIA DEL PROCONSOLO
VIA DEL CASTELLACCIO
VIA DEL MELARANCIO
VIA DE' PANZANI
VIA DE' CERRETANI
VIA DE' PECORI
VIA DEL CAMPIDOGLIO
VIA DE' CALZAIOLI
VIA DEL PROCONSOLO
VIA DE' BARDI
VIA DE' BENCI
VIA DE' BARDI
VIA DE' BENCI
VIA DE' BARDI
VIA DE' BENCI

vicine, dalla scala territoriale a quella del restauro»[580]. Tale aspetto richiama, tra l'altro, un articolo risalente a pochi anni prima di Ragghianti in cui, proprio nel trattare il tema di un piano per la valorizzazione del patrimonio artistico, egli rilevò come il bisogno primario di Firenze ricadesse nella conservazione e il restauro del suo patrimonio, «inteso nel senso più largo, dagli ambienti e dai monumenti, alle sedi museali e alle opere d'arte, le attività culturali e artistiche permanenti»[581].

Contemporaneamente sul versante politico-amministrativo, in particolare, le tematiche sono chiarite da una relazione introduttiva della Conferenza Economica della Città di Firenze, del mese di giugno del 1967[582], cioè un'assemblea intesa come incontro periodico del Comune in sinergia con enti, istituti e associazioni, per lo sviluppo di indirizzi operativi per far fronte alle esigenze economiche, sociali e culturali della città. In tale circostanza furono richiamate delle riflessioni condotte nel mese di settembre del 1966, quando il Comitato di assessori costituito dalla Giunta, dovendosi occupare dei problemi di sviluppo economico della città e del territorio, indicarono indispensabile avviare un processo di programmazione delle attività comunali, che avrebbe dovuto basarsi su di uno studio approfondito dei «problemi fiorentini», interrotto dall'alluvione. Si trattava di un «programma di attività», che si intendeva riprendere, concepito come una sintesi dei bisogni della città e come una indicazione di possibili soluzioni per l'intervento pubblico, per poi avviare un «piano di sviluppo».

La Conferenza Economica si occupò di stilare un rapporto descrittivo ad otto mesi dall'evento[583], analizzando i risultati delle prime azioni di ripresa sul tessuto economico sociale e culturale della città. Sebbene si trattò di un bilancio parziale, relativo ad un processo allora in corso, servì da quadro generale su quanto era stato intrapreso e quanto era ancora necessario fare. Il primo dei settori sottoposti ad analisi fu l'assistenza che tramite diversi enti garantì sussidi a oltre quarantamila famiglie, mentre il problema del settore degli alloggi era ritenuto uno dei più difficili da risolvere. L'ambito relativo ai lavori pubblici ineriva non solo alla gestione del bacino fluviale ma, in un clima di preoccupazione per l'avvicinarsi della stagione autunnale, anche a un insieme di interventi coordinato per l'adeguamento delle infrastrutture cittadine. Per quanto concerneva l'agricoltura, sebbene l'estensione del territorio coltivato fiorentino fosse minimo, il danno relativo fu grave per la distruzione dei terreni e, quindi, dei raccolti. Il settore industriale ebbe un forte impulso e

---

[580] Ivi, p. 1469.

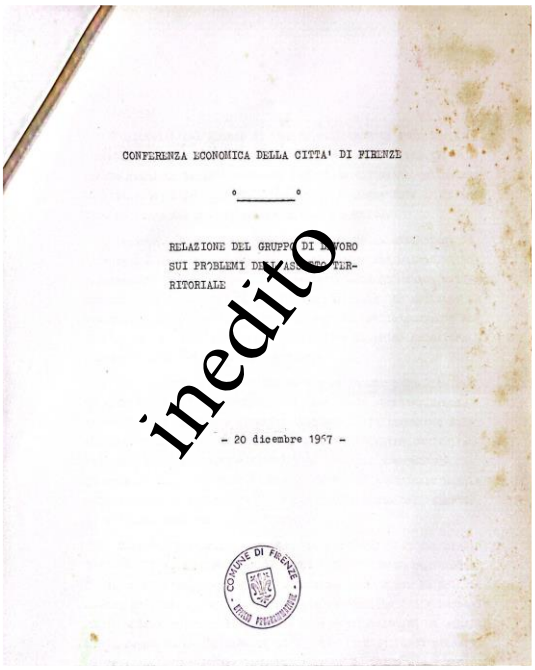
[581] L'articolo si apre con l'illustrazione del contributo ragghianteo e, cioè, «una lettera nella quale puntualizza uno dei problemi più scottanti di Firenze che sono stati al centro di convegni: il restauro e la conservazione del patrimonio artistico fiorentino e l'attuazione dei risanamenti della città previsti dal piano regolatore», RAGGHIANTI C.L., *Realizzabile un piano per la valorizzazione del patrimonio artistico*, in «Il Paese», 3 gennaio 1963.

[582] La relazione, tra l'altro, fu trasmessa dal vicesindaco Lagorio a Ragghianti il 7 agosto 1967, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze*, Fasc. 1: *Rapporti generali 1966-1967*.

[583] *Rapporto su Firenze ad otto mesi dall'alluvione* 24 luglio 1967, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze*, Fasc. 1: *Rapporti generali 1966-1967*.

conobbe una rapida ripresa, così come le attività artigianali che beneficiarono delle operazioni di credito che furono approvate anche per il settore commerciale che risentì, tuttavia, maggiormente del calo del flusso turistico al quale era strettamente connesso.

Dall'analisi dei diversi ambiti emerge come gli stanziamenti ministeriali, i contributi di enti ed elargizioni provenienti da diverse associazioni e strutture amministrative furono indispensabili per la ripresa del bilancio economico e sociale della città, così come il rilancio del settore culturale, che a sua volta fu sostenuto sia attraverso l'azione di primo intervento, sia con finanziamenti. Più di preciso, l'azione tesa al salvataggio del patrimonio culturale, oltre a configurarsi come processo ineludibile per la sua conservazione, venne intesa come un'iniziativa volta a rendere Firenze «centro vivo di cultura» in cui il suo stesso patrimonio potesse divenire propulsore della sua rinascita e del suo sviluppo futuro[584], senza tuttavia trascurarne le attività economiche e industriali che suggerivano, ancor più dopo il disastro, la necessità di estendere ogni valutazione anche al di fuori del centro storico, cercando nuovi rapporti tra la città e il suo territorio.


CONFERENZA ECONOMICA DELLA CITTA' DI FIRENZE

RELAZIONE DEL GRUPPO DI LAVORO SUI PROBLEMI DELL'ASSETTO TERRITORIALE

- 20 dicembre 1967 -

COMUNE DI FIRENZE

inedito

Relazione del gruppo di lavoro sui problemi dell'assetto territoriale, 20 dicembre 1967, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze*, Fasc. 5: *Danni Rapporti Comune di Firenze 1967.*

Ben prima dell'esondazione dell'Arno, era stato osservato che, sebbene si potesse contare sul patrimonio culturale come fattore – ancora oggi determinante – di un imponente fenomeno turistico, le condizioni abitative della collettività, per cui si andava registrando anche un calo della popolazione, risentivano della debolezza delle infrastrutture e dei servizi necessari ad uno sviluppo economico e sociale 'moderno'[585]. Fu, quindi, immaginata una strategia di

[584] «Forse è la prima volta non dico che ci accorgiamo, ma che tocchiamo con mano l'importanza e il valore civile dell'enorme patrimonio culturale che Firenze ha il difficile privilegio di custodire; l'amore e l'interesse di tutto il mondo per tale tesoro ci impegna ancora di più nel tenerlo ben vivo e collegato alla tradizione fiorentina, al di là di ogni difficoltà materiale e dell'esiguità dei mezzi attualmente a disposizione. Anche nel settore culturale la rinascita dalla catastrofe non deve limitarsi ad un puro e semplice ripristino: Firenze non può correre il rischio di diventare tutta un museo; la città deve essere invece un centro vivo di cultura, sempre più ricco e vitale attraverso la maggiore partecipazione dall'interesse internazionale al suo patrimonio». Ivi.

[585] «Se non fosse per le glorie del passato che ne fanno un centro unico di attrazione nel mondo e determinano un imponente fenomeno turistico, Firenze - per quello che non ha - sarebbe soltanto una modesta città di provincia. Debole come infrastrutture, attrezzature, servizi, vede crescere a dismisura i fabbisogni alla cui realizzazione è legato il suo sviluppo. Ferma o in diminuzione la popolazione. Una stanchezza estrema si registra negli investimenti produttivi, limitati quelli privati, scarsi quelli pubblici, incredibilmente ridotto il ricorso agli istituti di credito che pur sono qui disperatamente alla ricerca di impieghi per le loro risorse. Parlare, sognare di una Firenze come di una moderna capitale della civiltà europea, sembra quasi una irrisione. Il Comune è dissestato.

intervento su due livelli interdipendenti, un primo legato al nucleo urbano storico, decentrando talune attrezzature, e un secondo connesso al sistema territoriale intorno alla città, prevedendo idonee aree di espansione. Le riflessioni condotte in relazione a questi temi fanno ben comprendere come il caso dell'alluvione richiedesse il richiamo a degli interventi tesi alla risoluzione di questioni ad ampia scala, includendo, dunque, sia efficaci indirizzi di pianificazione, sia iniziative tese allo sviluppo sociale.

Di particolare interesse, infatti, si rivela la relazione del "Gruppo di lavoro sui problemi dell'assetto territoriale", che lavorò in seno alla Conferenza economica[586], in cui fu innanzitutto ancora puntualizzato che qualsiasi azione programmatrice non potesse avviarsi se non da un'impostazione di sviluppo economico e sociale su scala territoriale. Escludendo la possibilità di una crescita di Firenze su sé stessa, il superamento dei limiti comunali per la sua espansione era ritenuto anche compatibile con la posizione strategica della città rispetto all'assetto regionale e alle consolidate infrastrutture di comunicazione. Se da un lato venne però sottolineato che non era più opportuno concentrare forze e interessi sul solo tessuto storico, contemporaneamente 'romperne' i margini non poteva configurarsi come una serie di semplici fenomeni di repulsione e decentramento[587]. Vennero dunque considerati quali elementi da contemperare per un effettivo disegno territoriale i problemi della vita cittadina[588], legati cioè alla necessità di incrementare gli insediamenti demografici e produttivi, di adeguare le attrezzature anche per corroborare la

---

Pressoché esaurita la possibilità di ricorrere al prestito per realizzare opere straordinarie. E la città ha ancora bisogno di tante cose. Se facciamo un elenco delle opere che i fiorentini aspettano e che costituiscono i nodi da sciogliere per dare alla città un respiro moderno e per incentivare un autonomo meccanismo di sviluppo a ritmo sostenuto (acquedotto, aeroporto, mercati, macelli, fognature, rete idrica, illuminazione, smaltimento del rifiuti, edilizia scolastica, viabilità, parcheggi; palazzo degli uffici, risanamento di Santa Croce, etc.), ci avvediamo con angoscia che occorrono al meno cento miliardi per salvare la città e non ci sono. Siamo in una situazione di emergenza». AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze*, Fasc. 5: *Danni Rapporti Comune di Firenze 1967*.

[586] «L'attività del gruppo di lavoro sull'assetto territoriale costituito al fine di predisporre una relazione introduttiva a questa riunione della Conferenza Economica cittadina, s'innesta direttamente sulle risultanze del rapporto presentato il 24 luglio scorso e della discussione che ne è seguita. Apparve chiaro allora che, nel quadro della situazione di Firenze a 8 mesi dall'alluvione, tutti i problemi cittadini acquistavano evidenza e dimensione reale tramite il comune riferimento alle condizioni di assetto territoriale. Lo sviluppo economico e sociale della città va impostato preliminarmente su di una realtà territoriale che costituisce la prima considerazione per ogni azione programmatrice». *Relazione del gruppo di lavoro sui problemi dell'assetto territoriale*, 20 dicembre 1967, AFR, Serie *Alluvione*, Busta 13 *Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze*, Fasc. 5: *Danni Rapporti Comune di Firenze 1967*.

[587] Le riflessioni riguardo il rapporto aree periferiche e centri storici ricalcano il pensiero espresso da Ragghianti in relazione al Piano di Lucca.

[588] Se il concetto di valore di civiltà richiama gli assunti espressi dalla Commissione Franceschini, i cui lavori si stavano contemporaneamente svolgendo, l'approccio metodologico teso alla pianificazione urbana come strumento di tutela, nel solco di un'integrazione dell'ambiente urbano e la vita dei cittadini appare precursore delle considerazioni espresse nel 1975 attraverso la Dichiarazione di Amsterdam.

tradizione storico-artistica e la cultura fiorentina, di dar forza alle infrastrutture regionali e di incentivare un turismo che non fosse un mero fenomeno economico a carattere episodico, bensì 'partecipe' della vita della città. Il Gruppo fu chiamato a indicare schematicamente le categorie di problemi che richiedevano una riflessione progettuale ad ampia scala e cioè gli insediamenti demografici e produttivi, le attrezzature e i servizi, incluso il settore culturale, le infrastrutture legate alla mobilità e il turismo, quale fenomeno economico-sociale da svecchiare.

Sulla base di queste categorie di nodi critici il Gruppo di lavoro si pose speditamente due obiettivi: «a) preparare un inquadramento metodologico predisponendo la problematica su di un contesto territoriale valutato criticamente in base alle vocazioni che lo caratterizza; b) indicare nel medesimo contesto metodologico le carenze di studi necessari ad impostare le soluzioni che, pur proiettate nel futuro, partano da un'approfondita analisi e conoscenza della realtà storica economica e sociale di Firenze e del suo comprensorio». Questi obiettivi di lavoro erano volti a consentire rafforzamento del ruolo di Firenze come centro di impulso economico per l'intera regione e il consolidamento a livello internazionale della sua funzione come centro culturale, ma il passaggio dall'individuazione di questi propositi alla qualificazione delle strategie necessitava dell'integrazione di alcuni dati indispensabili, fondati su di una conoscenza approfondita della realtà economica e sociale. I temi di indagine individuati furono tre[589], primo dei quali fu il decentramento di quelle attività, attrezzature e servizi propri di una città moderna ma «incompatibili con l'ambiente del nucleo storico, così come ci è stato tramandato»; si trattava di un fenomeno che si riteneva già in atto, e che dall'alluvione aveva ricevuto un certo impulso, di cui si intendeva tuttavia guidarne gli effetti per scongiurare una «devitalizzazione» del centro urbano e stabilire dei rapporti funzionali con esso, nel rispetto delle sue istanze[590].

Oggetto di specifiche e particolari riflessioni fu il ruolo di ampio 'centro culturale' che avrebbe dovuto svolgere la città, incrementando le relazioni fra le università, le scuole di perfezionamento,

[589] I tre filoni di indagine erano: «a) Decentramento ed infrastrutture: analisi della crisi attuale quantitativa e qualitativa, prospettive future in un corretto inquadramento territoriale che tenga conto dei vari ambiti di intervento; b) Cultura e turismo: possibilità di adeguamento di questi settori ad un loro ruolo più attivo e partecipe della vita cittadina e del suo sviluppo economico e sociale; evoluzione della domanda nei settori; condizioni attuali e disponibilità per un'offerta organizzata nei vari ambiti territoriali; c) Insediamenti demografici e produttivi visti alla luce dell'andamento demografico negli ultimi anni, movimenti della popolazione e loro caratterizzazione nei vari ambiti territoriali».

[590] «Occorre impostare lo studio e l'analisi sulle funzioni e le attività attualmente esistenti e compatibili con le condizioni ambientali, storiche e artistiche, cercando di favorirne quelle in grado di conservare l'ubicazione con opportune dotazioni di attrezzature e servizi: nuove funzioni e attività possono rimpiazzare i vuoti creati dall'esodo. Le scelte e le priorità di intervento vanno orientate e agevolate secondo criteri generali che tengano sempre conto del rapporto di integrazione da garantirsi tanto tra centro e periferia quanto tra la città ed il suo territorio». Con lo scopo di instaurare un dialogo funzionale e infrastrutturale tra la città e il suo territorio vennero indicati alcuni fattori da sottoporre ad un'accurata indagine, come la consistenza demografica della popolazione, il substrato ecologico e orografico del territorio disponibile, l'organizzazione dei servizi e della produzione.

centri studi, musei, archivi e biblioteche e con questo obiettivo fu impostato sinteticamente uno schema di indagini per il settore culturale, in relazione con il turismo. Ciò che emerge dalla relazione è l'intenzione di un cambiamento e un aggiornamento delle possibili modalità di fruizione del patrimonio culturale, emancipando lo storico ruolo di 'attrattore' di un turismo di massa nei confronti di beni monumentali, musei e gallerie, verso una città intesa come 'centro culturale' vivo includendo nuove attività in linea con i dibattiti contemporanei[591] attraverso un'azione sinergica con gli enti culturali. L'auspicata conversione della città in 'centro culturale' avrebbe potuto, secondo il Gruppo di lavoro, integrare il fenomeno turistico rendendolo meno episodico, orientare lo sviluppo economico e sociale del territorio e produrre un'attenzione nazionale e internazionale con ulteriori conseguenze positive in termini di crescita.

Tra gli enti culturali che si immaginavano coinvolti in questo processo, le università non solo venivano indicate come istituzioni capaci di influenzare positivamente il flusso turistico, ma anche come centri di ricerca che, in relazione agli specifici indirizzi, avrebbero consentito di elaborare studi volti a colmare quelle lacune di dati conoscitivi indispensabili alla pianificazione delle strategie di intervento. La trama di azioni studiate per la ripresa dall'alluvione incluse, quindi, anche una 'ristrutturazione' dell'Università che, nella valutazione complessa dell'assetto territoriale, avrebbe dovuto instaurare nuove relazioni con gli altri 'organismi' sociali, ritenendo che: «un complesso universitario deve caratterizzarsi in funzione dell'ambiente culturale e produttivo del territorio su cui esiste considerato in rapporto con dimensioni più vaste; essere usato come centro di sviluppo di una programmatica produttiva». In particolare, le strutture universitarie si configuravano utili nel loro rapporto con lo sviluppo turistico, sia quello di tipo stanziale, rappresentato da studiosi e studenti di diversa provenienza, sia quello «di passaggio», legato agli aspetti ambientali e monumentali, attraverso iniziative culturali temporanee che avrebbero potuto promuovere. Tuttavia, una delle «funzioni più importanti cui l'Università [doveva] adempiere [era] quella di inserirsi come elemento propulsore dello sviluppo attraverso una continua opera di aggiornamento dei quadri dirigenti»[592].

[591] «Firenze ha una tradizione di polo di attrazione culturale e turistico piuttosto antica e solida, ma mentre lo sviluppo del turismo, specie come fenomeno di massa e di conseguenza come fatto economico di estrema rilevanza, è esploso dall'ultimo dopoguerra ad ora, la caratterizzazione di centro culturale, che risale nei secoli, è venuta perdendo dagli anni venti in avanti fino al '40 molto del suo operare vivo ed attivo fino a ridursi oggi oggetto di attenzione e di attrazione per ciò che in Firenze esiste (musei, gallerie etc.) e non per ciò che in Firenze di nuovo si produce si elabora e si dibatte».

[592] Questo campo di azione si sarebbe svolto attraverso l'elaborazione di studi e progetti in collaborazione con enti pubblici e privati e richiama il panorama universitario contemporaneo, in cui i progetti di Terza Missione occupano un ruolo sempre più determinante, consentendo alla cultura e al sapere scientifico di incidere, seppur indirettamente, nei processi decisionali degli Enti pubblici e privati sul territorio.

3.4 *Processi di tutela, l'UNESCO e la centralità dell'orizzonte culturale*

La visione secondo cui la risposta reazionaria ai danni dell'alluvione potesse trovare campo fertile tramite l'incontro tra il fronte della cultura, esercitabile attraverso la ricerca e le università, e quello della politica si conferma nelle riflessioni condotte dal "Comitato Consultivo internazionale per Firenze", istituito nell'ambito della "*Campagne Internationale pour la restauration des biens culturels a Florence et Venise*" promossa dall'UNESCO nel 1969 e composto da una compagine eterogenea: oltre alla figura di Ragghianti , ai docenti universitari si affiancarono editori, direttori di gabinetti di restauro e di musei, col compito di esprimere pareri rispetto al lavoro da condurre nella Campagna UNESCO, ente con cui Ragghianti collaborava dal 1947[593].

Appare molto significativa il *Rapport du Directeur general*, relativo alla Campagna internazionale, che, tra l'altro, fu inviato a Ragghianti per l'«haute considération» di cui godeva[594], e la risposta del Comitato fiorentino. Nel documento, oltre alla solidarietà verso le città più duramente colpite dagli eventi alluvionali Firenze e Venezia, detentrici di un «*patrimoine culturel de l'humanité tout entière*», vennero adottate tre soluzioni all'unanimità, riguardo la prima l'Unesco avrebbe proseguito l'azione di informazione e gli sforzi tesi a raccogliere contributi per il restauro dei beni danneggiati e il governo italiano si sarebbe impegnato nella costituzione di un comitato internazionale tecnico consultivo, una seconda soluzione si riferiva nello specifico alla città lagunare, la terza prevedeva il rafforzamento di organismi permanenti in grado di intervenire in

[593] L'UNESCO (Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura) nacque formalmente il 4 novembre del 1946. L'UNESCO si propone, come recita l'atto costitutivo, di "contribuire al mantenimento della pace e della sicurezza, favorendo, mediante l'educazione, la scienza e la cultura, la collaborazione tra nazioni, al fine di assicurare il rispetto universale della giustizia, della legge, dei diritti dell'uomo e delle libertà fondamentali che la Carta delle Nazioni Unite riconosce a tutti i popoli". Ragghianti secondo le carte conservate in archivio, risulta essere membro dell'UNESCO fin dal 1947. L'anno successivo entra a far parte della Commissione Nazionale come membro della sottocommissione Biblioteche e gallerie e come membro della sottocommissione Radio teatro e cinema. Nel 1950 partecipa ai lavori della sottocommissione *Attività culturali*, occupandosi del tema della libertà d'artista; nel 1969 è membro del comitato consultivo per la campagna internazionale dell'UNE-SCO in favore di Firenze e Venezia. La campagna, svoltasi a Firenze nei giorni del 28 e 29 luglio 1969, ha l'obiettivo di discutere gli interventi relativi al patrimonio artistico colpito dall'alluvione del 1966. L'Italia, membro dal 1947, partecipa ai lavori dell'organizzazione attraverso la Commissione Nazionale, istituitasi formalmente con un decreto interministeriale nel 1950. Da una comunicazione conservata presso l'archivio si può leggere «Egregio Professore, mi è gradito informare la S.V. che Ella è stata chiamata a far parte, in qualità di membro, della Commissione Nazionale per l'educazione, le scienze e la cultura, costituita con decreto in corso, ai fini della cooperazione con l'U.N.E.S.C.O.»; lettera del Segretario generale del Ministero degli Affari Esteri, Roma 17 ottobre 1947; AFR, Serie Unesco, Busta 1 – UNESCO, Fasc. 1 – 1947.

[594] «Monsieur le Professeur, J'ai l'honneur de vous adresser, ci-joint, le document de travail préparé par l'Unesco pour la réunion du Comité consultatif international de Florence. Ce document sera vraisemblablement traduit en italien mais il m'a paru utile que vous puissiez déjà disposer de sa version originale française. Je vous prie d'agréer, Monsieur le Professeur, l'assurance de ma haute considération». Lettera di A. Vrioni, Assistant spécial du Directeur général dell'UNESCO, AFR, Serie Unesco, Busta 2 – UNESCO per Firenze e Venezia, Fasc. 2 – Campagna Internazionale 1969.

caso di circostanze urgenti come quella dell'esondazione dell'Arno[595]. Più di preciso, vennero elencate le operazioni alle quali l'UNESCO si proponeva di contribuire in modo diretto e cioè il restauro dei dipinti, per cui sostenne parte delle spese per gli acquisti di materiale destinato al Gabinetto di restauro e al laboratorio della Fortezza da Basso, il restauro delle antichità dell'Etruria, il recupero e la riorganizzazione della Biblioteca nazionale centrale, così come degli archivi[596].

In risposta al documento trasmesso dal Direttore generale ai componenti del Comitato consultivo per Firenze, firmata da Piero Bargellini, Myron Gilmore e Ragghianti, pone i termini del problema dell'alluvione su un'impostazione vasta, che avrebbe dovuto prendere le mosse da riforma della struttura urbana da elaborare attraverso gli strumenti pianificatori. Sebbene fosse riconosciuto che l'UNESCO non potesse assumersi alcuna responsabilità rispetto ad un auspicato piano, la sua azione avrebbe potuto consentire di prefigurare alcune condizioni necessarie a raggiungere l'obiettivo, contribuendo non solo al programma di investimenti per il recupero del patrimonio danneggiato, ma rivolgendo anche una specifica attenzione ai musei della città con il duplice obiettivo di sviluppare strumenti di educazione all'arte e di promuovere una vita e un'animazione culturale. Nel solco, dunque, di riflessioni che ricusassero l'idea di una città-museo di turismo effimero, in cui il fronte della cultura potesse incidere nelle logiche di trasformazione urbana, il Comitato sottopose all'attenzione dell'UNESCO l'iniziativa intrapresa, sia a Firenze che a Venezia, di istituire l'Università Internazionale dell'Arte.

---

[595] «Trois résolutions furent adoptées à l'unanimité. Dans la première résolution, la Conférence souhaitait que l'Unesco, sur la base des informations qui continueraient à lui être fouries par le Gouvernement italien, "poursuive son action d'information et intensifie ses efforts pour stimuler et rassembler les contributions en provenance des gouvernements et des secteurs public et privé" et que le Gouvernement italien procède, d'entente avec l'Unesco, à la constitution, à Florence, d'un Comité international de caractère consultatif et technique. La seconde resolution se référait particulièrement aux problèmes de Venise. Quant à la troisième résolution, de caractère général, elle recommandait à l'Unesco et aux gouvernements des Etats membres "que soient étudiés les moyens de promouvoir la constitution ou le renforcement d'organus permanents susceptibles d'intervenir d'urgence, là où leur aide serait réclamée dans le monde, en cas de périls menaçants». *Comite Consultatif pour Florence, Première Session, Rapport du Directeur general (Florence, 28 et 29 juillet 1969)*, AFR, Serie Unesco, Busta 2 – UNESCO per Firenze e Venezia, Fasc. 2 – Campagna Internazionale 1969.

[596] Gli strumenti con cui l'UNESCO si proponeva di fornire sostegno per il recupero del patrimonio fiorentino erano molteplici, in particolare «L'Unesco peut concourir de diverses manières à la mise en oeuvre des programmes de conservation et de restauration proposés par les autorités italiennes. Le Directeur général souhaiterait que le Comité lui 1ndique les formes de coopération qui lui paraissent les mieux adaptées aux conditions prévalant actuellement à Florence, dans chacun des secteurs mentionnés au paragraphe 20 c1-dessus. Ces formes d'assistance peuvent notamment consister en: (a) subventions finanoières; (b) envoi de personnel spécialisé; (c) consultations d'experts (missions à court terme) sur des points ouverts à la recherche; (d) colloques de spécialistes internationaux;(e) fourniture de matériel et d'équipement; (f) diffusion d'informations techniques; (8) enquêtes scientifiques; (h) inventaires; (i) envoi hors d'Italie de pièces à restaurer; (j) prise en charge par des institutions de monuments, oeuvres d'art, etc. à remattre en état; (k) organisation d'expositions itinérantes, d'échanges d'oeuvres d'art».

Dalle riflessioni condotte nell'ambito del Comitato consultivo per Firenze scaturì un successivo rapporto del Direttore Generale, indirizzato al Consiglio esecutivo, contenente nove raccomandazioni per il proseguimento della Campagna internazionale[597]. Le raccomandazioni furono rivolte sia al Comitato fiorentino sia all'UNESCO, alla quale veniva richiesto di disporre i mezzi necessari per lavorare alle esigenze del patrimonio culturale, individuate dal comitato stesso, di concentrarsi sull'ammodernamento delle istituzioni culturali colpite e di intensificare gli sforzi per ottenere il sostegno di governi e istituzioni per la realizzazione di progetti concreti. Come si può evincere direttamente dal rapporto

> il ressort de l'ensemble des recommandations adoptées par le Comité que la conception des objectifs à atteindre se fonde principalement sur les deux considérations suivantes: l'extension de la notion de restauration et de conservation; la mise en valeur du patrimoine culturel par une modernisation des structures et des techniques[598].

Si tratta di un aspetto molto significativo che ben emerge dal rapporto del Comitato fiorentino a cui il rapporto del Direttore generale si riferì. Il Comitato, infatti, concordò che l'appello alla solidarietà internazionale non dovesse basarsi solo sul disastro del 4 novembre, bensì questo poteva divenire volano di iniziative volte ad aggiornare le istituzioni culturali fiorentine, non solo a beneficio dei fiorentini ma a livello sovranazionale nei vari settori della storia e dell'arte. Emergono anche due specifici punti scaturiti dalla riflessione espressa da Ragghianti, l'uno relativo all'interconnessione, da lui ravvisata, tra i problemi urbanistici e il rispetto e la valorizzazione del patrimonio culturale fiorentino, l'altro teso a ribadire l'obiettivo di costruire una nuova 'fruizione' del patrimonio, in chiave di vita culturale urbana[599].

Venendo, nello specifico, alle raccomandazioni adottate dal Comitato, la prima non poteva non inerire alla necessità di adottare misure, da parte del Governo italiano, per la protezione dalle catastrofi naturali e le inondazioni, quale premessa indispensabile per ogni intervento successivo e la seconda, direttamente connessa, riguardava l'opportunità di trasferire i beni colpiti e le attrezzature tecniche per il loro restauro al riparo da eventuali successive alluvioni[600]. In riferimento

---

[597] «Le Directeur général fait rapporta u Conseil exécutif sur la première réunion du Comité cosultatif pour Florence qui s'est réuni dans cette ville du 28 au 30 Juillet 1969 et a formulé neuf recommandations concernant la poursuite de la Campagne internationale en faveur de Florence». *Rapport du Directeur general sur la Campagne internationale en faveur de Florenze (Paris, 22 août1969)*, AFR, Serie Unesco, Busta 2 – UNESCO per Firenze e Venezia, Fasc. 2 – Campagna Internazionale 1969.

[598] Appare opportuno precisare che questo punto del documento, conservato presso la Fondazione Ragghianti, è evidenziato e sottolineato con penna rossa, presumibilmente dal critico lucchese.

[599] «Enfin, sur la proposition du professeur Ragghianti, qui a présenté à ce sujet une abondante documentation et a été soutenu par le sénateur Bargellini, le Comité a évoqué la question de la mise en valeur de l'ensemble du patrimoine culturel de Florence et, d'une manière générale, l'animation culturelle de la ville».

[600] L'obiettivo perseguito da Baldini e Procacci fu quello di non inviare le opere nei laboratori esteri che offrirono il loro aiuto e dapprima la Limonaia di Palazzo Pitti venne dotata di un impianto di condizionamento e

NOVE RACCOMANDAZIONI DOPO LA RIUNIONE DELL'UNESCO

Primo: proteggere Firenze

Il comitato fa voti perché il ministero dei lavori pubblici concluda al più presto la sua opera - Rinforzare il ruolo culturale della città - Personale specializzato - Una spesa di cinquecentosettanta milioni - La Biblioteca Nazionale - Gli aiuti al gabinetto «Vieusseux» e all'archivio di Stato

FIDUCIA DI WILSON NELL'EUROPA UNITA

Evade con una fune fornita dagli agenti

Risarciti due bambini vittime del talidomide

L'alta corte di Londra ha imposto alla ditta produttrice di pagare complessivamente quasi 50 milioni di lire

OGGI ERUZIONE (SIMULATA) DEL VESUVIO

DIPINTI

CERCA

Opel Kadett SE lire 819.000

GM

invece al sostegno di cui necessitavano le istituzioni, il terzo punto richiedeva all'UNESCO di fornire i mezzi per soddisfare le esigenze del patrimonio monumentale e dei musei entro il 1970, mentre al quarto punto, relativo all'ammodernamento di talune strutture, riconoscendo uno stretto legame tra il settore bibliotecario e la conservazione e il restauro, furono proposte la 'meccanizzazione' della bibliografia nazionale, la realizzazione di un centro internazionale di studio e formazione per il restauro librario. Le tre ultime raccomandazioni sono di particolare rilevanza poiché, per il perseguimento degli obiettivi da queste scaturiti, si configurò un ulteriore organo, cioè la 'Commissione per il Piano'.

Come è emerso dalla documentazione archivistica, la necessità di provvedere alla composizione della Commissione fu in relazione a queste raccomandazioni[601], e cioè quelle inerenti a un ammodernamento delle istituzioni culturali, a un

i dipinti velinati furono progressivamente trasferiti all'interno della Fortezza da Basso. «Un discorso a parte merita il laboratorio dei restauri della Fortezza che, nato dalle necessità imponenti del disastro alluvionale, è diventato un centro internazionale, ormai dotato di prestigio e altissima esperienza, una specie di seminario perpetuo a cui molti giovani dall'estero chiedono di poter venire a lavorare», cfr. LISTRI Pier Francesco, *Più specialisti che miliardi chiede Firenze all'UNESCO*, in «La Nazione», 30 luglio 1969.

[601] «Recommandation n° 7. Le Comité, Conscient qu'une phase nouvelle s'ouvre dans le développement de la Campagne internationale en faveur de Florence, Recommande à l'Unesco de se concentrer désormais sur la modernisation des institutions culturelles de Florence endommagées par l'inondation de 1966 en vue d'en faire des instrumentsede culture exemplaires et de portée internationale; Estime que l'Unesco devrait intensifier ses efforts en vue d'obtenir le concours des gouvernements, institutions publiques et privées pour la réalisation de projets concrets susceptibles de les intéresser, tout en continuant d'informer le public des progrès de la Campagne afin de s'assurer son appui. Recommandation n° 8. Le Comité, Soulignant l'intérêt général qui s'attache aux problèmes de Florence dans leurs multiples implications, 1. Recommande au Gouvernement 1talien, et en partioulier au Ministère du budget et de la programmation économique, d'inclure dans le Plan de développement national des projets à long terme concernant les travaux et les activités nécessaires à renforcer et à développer la fonction oulturelle de Florence; 2. Recommande au Gouvernement italien d'envisager la possibilité de simplifier les procédures administratives et comptables existantes en vue de faciliter et d'accélérer l'aotion des organismes scientifiques et culturels qui interviennent dans la restauration et la conservation des biens culturels de Florence.

piano di sviluppo a lungo termine per lo crescita della funzione culturale di Firenze, richiedendo una semplificazione delle procedure amministrative per accelerare gli interventi necessari di restauro e conservazione, e a un programma teso alla valorizzazione del patrimonio fiorentino e all'animazione culturale della città. Proprio per l'applicazione di queste raccomandazioni fu quindi composto il gruppo di lavoro in cui, oltre Ragghianti, figuravano, tra gli altri, Pietro Campilli in qualità di presidente del Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro, Alberto Fumaioli rettore dell'Università di Firenze, Myron Gilmore dell'Università di Harvard e Ugo Procacci, soprintendente alle Gallerie.

Nel mese di settembre, appena dopo la pausa estiva, fu quindi costituita la Commissione per il Piano, incaricata di sviluppare e consegnare all'UNESCO un piano poliennale di sistemazione del patrimonio artistico, storico e di animazione delle attività culturali[602], passando da «un programma ristretto nei mezzi e nel tempo, e destinato soltanto alla conservazione e restauro dei beni culturali, a un programma a lungo termine, che riguarda[va] non solo la sistemazione, ma lo sviluppo di tutte le risorse e attività culturali».

Ragghianti si fece carico di informare l'Onorevole Pietro Campilli dei risultati della prima riunione del Comitato, che avvenne il 13 ottobre e durante la quale venne approvato un programma immediato che il critico lucchese sintetizzò in quattro punti, relativi al pericolo idrogeologico e alle funzioni culturali della città in relazione al suo assetto urbano, con anche una specifica attenzione alla tematica museologica[603]. Un documento sintetico del 9 novembre[604] specifica come la Commissione direzionò il lavoro, dunque, verso queste quattro direttrici, prevedendo altrettanti gruppi di lavoro, di cui la prima era tesa alla risoluzione dell'assetto idrologico del bacino dell'Arno, al fine di mitigare il rischio di future inondazioni, con la supervisione di Bargellini. La seconda direttrice verteva su uno studio relativo al ruolo

---

Recommandation n° 9. 1. En conclusion de ses travaux, le Comité demande aux autorités italiennes et florentines d'examiner la possibilité d'élaborer un programme pour la mise en valeur de l'ensemble du patrimoine culturel de Florence et pour l'animation culturelle de la ville dans une perspective largement ouverte sur le monde. 2. Le Comité souhaite que soit constitué à cet effet, avec l'aide tinano1ère d'institutions italiennes, un groupe de travail composé de personnalités 1taliennes agissent en collaboration avec les organismes nationaux qualifiés».

[602] Ragghianti si occupò di inviare già nei primi giorni di settembre delle lettere di richiesta di adesione al gruppo di lavoro ad alcune personalità, quali Carlo Alberto Funaioli, Rettore dell'Università di Firenze, Myron P. Gilmore, Piero Bargellini, Antonello Gerbi, incardinato presso la Banca Commerciale Italiana, Carlo Gessa. AFR, Serie *Unesco*, Busta 2 – *UNESCO per Firenze e Venezia*, Fasc. 3 – *Gruppo Fiorentino 1969-1970*.

[603] «a) partecipazione all'azione per la difesa di Firenze dal pericolo di inondazioni; b) provvedimenti urbanistici a tutela della funzione culturale e artistica internazionale e del suo sviluppo; c) piano di sistemazione dei musei, istituzione di nuovi musei, ristrutturazioni museali; d) piano per le istituzioni e le attività artistiche e culturali e i servizi inerenti». Lettera di Ragghianti a Pietro Campilli (Firenze, 14 ottobre 1969), AFR, Serie *Unesco*, Busta 2 – *UNESCO per Firenze e Venezia*, Fasc. 3 – *Gruppo Fiorentino 1969-1970*.

[604] Campagna Internazionale UNESCO per Firenze. Comitato Consultivo per Firenze. Commissione per il Piano (Firenze, 9 novembre 1969), AFR, Serie *Unesco*, Busta 2 – *UNESCO per Firenze e Venezia*, Fasc. 3 – *Gruppo Fiorentino 1969-1970*.

RECOMMANDATION N° 7

Le Comité,

Conscient qu'une phase nouvelle s'ouvre dans le développement de la Campagne internationale en faveur de Florence,

Recommande à l'Unesco de se concentrer désormais sur la modernisation des institutions culturelles de Florence endommagées par l'inondation de 1966 en vue d'en faire des instruments de culture exemplaires et de portée internationale ;

Estime que l'Unesco devrait intensifier ses efforts en vue d'obtenir le concours des gouvernements, institutions publiques et privées pour la réalisation de projets concrets susceptibles de les intéresser, tout en continuant d'informer le public des progrès de la Campagne afin de s'assurer son appui.

inedito

RECOMMANDATION N° 8

Le Comité,

inedito

Soulignant l'intérêt général qui s'attache aux problèmes de Florence dans leurs multiples implications,

1. Recommande au Gouvernement italien, et en particulier au Ministère du budget et de la programmation économique, d'inclure dans le Plan de développement national des projets à long terme concernant les travaux et les activités nécessaires à renforcer et à développer la fonction culturelle de Florence ;

2. Recommande au Gouvernement italien d'envisager la possibilité de simplifier les procédures administratives et comptables existantes en vue de faciliter et d'accélérer l'action des organismes scientifiques et culturels qui interviennent dans la restauration et la conservation des biens culturels de Florence.

RECOMMANDATION N° 9

1. En conclusion de ses travaux, le Comité demande aux autorités italiennes et florentines d'examiner la possibilité d'élaborer un programme pour la mise en valeur de l'ensemble du patrimoine culturel de Florence et pour l'animation culturelle de la ville dans une perspective largement ouverte sur le monde.

inedito

2. Le Comité souhaite que soit constitué à cet effet, avec l'aide financière d'institutions italiennes, un groupe de travail composé de personnalités italiennes agissant en collaboration avec les organismes nationaux qualifiés.

CAMPAGNA INTERNAZIONALE UNESCO PER FIRENZE
Comitato Consultivo per Firenze
Commissione per il Piano

In applicazione delle raccomandazioni nn.7,8 e 9 votate il 30 luglio 1969 dal Comitato consultivo per Firenze,tra il 5 e il 12 settembre 1969 è stata costituita la Commissione per il Piano,con sede in Firenze,presso l'Università Internazionale dell'Arte,Villa Tornabuoni,via Incontri 3,tel.473161.

La Commissione,che ha le funzioni di un gruppo di lavoro e il compito di elaborare un piano poliennale d'interventi per la realizzazione delle raccomandazioni nn.7,8 e 9 citate,è così composta:
on.Pietro Campilli,Presidente del Consiglio Naz.dell'Economia e del Lavoro,presidente;
sen.prof.Piero Bargellini;
avv.Lorenzo Cavini,presidente della Cassa di Risparmio di Firenze;
prof.Carlo Alberto Funaioli,Rettore magnifico dell'Università di Firenze;
prof.Carlo Gessa, segretario generale del C.N.R.L.;
prof.Myron P.Gilmore,della Harvard University di Firenze;
Dr.Raffaele Mattioli,presidente della Banca Commerciale Italiana,Milano;
prof.Ugo Procacci,Soprintendente alle Gallerie,Firenze;
prof.Carlo L.Ragghianti;
ing.Marcello Rodinò,vicepresidente dell'Istituto Accademico di Roma.

inedito

La Commissione si è riunita più volte,ha proceduto alla costituzione dell'ufficio,ed ha deciso di organizzare una segreteria.

La Commissione ha deciso di svolgere il proprio lavoro in queste direzioni:

A - Partecipazione all'azione in corso da parte del governo italiano e di altri enti pubblici e locali al fine della sistemazione idrologica del bacino dell'Arno,per evitare il pericolo di nuove inondazioni;responsabile di questo gruppo il sen.prof.Piero Bargellini;

B - Indagine sulle condizioni ottimali per lo svolgimento della funzione artistica e culturale di Firenze di servizio internazionale,nel quadro della riforma urbanistica generale della città e del territorio,con provvedimenti a breve, medio e lungo termine; responsabile di questo gruppo di lavoro il prof.arch. Edoardo Detti,ordinario di Urbanistica nell'università di Firenze e redattore del Piano Regolatore Generale di Firenze;

C - Ristrutturazione e sistemazione del complesso museografico di Firenze,con particolare riguardo per i nuovi musei ed i progetti relativi alla disponibilità di sedi per strutture modernamente attrezzate, sistemazione delle raccolte bibliografiche ed archivistiche e relativi servizi; responsabile del gruppo d di lavoro il prof.Ugo Procacci,coadiuvato dal prof.Luciano Berti direttore della Galleria degli Uffizi;

D - Attività artistiche e culturali per l'animazione di Firenze in funzione internazionale,comprendendo le istituzioni,i servizi,le attrezzature disponibili e da promuovere; responsabile di questo gruppo di lavoro il prof.Carlo L. Ragghianti.

La Commissione,quanto al punto A, si riserva di trasmettere un documento informativo e critico non appena siano resi noti i risultati dell'indagine condotta sul problema dalla Commissione nominata dal Senato della Repubblica.

Anno 100 - Numero 255

Il prof. Ragghianti ha visitato con angoscia i monumenti deturpati

Desolante spettacolo di rovine tra i tesori artistici di Firenze

I maggiori danni subiti dalla Biblioteca Nazionale e dall'Archivio di Stato - Persa per il 70 % la celebre Grande Croce del Cimabue - Distrutto il modello brunelleschiano della Cupola (Museo del Duomo) Devastata la Cappella de' Pazzi - Tutte le opere d'arte hanno sofferto per l'alluvione - Un consuntivo non è ancora possibile perché parecchi monumenti sono tuttora imbrattati di fango - Occorreranno tanti anni per restaurare le opere compromesse - Ma alcuni capolavori sono persi per sempre

(Nostro servizio particolare)
Firenze, 7 novembre.

I giorni che abbiamo vissuto fra il 4 novembre ed oggi sono stati altrettanto tragici di quelli dell'emergenza, della Liberazione e della battaglia di Firenze sotto il bombardamento tedesco, nell'agosto 1944. Allora, le perdite del patrimonio artistico furono ingentissime, e ci sono voluti anni e anni per ripararle.

Oggi, la situazione è forse anche più grave. Anche chi non è facile alla commozione è preso da un'angoscia insuperabile.

Un consuntivo, purtroppo, non è ancora possibile. Via via che le acque e il fango impastato con la nafta vengono respinti, si procede al controllo. Tutti si prodigano, prima di ognuno i funzionari delle soprintendenze ai monumenti, alle gallerie ed opere d'arte e alle raccolte bibliografiche e archiviali, moltissimi volontari. Ma nello stesso centro storico alcuni luoghi sono tuttora irraggiungibili. Quel che via via si scopre, aggiunge nuovi motivi di dolore.

Sino ad ora, si conoscono queste rovine. Il maggior danno è quello subito dalla Biblioteca Nazionale e dall'Archivio di Stato. Si pensi che fondi famosi come il Magliabechiano e il Palatino, cioè le fonti maggiori per gli studi della civiltà rinascimentale, sono sommersi; e che nei sotterranei degli Uffizi Lunghi sono egualmente sommersi i fondi archivistici dei Conventi soppressi, il Capitano del popolo e molti altri capitali della storia fiorentina e italiana. Un intervento urgente e quasi di-

La grande « Croce del Cimabue » ha riportato danni ingentissimi; è distrutta al settanta per cento (Tel. A. P.)

langelo; nella Casa Buonarroti, tra i primi edifici ad essere raggiunti dalla furia distruttiva, solo il Tribolo e il Giovanni del Francesco si sono salvati; danni ingenti anche al-

nessun edificio sacro, nessuna biblioteca (anche quelle Marucelliana, del Gabinetto Vieusseux delle Facoltà di Lettere e di Architettura) hanno potuto sottrarsi alla furia delle acque.

più anni per recuperare e riportare alla vita un eccezionale patrimonio artistico e culturale. E occorreranno, quindi, anche impieghi di capitali che non esito a determinare, già da oggi, in qualche decina di miliardi, soprattutto se si tiene conto della necessità di restaurare e ripulire da incrostazioni pesanti tutti i monumenti di Firenze.

Ho rivolto un appello, a nome della cultura di Firenze, al Governo e al Parlamento, perché non si sottovaluti né l'urgenza né l'imponenza dei provvedimenti necessari. Certo, prima di tutto si deve provvedere alle popolazioni colpite, e specialmente a Firenze, a tutta la capillare trama di commercio antiquario e artigiano che costituisce una base essenziale della sua economia. Ma anche il patrimonio artistico e bibliografico, che è un bene di tutti, dev'essere prontamente ed efficacemente tutelato e fatto risorgere.

A questo scopo credo bene di annunciare che da Firenze, in uno dei prossimi giorni, partirà un altro appello, rivolto alla cultura internazionale, perché anch'essa contribuisca alla resurrezione della città che ha significato per secoli l'universalismo della civiltà e della cultura.

Sappiamo che altre città, come Venezia, dovranno ricorrere egualmente al contributo nazionale e internazionale, e siamo solidali con le loro esigenze. Ma a Firenze il disastro è stato più grave che altrove, e nel dire, semplicemente ed accoratamente, che abbiamo bisogno di tutti, speriamo di ottenere il consenso e l'aiuto che sono necessari e non possono avere dilazione, pena per-

Desolante spettacolo di rovine tra i tesori artistici di Firenze, in «La Stampa», 8 novembre 1966.

culturale della città, per il quale fu previsto un gruppo di lavoro guidato da Edoardo Detti sia per il suo ruolo accademico, sia per la sua esperienza nella redazione del Piano Regolatore della città. Un terzo punto riguardava la ridefinizione del complesso museografico fiorentino considerando, con il supporto di Ugo Procacci, da un lato i musei esistenti, dall'altro la possibilità di realizzare nuove sedi. L'ultimo gruppo, guidato da Ragghianti, focalizzava la sua attenzione sulle attività artistiche e culturali per l'animazione di Firenze in funzione internazionale, con una logica che comprendesse istituzioni, servizi e attrezzature.

Quanto al gruppo coordinato da Detti, dalla documentazione si evince che, agli inizi del mese di novembre erano già iniziate delle indagini relative ai provvedimenti a breve termine, concernenti il restauro dei monumenti e degli ambienti storici, sia la riorganizzazione delle funzioni culturali, anche in relazione alle aree periferiche, considerando anche l'ampio quadro dellariforma urbanistica della città e delle relazioni tra il centro storico e le aree di espansione. Era così previsto un lavoro complesso che investiva gli interessi pubblici e privati la cui trasmissione degli esiti fu prevista per il marzo del 1970. Il gruppo di lavoro «Musei, archivi biblioteche», guidato da Procacci, era impegnato, nel solco dell'idea di città-museo con un particolare focus sui musei statali e nuove possibili istituzioni museali, nell'elaborazione di un elenco di provvedimenti concernenti i monumenti, il settore archeologico, gli archivi e le biblioteche, individuando altresì una scala di priorità di azioni che interessavano istituzioni specifici, come il Museo etnologico, il Museo d'arte contemporanea[605] e legandosi – e rimandando – agli obiettivi del quarto gruppo di lavoro. In particolare, il tema museografico venne legato alla quarta direttrice, relativa all'animazione culturale di Firenze, tramite un denominatore comune, cioè, confermando l'idea di affidare alle università un ruolo determinante nel progetto di ripresa. Infatti, il Centro di museologia che si stava costituendo, su iniziativa di Ragghianti in seno all'Università Internazionale dell'Arte, avrebbe rappresentato un campo sperimentale a supporto delle future iniziative museografiche e l'U.I.A. avrebbe svolto una funzione culturale decisiva nelle città in cui fu istituita, significativamente Firenze e Venezia.

[605] «1. Sistemazione scientifica e museografica del Museo etnologico (gestito dall'Università), comprendendo: ricognizione del materiale, catalogazione scientifica, progettazione della sede e dell'allestimento [...] 2. Sistemazione del Museo d'Arte contemporanea per cui si prevende la progettazione e sistemazione della sede e in particolare per l'attrezzatura museografica attiva». Ivi.

Anno 100 - Numero 274 La Stampa, 30/11/1966

L'OPERA IMMENSA E COSTOSA E' APPENA ALL'INIZIO

Anni di segreto lavoro per restaurare Firenze

Il contributo dei lettori de «La Stampa», perché immediato, ha avuto una parte notevole nei lavori di emergenza

Il salvataggio delle opere d'arte (specie degli affreschi e dei marmi, per il momento) e degli archivi e biblioteche può dirsi operato, a venticinque giorni dall'alluvione. Masse imponenti di libri e di carte sono partite per l'Italia, in cerca di essiccatori e di squadre di primo intervento. Gli strumenti musicali del Museo Bardini e dell'Istituto Cherubini sono stati mandati in Germania. Tavole e tele sono concentrate nell'antica limonaia di Boboli per il processo di umidificazione e deumidificazione, che avrà termine tra qualche mese.

Per questo salvataggio, il contributo dato attraverso «*La Stampa*» ha avuto una parte rilevante, perché tempestivamente urgente, anzi immediato. Ma il compito che sta di fronte alle amministrazioni culturali è immenso e durerà molti anni, malgrado il generoso concorso di tecnici, di strumenti, di materiali messi a disposizione da enti e [illegible]

delle attività didattiche in molti settori, ed esige particolari e concentrati provvedimenti di urgenza. Si pensi che in alcuni casi forse docenti e studenti fiorentini dovranno organizzare i corsi presso università finitime, come Pisa, Siena, Bologna.

Di fronte a tutto questo, il decreto legge del 19 novembre 1966, ora al Senato per la conversione in legge, contiene provvedimenti insufficienti, e fa piacere che il governo abbia già dichiarato che proporrà ed accetterà emendamenti suggeriti da una più precisa verifica delle conseguenze del disastro.

Dovranno essere riveduti, e in modo consistente, gli stanziamenti per il settore universitario e scolastico, i monumenti, gallerie e biblioteche, che erano oggetto degli articoli 53 e 54 del decreto legge. Basti dire che nello stanziamento globale, quello riservato al settore culturale ne rappresentava poco più di [illegible]

delle zone più duramente colpite. Bisogna prendere alla lettera l'espressione usata, e trarne le conseguenze che si deve, senza sottovalutare le esigenze reali e abbandonando l'ottimismo che ha sempre contrassegnato la trattazione di questi problemi.

Anche il dicastero del Turismo è interessato a quest'opera di ricostruzione, e potrà attestare quali minacce di riduzione dell'afflusso, e quindi del reddito turistico, si erano profilate quando all'estero si tendeva a disdire i viaggi in Italia, poiché non v'era la certezza che negl'itinerari fossero comprese Firenze e Venezia.

Anche scartando ogni sentimento, è un preciso e sicuro interesse del paese che si destini al patrimonio artistico e storico secondo il suo bisogno, che in questo caso vuol dire anche secondo il suo lavoro produttivo.

Carlo L. Ragghianti

Anni di segreto lavoro per restaurare Firenze, in «La Stampa», 30 novembre 1966.

Le iniziative così intraprese da Ragghianti trovano eco anche nei suoi scritti: il carattere emergenziale che caratterizzò l'*Appello*, in cui venne posto in primo piano il valore di civiltà rappresentato dalla città di Firenze, lasciò spazio, negli articoli successivi, ad un'analisi lucida delle problematiche affiorate. Il lavoro di salvataggio delle opere fu tempestivo, tanto da ritenderlo concluso alla fine del mese di novembre dandone notizia su «La Stampa», preludendo ad una più lunga e complessa fase di azioni. La vasta casistica di opere da restaurare richiedeva uno specifico approccio singolarmente determinato per ciascun bene, individuando nel caso per caso l'unica

Anno 100 - Numero 265 La Stampa 19.11.1966

FARE IN FRETTA SENZA PASTOIE BUROCRATICHE

Non bastano pochi miliardi per «ripristinare» Firenze

Firenze, 18 novembre.

Leggo su *La Stampa* di ieri che il superdecreto del Governo, che stanzia 500 miliardi per le regioni alluvionate, ha riservato 4 miliardi e 800 milioni *« da destinare al ripristino delle università e scuole danneggiate, al settore delle arti e monumenti e alle biblioteche »*; in più, ha destinato due miliardi e mezzo per la costruzione di una nuova sede dell'Archivio di Stato di Firenze. Già due miliardi erano stati stanziati per la città più colpita.

Per mia iniziativa si sta compiendo, faticosamente, da parte del comitato « Fondo internazionale per Firenze », un primo consuntivo delle

che governi hanno compreso nella loro esatta e tragica dimensione le distruzioni e i danneggiamenti di un patrimonio artistico, storico, scientifico che interessa la civiltà e la cultura di ogni paese.

Fondi di sottoscrizioni straniere e italiane, materiale, strumenti, personale specializzato e tecnico giungono da ogni dove, con uno slancio, un disinteresse, un impegno superiori ad ogni elogio.

Il senatore Kennedy ha dichiarato che il fondo che sarà sottoscritto dal C.R.I.A. sarà di almeno due milioni di dollari, pari a un miliardo e duecentoquaranta milioni in lire italiane. Le sottoscrizioni indirizzate al comitato « Fondo internazionale per Firenze » in tre giorni hanno superato i trecen-

parentesi del superdecreto, si stanziano poco più di sette miliardi: saranno sottoposti, per l'utilizzo, alle pesanti e lente procedure amministrative? La loro efficacia, che dovrebbe essere in parte istantanea e in parte a brevissimo termine, sarebbe ridotta e in parte annullata.

Voglio aggiungere che coloro (e lo sappiamo) che accusano la cultura di fare dell'allarmismo sono fuori strada. Nei prossimi giorni da Firenze, da Venezia, da tutte le zone colpite dall'inondazione affluiranno le notizie dell'entità dei danni al patrimonio artistico e storico. Questi danni sono così ingenti come il paese non ne ha mai avuto. Si ascolti la competenza e si provveda come si deve.

Carlo L. Ragghianti

Non bastano pochi miliardi per «ripristinare Firenze», in «La Stampa», 19 novembre 1966.

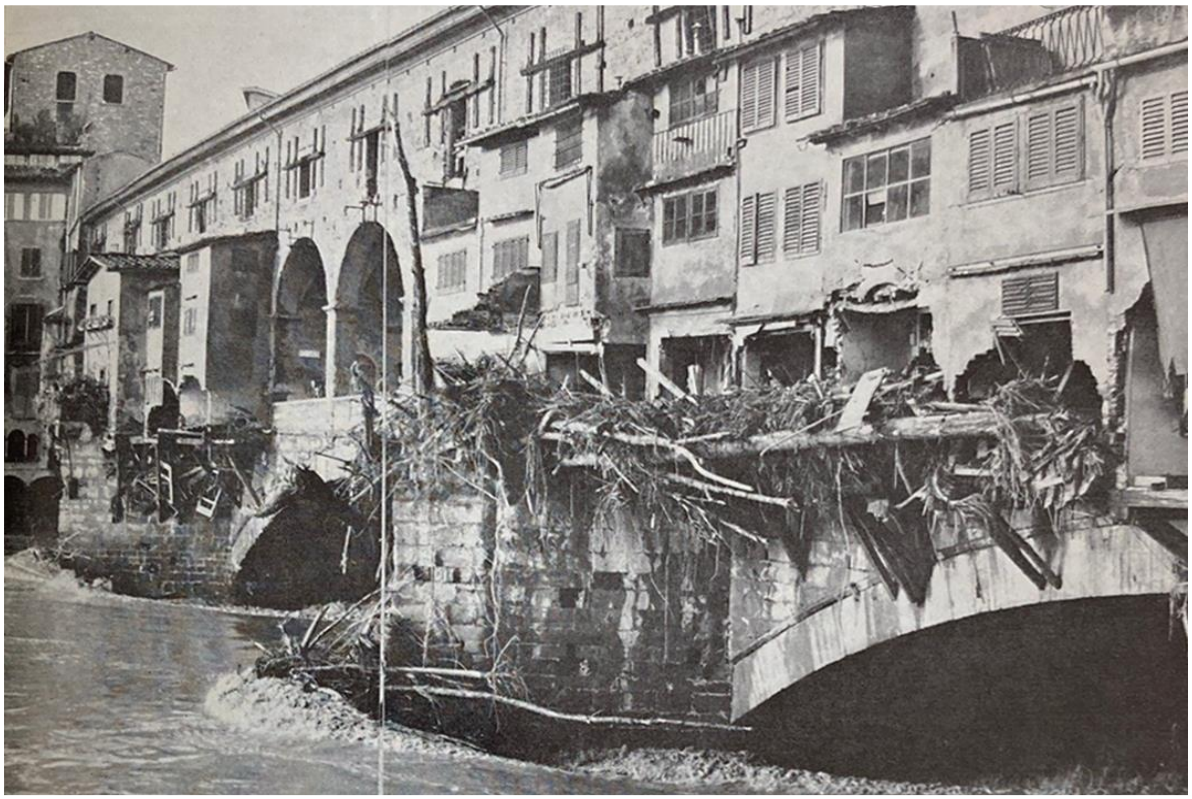
metodologia di intervento possibile, attraverso «restauri differenziatissimi»[606]. Ma alla necessità di recuperare il patrimonio conservato nei luoghi investiti dall'Arno, come i depositi degli Uffizi o il Museo di Santa Croce, si aggiungeva un patrimonio definito "diffuso" rappresentato dalle botteghe artigiane, riflesso di una tradizione economica e sociale della città[607]. In un articolo successivo venne

[606] RAGGHIANTI C.L., *Anni di segreto lavoro per restaurare Firenze*, in «La Stampa», 30 novembre 1966.

[607] «A tutto questo si aggiunge la ricomposizione di centinaia e centinaia di ditte antiquarie e di botteghe di artigiani e restauratori. È un aspetto della situazione che non è stato osservato debitamente. Le perdite di opere e

poi descritto un quadro composito in cui, innanzitutto, un certo peso era costituito sia da uno squilibrio di risorse normalmente destinate alla conservazione e alla tutela del patrimonio da parte dello Stato, sia dalla mancanza di strutture in cui innestare funzioni culturali perlopiù concentrate in un esiguo numero di spazi[608].

La visione ragghiantiana prevedeva, quindi, dapprima una sistemazione "ambientale e monumentale", unitamente al riassetto dei musei, e, successivamente, migliorare le condizioni in cui verteva il settore del restauro, implementando la disponibilità delle attrezzature tecniche e garantendo una maggiore qualificazione degli operatori, attraverso nuovi programmi didattici, che l'Università Internazionale dell'Arte prevedeva fornire.



Ponte Vecchio e i danni subiti dalle botteghe artigiane. Da «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966, p. 17.

di oggetti d'arte subite dagli antiquari sono grandissime. I negozi, conosciuti e visitati da tutto il mondo si trovavano nella massima parte nella zona più inondata, e non parliamo degli orafi del Ponte Vecchio, attraverso le cui botteghe sono passati i flutti dell'Arno in piena, sfondando. Un patrimonio così ingente e diffuso che non potrà essere ricostituito senza uno sforzo eccezionale». Ivi.

[608] RAGGHIANTI C.L., *Firenze città d'arte e di cultura dopo l'alluvione*, in «Arti e mercature», 4 maggio 1967, pp. 13-21.

Capitolo quarto

Dall'esodo politico. Una nuova Università per la formazione nel campo dei beni culturali

CAPITOLO QUARTO

Dall'esodo politico. Una nuova Università per la formazione nel campo dei beni culturali.

Resta sempre un merito l'aver affiancato al laboratorio di Firenze quello ottenuto a Roma in nome del restauro etico *conforme allo* stato etico *fascista, dove etico non vuol dire morale, ma autoritario, e da ciò le ricorrenti aspirazioni a dettare norme obbligatorie ed a monopolizzare l'insegnamento in un campo in cui la sola unità di metodologia non preclusiva o deleteria non può essere che il criterio eminentemente sperimentale di attuare,* caso per caso*, il restauro unico e solo rispondente all'organismo artistico ammalato*[609].

C.L. RAGGHIANTI

4.1 *Ragioni e scopi di una nuova Università*

Il tema della formazione degli specialisti del campo dei beni culturali, nel solco del riconoscimento dell'importanza di una solida preparazione teorica che guidi una delicata prassi e della centralità del ruolo dell'adeguatezza delle competenze professionali per il raggiungimento di un progetto di restauro di qualità, affonda le proprie radici nell'Istituto Centrale del Restauro, su iniziativa di Roberto Longhi, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi[610]. Difatti, come rileva Cesare Crova, la creazione dell'I.C.R. «corrispose all'esigenza teorica di sottrarre il restauro delle opere d'arte dal dominio dell'empirismo»[611], così come anche Bon Valsassina ha sottolineato come la nascita dell'istituto «costituì un momento di alta riflessione teorica, che sfociò poi in concreti atti legislativi e amministrativi»[612]. Lo stesso Argan precisò come l'obiettivo proposto con l'Istituto fosse quello di impostare un modello innovativo per centralizzare e indirizzare l'attività di tutela e di conservazione del patrimonio nazionale e, difatti, il progetto dell'I.C.R., com'è noto, andava incontro al programma politico di Bottai e si insediò effettivamente come organo connesso al

---

[609] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Restaurare, ma come?*, in «La Nazione», 28 ottobre 1978.

[610] Fu inaugurato il 18 ottobre 1941, Brandi ne assunse la prima direzione, fino al 1961, e ne furono membri alcune tra le personalità più eminenti del panorama nazionale, come Pietro Toesca, Roberto Longhi, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Pietro Romanelli. Il ministro Bottai assunse la presidenza del Consiglio tecnico. Per la storia dell'Istituto Centrale del Restauro dalla sua fondazione ai primi anni '80 si veda BON VALSASSINA Caterina, *Restauro made in Italy*, Electa, Milano 2006.

[611] Crova puntualizza che lo scopo era quello di costituire un centro che svolgesse ricerche scientifiche per assicurare i mezzi idonei alla conservazione delle opere d'arte, con attrezzature e personale in grado di poter svolgere i restauri più complessi, ovviando al carattere artigianale della mano d'opera fino ad allora impiegata. Cfr. CROVA Cesare, *L'I.C.R. e la nascita della Scuola italiana del Restauro*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», n. 50/2012, pp. 109-130.

[612] Com'è noto, e come è stato richiamato nel primo capitolo di questa tesi, lo snodo principale del processo istitutivo fu il Convegno dei Soprintendenti tenutosi a Roma nel 1938 in occasione del quale Bottai enunciò i principi di base della propria politica di tutela. Cfr. BON VALSASSINA Caterina, *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della nazione»*, in ANDALORO M. (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento*, *op.cit.*, pp. 17-26.

Ministero dell'Educazione Nazionale, con lo scopo di indirizzare le attività di salvaguardia del patrimonio della nazione. L'istituto si poneva anche in linea con la Carta del 1931, che ufficializzava una posizione culturale tesa all'unificazione di metodi e procedure di intervento per la conservazione del patrimonio culturale[613] trattandosi, oltretutto, come ha sottolineato Giovanni Carbonara[614], di aspetti fortemente connessi poiché fu il momento in cui gli undici punti della Carta del restauro italiana del '31 trovarono un esito normativo nelle leggi di tutela del 1939 dovute al ministro Bottai.

Il progetto nacque in un contesto politico connotato dall'esigenza connaturata del carattere centralistico dello stato fascista e, contemporaneamente, in un contesto culturale in cui affiorava la necessità «di ricondurre l'ambito del restauro su un terreno metodologico multidisciplinare in cui risultassero fondamentali le discipline storiche, invertendo in tal modo la tendenza sempre più forte negli anni Trenta di monopolio di questo settore da parte delle scienze chimico-fisiche»[615]. Questo aspetto non portò, tuttavia, ad escludere nell'impostazione dell'Istituto la presenza di discipline tecniche e scientifiche, bensì, come sottolinea Alessandra Marino attuale direttrice dell'I.C.R., «Brandi mette a punto un innovativo modello di organizzazione del lavoro, basato sul

[613] Nel preambolo infatti si legge: «considerando che nell'opera di restauro debbano unirsi ma non elidersi, neanche in parte, vari criteri di diverso ordine; cioè le ragioni storiche che non vogliono cancellata nessuna delle fasi attraverso cui si è composto il monumento, né falsata la sua conoscenza con aggiunte che inducano in errore gli studiosi, né disperso il materiale che le ricerche analitiche pongono in luce; il concetto architettonico che intende riportare il monumento ad una funzione d'arte, e, quando sia possibile, ad una unità di linea (da non confondersi con l'unità di stile); il criterio che deriva dal sentimento stesso dei cittadini, dallo spirito della città, con i suoi ricordi e le sue nostalgie; e infine, quello spesso indispensabile che fa capo alle necessità amministrative attinenti ai mezzi e alla pratica utilizzazione; ritiene che dopo oltre un trentennio di attività in questo campo, svoltasi nel suo complesso con risultati magnifici, si possa e si debba trarre da questi risultati un complesso di insegnamenti concreti a convalidare e precisare una teoria del restauro ormai stabilita con continuità nei deliberati del Consiglio superiore e nello indirizzo seguito dalla maggior parte delle Soprintendenze alle Antichità e all'Arte medioevale e moderna e di questa teoria controllata dalla pratica, enuncia i principi essenziali».

[614] «In Italia le stesse indicazioni trapassarono nella fondamentale Carta del restauro italiana (Consiglio superiore per le antichità e belle arti. Norme per il restauro dei monumenti, dicembre 1931), articolata in undici punti, e nelle successive Istruzioni per il restauro dei monumenti (Direzione generale delle antichità e belle arti, post 1938), mentre tutto questo lavoro trovò il suo esito normativo nelle nuove leggi di tutela del 1939 (n. 1089 del 1° giugno, sulla tutela delle cose d'interesse storico-artistico; n. 1497 del 29 giugno, sulla tutela delle bellezze naturali, dei parchi e giardini, e del paesaggio), dovute al ministro Bottai, redatte a cura di Luigi Parpagliolo e tuttora vigenti». Cfr. CARBONARA Giovanni, *Avvicinamento al restauro*, *op.cit.*, pp. 244-247.

[615] «Il progetto di Argan, al contrario, tendeva a restituire il giusto equilibrio ai ruoli delle scienze e delle discipline che afferiscono al restauro e delle figure professionali che concorrono all'intervento. Nel documento *Progettata istituzione…* innanzitutto emerge con chiarezza e per la prima volta l'idea del restauro come prassi critica che può essere compiuta unicamente all'interno di un "gruppo multidisciplinare" e si percepisce nettamente la preoccupazione verso quello squilibrio tra i diversi ambiti disciplinari che in quegli anni si stava affermando. Storico, scienziato e restauratore hanno ruoli distinti e un'influenza diversa all'interno del gruppo ma devono procedere assieme». Cfr. MICHELI Mario, *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e le conseguenze sul piano metodologico*, in ANDALORO M. (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento*, *op.cit.*, p. 168-170.

coinvolgimento delle diverse professionalità necessarie alla migliore riuscita dell'intervento, chiamate a operare in *équipe* sulla base delle rispettive competenze. Le scienze e la tecnologia rivestono nel nuovo Istituto un ruolo importante, per il convincimento della loro indiscutibile utilità nella pratica della conservazione, anche se il loro impiego è ritenuto "sussidiario" all'azione del conservatore o del restauratore»[616].

Il panorama culturale e il contesto politico in cui sorse l'I.C.R. furono profondamente diversi rispetto a quelli in cui nacque l'Università Internazionale dell'Arte alla fine degli anni Sessanta. Al termine del decennio segnato dalle Commissioni parlamentari, sul versante politico, e dalla Carta di Venezia, su quello culturale, fu un periodo prodromico dell'istituzione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali che, tramite Spadolini, assumeva una sua specificità distaccandosi dalla Pubblica Istruzione. Si trattò di una fase in cui, com'è stato precedentemente delineato, Ragghianti rivestì un ruolo di primo piano dedicandosi, nell'ambito dei lavori delle Commissioni, anche in modo specifico al tema della 'formazione del personale', quando la cultura conservativa si arricchiva, come ben emerge dalla Carta veneziana, di una portata etica a fronte delle trasformazioni urbane del secondo dopoguerra. Si trattò, tra l'altro, in un orizzonte etico che si ritrova non solo nelle diverse azioni che il critico lucchese intraprese nel corso della sua vita, ma che vien fuori anche in modo specifico in relazione al suo pensiero rispetto allo studio e alla conoscenza e in particolare nei confronti dell'architettura e dei tessuti urbani[617].

Nell'iniziativa di istituire l'U.I.A., avvenuta nel 1968, confluirono, in diversa misura, le esperienze che fino a quel momento Ragghianti maturò, che in vari settori della cultura, segnano una linea di continuità in cui non di rado registra interventi, non solo presso l'opinione pubblica, per il conseguimento di istituzioni e riforme anche nell'ambito accademico e, più in generale, anche scolastico. È opportuno ricordare l'istituzione dell'Istituto internazionale per il film e le arti dello spettacolo (1951), la costituzione dell'ADESSPI[618] (1958) la cui attività fino al '63 «fu per molti aspetti determinante per l'avviamento a soluzione dei problemi della scuola», l'istituzione della prima cattedra universitaria del cinema e delle libere docenze in storia del teatro e dello spettacolo (1958), il riconoscimento ministeriale dei corsi di integrazione di cultura e delle scuole speciali per la formazione scientifica e tecnica nel settore archeologico e storico-artistico (1967). A

[616] «Già nel progetto iniziale figuravano proposte concrete in termini di fattibilità, con la specifica delle strutture e dotazioni indispensabili per la ricerca pura e applicata: tra queste, un gabinetto di fisica e radiografia e un gabinetto di chimica; per l'insegnamento nella Scuola erano previste anche le scienze naturali». Cfr. MARINO Alessandra, *L'Istituto Centrale per il Restauro e il patrimonio culturale nazionale*, in «Energia, Ambiente e Innovazione», n. 1/2022, pp. 9-14.

[617] Ci si riferisce allo scritto degli anni Cinquanta, ripreso nel quarto paragrafo del primo capitolo, riguardo la formazione dell'architetto, da lui interpretata come «formazione dell'uomo». RAGGHIANTI C.L., *Studi di architettura in Italia*, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 344.

[618] Acronimo di Associazione per la Difesa e lo Sviluppo della Scuola Pubblica Italiana, si impegnò per una lunga battaglia contro il piano Fanfani e per una legislazione di riforma e di spesa.

testimonianza della particolare attenzione al tema è il volume *Università in prima linea*, «libro di passione»[619] in cui, partendo dalla disamina delle condizioni storiche sulle quali si impiantò la 'contestazione' del '68, Ragghianti elaborò uno schema di legge direttivo per accertare un sistema autonomistico e garantista dell'università[620], da lui concepita come «esercizio della libertà intellettuale e scientifica [...] luogo in cui si svolge quello che è chiamato 'dialogo libero tra uomini liberi'» tra docenti e studenti[621].

Ultima circostanza – e di maggior peso – fu l'alluvione del '66. «Il dopo alluvione come il dopo guerra», così apriva un'intervista degli anni Ottanta in cui Ragghianti ricordò i due momenti più difficili che la città di Firenze si trovò ad affrontare nel recente passato, occasioni durante le quali gli abitanti mostrarono, in veste sia di partigiani, sia di 'angeli del fango', un infaticabile spirito di lotta[622]. Basti pensare al fascicolo speciale di «Critica d'Arte» dedicato all'alluvione, già richiamato nel precedente capitolo, attraverso il quale il critico lucchese si riferì alle distruzioni provocate dai bombardamenti del 4 agosto del 1944 e all'analogo sentimento di perdita nei confronti del patrimonio culturale che poco più di vent'anni dopo stava, appunto, riaffiorando a causa dell'inondazione[623]. In questo scritto egli sottolineò anche che le perduranti insufficienze provenienti dalle amministrazioni, emerse nella fase di recupero del patrimonio colpito dall'Arno, ricalcavano una condizione già registrata proprio durante il periodo di ricostruzione postbellica, nonostante i lavori nel frattempo condotti nell'ambito delle Commissioni parlamentari tesi ad un adeguamento delle leggi di tutela e di riorganizzazione dell'amministrazione artistica.

Gli eventi alluvionali furono determinanti e non fu, difatti, un caso che la scelta delle nuove sedi universitarie fosse ricaduta sulle città di Firenze e Venezia, entrambe duramente colpite dalle esondazioni poiché, come si evince da una nota dattiloscritta, non solo rivestivano un ruolo di città «rappresentative della civiltà», ma si trovarono di fronte sia alla necessità di «ritrovare una loro

---

[619] Cfr. RAGGHIANTI C.L., *Università in prima linea*, Vallecchi Editore, Firenze 1968, p. 24.

[620] La nota introduttiva allo schema riferisce: «Gli articoli che seguono non hanno pretesa fi perfezione e nemmeno di esauriente completezza. Rappresentano *linee direttive,* tutte coordinate al fine di accertare un sistema autonomistico e garantista dell'università, ma capace anche di assicurarne il migliore, più spedito e semplice funzionamento. Non vogliamo prevenire critiche certamente giustificate, ma ribadire l'intento e i limiti di questo lavoro». Ivi, p. 91.

[621] Ivi, p. 134.

[622] «Ho visto i fiorentini all'opera in due grandi circostanze: la liberazione di Firenze e l'alluvione. Noi eravamo circa tremila uomini organizzati per fronteggiare la retroguardia tedesca [...] Non avevo nessun dubbio sul coraggio dei partigiani, ne morirono più di trecento, ma non mi sarei aspettato un comportamento così eroico da parte della popolazione. [...] Il secondo grave episodio è stato il comportamento eroico e anche sfidante dei fiorentini durante l'alluvione. Si rimboccarono le maniche e fecero miracoli». Cfr. MATTEINI Francesco, «*Come una frustata» Il dopo guerra, il dopo alluvione e la reazione di Firenze e dei fiorentini nel ricordo di un protagonista: il professor Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Corriere di Firenze», s.d. (anni '80).

[623] Peraltro, Ragghianti pose in evidenza che già a valle dei danni scaturiti dalla Seconda Guerra Mondiale era emersa la necessità di lavorare sulla formazione degli specialisti nell'ambito dei beni culturali RAGGHIANTI C.L., *Firenze dopo l'inondazione, presente e futuro*, in «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966, pp. 121-131.

funzione nel contesto della civiltà moderna, sono e restano città viventi», sia al problema della loro sopravvivenza postalluvione, per la quale furono individuati due aspetti: «conservare tutto quanto è testimonianza e valore di creazione in ogni campo» e «stabilire una funzione d'interesse per tutto il mondo». Per tali ragioni l'U.I.A. si propose di costituire un luogo d'incontro e dialogo attivo tra le persone «che aspirino a guadagnare, con la conoscenza delle arti, nuove capacità umane, nella convinzione profonda che l'arte è per sua essenza liberatrice e produttrice di progresso civile»[624]. Se da un lato si rivelò urgente promuovere iniziative per le città danneggiate, queste ultime si rivelavano come città-laboratorio in cui poter fare piena conoscenza ed esperienza dell'arte: «in ogni campo della produzione artistica a misura umana dell'architettura o del paesaggio, Firenze e Venezia sono oggi due città-laboratorio altamente sperimentali: lo studio e la scoperta del passato come trasmissione di valori può preparare le persone coscienti nella condizione di progresso».

L'alluvione del 1966 aveva posto in evidenza che non era di certo sufficiente il solo supporto del movimento spontaneo di tutti coloro i quali, non specialisti, si mobilitarono per la salvaguardia dei beni danneggiati, motivo per cui l'U.I.A., analogamente all'I.C.R., si pose l'obiettivo di sottrarre le operazioni di recupero e di restauro da un certo empirismo. Dall'esondazione dell'Arno scaturirono due questioni che attraverso la nuova università si intendevano affrontare: da un lato l'esigenza legata alla formazione di coloro i quali avrebbero dovuto occuparsi della conservazione del patrimonio compromesso dall'evento alluvionale, dall'altro la necessità di programmare un piano di sviluppo per Firenze, in sinergia con la Campagna UNESCO, che contasse sull'impulso culturale che l'U.I.A. avrebbe potuto dare. La ravvisata inadeguatezza delle competenze di chi doveva lavorare al restauro e alla conservazione del patrimonio sommerso fu, quindi, una delle ragioni di fondo a sostegno dell'iniziativa ragghiantea. Come riporta la *Cronistoria* dell'U.I.A.:

> in quei giorni cruciali, si proponeva alla cultura internazionale, mobilitata in iniziative di solidarietà con Firenze e Venezia egualmente colpita dalla calamità, l'impegno improrogabile di contribuire alla rigorosa programmazione per la formazione di tecnici, di specialisti ed esperti in grado di giungere ad un alto grado di competenza scientifica e di capacità d'intervento specifico nel campo del restauro e della conservazione. L'alluvione aveva soltanto fatto precipitare gli avvenimenti e chiarito alla cultura più consapevole e preparata che non era più possibile dilazionare i tempi di un'integrale opera di salvaguardia del patrimonio storico e artistico[625].

[624] «Unendosi per costituire l'Università Internazionale dell'Arte, Firenze e Venezia hanno anche voluto riaffermare la loro vocazione universale, e sperano di associare senza frontiere tutti coloro che abbiano interesse alla conoscenza e all'esperienza delle arti, sia nella storia che nel presente, mediante la partecipazione delle più significative personalità dell'arte e della cultura artistica del nostro tempo». *Nota dattiloscritta*, AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 1 - *Attività UIA*, Fasc. 4 - *1969*.

[625] VIANI Simone, RISTORI Daniela (redatto da), *UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze. Cronistoria 1969 1979/82*, Centro Stampa Palagi, Firenze, 1983, p. 11.

L'alluvione, per di più, ad una moltiplicazione del fabbisogno di esperti nel settore della conservazione dei beni culturali aggiungeva, come fu programmato attraverso la Campagna UNESCO, l'esigenza di riformulare le attività culturali di Firenze attraverso un progetto museografico e di animazione culturale su ampia scala. In questo delicato contesto, quindi, si innestò l'iniziativa di fondare l'Università Internazionale dell'Arte anche con lo scopo «di promuovere la conoscenza e l'esperienza dell'arte nella storia e nel presente, per tutti coloro che provenendo da ogni Paese intendono compierla a Firenze, centro di civiltà e di cultura contemporanea» [Ristori, Viani 1983]. Risulta, a tal proposito, particolarmente significativo, a conferma della stretta relazione tra gli eventi, che Villa Tornabuoni, sede dell'U.I.A. fiorentina, ospitasse le riunioni del Comitato Consultivo, così come quelle relative alla cosiddetta "Commissione per il Piano", istituita dallo stesso Comitato per supportare specifici indirizzi progettuali emersi dalle raccomandazioni da fornire all'UNESCO in seno alla Campagna Internazionale per Firenze e Venezia[626]. Infatti, come è stato precedentemente messo in luce, nell'ambito delle diverse linee di azione intraprese dal Comitato, per quella relativa a punto "D – Animazione culturale" veniva precisato che l'Università Internazionale dell'Arte «potesse svolgere una funzione internazionale di cultura in un settore nel quale è senza dubbio eccezionalmente qualificata»[627]. L'iniziativa della costituzione dell'U.I.A. fu comunque intesa indipendente dall'UNESCO, sebbene fosse stato per essa individuato il compito, tra gli altri, di contribuire all'animazione culturale promossa dalla Campagna, e difatti non venne richiesto all'organo internazionale di assumersi l'onere dell'iniziativa, ma il suo riconoscimento e sostegno nella sua propaganda[628].

---

[626] «In applicazione delle raccomandazioni nn. 7, 8 e 9 votate il 30 luglio 1969 dal Comitato consultivo per Firenze, tra il 5 e il 12 settembre 1969 è stata costituita la Commissione per il Piano, con sede in Firenze, presso l'Università Internazionale dell'Arte, Villa Tornabuoni, via Incontri 3». Attraverso il Comitato Consultivo internazionale per Firenze, in seno al quale venne istituita anche la Commissione per il Piano, furono avviate riflessioni di metodo e operative che vedevano le Università, Centri di ricerca, biblioteche e archivi al centro del progetto di ripresa. *Campagna internazionale UNESCO per Firenze. Comitato Consultivo per Firenze*, AFR, Serie *UNESCO*, Busta 2, *Unesco per Firenze e Venezia*, Fasc. 3, *Gruppo Fiorentino 1969-1970*.

[627] Si cita dalla quarta pagina del documento *Campagna internazionale UNESCO per Firenze. Comitato Consultivo per Firenze*, AFR, Serie *UNESCO*, Busta 2, *Unesco per Firenze e Venezia*, Fasc. 3, *Gruppo Fiorentino 1969-1970*.

[628] «L'iniziativa dl costituzione dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze e Venezia è peraltro indipendente, press in associazione dalle due città in quanto esse [...] intendono [...] contribuire all' "animation culturelle" che è anche scopo della Campagna internazionale dell'Unesco per Firenze e Venezia. Noi non chiediamo all'Unesco di assumere l'onore integrale della nostra iniziativa. Chiediamo il suo riconoscimento, il suo sostegno di propaganda e d'informazione, e un contributo integrativo di quelli che ci provengono degli enti locali, da enti finanziari ed anche da alcuni ministeri. [...] Il contributo dell'Unesco potrebbe essere anche assegnato sottoforma si borsa di studio o di compensi a collaboratori». *Lettera di Ragghianti a Branca (Firenze, 9 luglio 1969)*, AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 1 - *Attività UIA*, Fasc. 4 - *1969*.

Se gli eventi che diedero l'impulso decisivo per l'istituzione dell'Università furono le inondazioni di Firenze e Venezia, anche altri motivi sostennero l'iniziativa. In particolare, l'U.I.A. intendeva formare specialisti che si occupassero della «sopravvivenza della civiltà costruita dagli uomini attraverso i secoli» che si trovava a fare i conti con due fenomeni. Il primo riguardava la 'crisi ecologica', già al tempo avvertita, che si riteneva potesse minare la conservazione degli ambienti, dei monumenti e delle opere d'arte «del passato storico dell'umanità». Il secondo fenomeno fu individuato nello 'sviluppo tecnologico', quale elemento che, opportunamente governato, avrebbe consentito di disporre strumenti e mezzi d'intervento innovativi e validi per la conservazione dei beni culturali e la loro «integrazione nella vita attuale». Gli scopi dell'U.I.A. furono sintetizzati in due punti per cui essa:

1. promuove ed effettua ricerche scientifiche e tecniche ed attività sperimentali ed operative rivolte alla conoscenza, comprensione e comunicazione delle opere d'arte, alla loro conservazione, e alla loro presentazione negli ambienti originari, in musei o in altre condizioni funzionali;
2. si dedica mediante gli organi di ricerca, laboratori e corsi di cui dispone, alla formazione e alla specializzazione di studiosi, esperti e tecnici che intendano dedicarsi alle funzioni ed ai compiti necessari, in ogni paese, alla preservazione e alla trasmissione dei beni artistici, in un contesto di consapevolezza culturale e sociale.

Particolarmente significativa è l'occasione del convegno dedicato a *La formazione professionale nel settore dei beni culturali*, tenutosi a Bari nel 1979, che vide tra i partecipanti Ragghianti, il quale, non potendovi prendere parte di persona, trasmise una nota scritta affidata a Umberto Baldini, al tempo vicepresidente del Consiglio direttivo dell'Università. La relazione del critico lucchese puntualizzò lo spirito con cui nacque l'U.I.A., cioè come «*faculty of arts* modernamente concepita come officina critica e sperimentale di formazione e lavoro scientifico e tecnico», alla luce di nuove esigenze legate alla gestione del patrimonio. Ragghianti precisò in tale circostanza che, già dagli anni Cinquanta, si espresse sul tema della formazione del personale, in relazione ad una ravvisata necessità di adeguamento delle carriere di funzionari dell'amministrazione artistica, in modo da garantire maggiori competenze nel settore, motivo per cui presentò al neonato Ministero un programma di corsi di perfezionamento e di aggiornamento scientifico presso l'U.I.A.[629].

[629] Simone Viani, presente al convegno, diede un primo resoconto degli esiti attraverso una lettera, rimandando ad un incontro i dettagli. Le giornate di lavoro fecero emergere, come riporta la relazione, una congerie di problemi di carattere tecnico, teorico, organizzativo, propositivo istituzionale ed amministrativo, che resero chiara l'inadempienza delle istituzioni nazionali. «Se allo scadere del secondo millennio resterà qualcosa del patrimonio artistico è da ritenere che tale sopravvivenza fortuita sarà dovuta una al labirinto delle disposizioni legislative, una all'iniziativa individuale dei singoli, dei migliori, che avranno attuato originali iniziative di salvaguardia, di indagine, di ricerca e di compassione affettiva del deposito storico dei prodotti umani che vanno preservati e trasmessi». *Lettera di Simone Viani a Ragghianti* (Firenze, 20 maggio 1979), AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 5 – *Convegno La formazione professionale nel settore dei beni culturali*, Fasc. 8 - *1979*. Nello stesso

Dotata di un Consiglio di Amministrazione, composto, tra gli altri, da Umberto Baldini, Nello Bemporad e figure legate agli organi amministrativi di Firenze, e un Consiglio Direttivo, che vide la presenza di soprintendenti, architetti e docenti dell'Università di Firenze, l'U.I.A. si dotò di collaboratori di alto calibro come Eugenio Montale, Carlo Cresti, Ezio De Felice, Edoardo Detti, Federico Fellini, Ignazio Gardella, Franco Minissi, Luigi Piccinato, Leonardo Savioli, Alberto Sartoris, Bruno Zevi, Carlo Scarpa, ma anche di figure del panorama internazionale come Alvar Aalto, Louis Kahn, Marcel Breuer, disegnando una geografia di personalità di diversa provenienza disciplinare, riservando un ampio spazio a nomi legati all'architettura e all'urbanistica. Oltretutto l'organizzazione previde la collaborazione scientifica, tecnica e operativa con diversi enti, come la Facoltà di architettura di Firenze ma anche il Kunsthistorisches Institut, il British Institute e l'Harvard University[630].

L'Università proponeva quindi un quadro formativo fondato su di una forte interdisciplinarità, vedendo la collaborazione di figure provenienti da diversi ambiti del sapere, non escludendo quelli della conservazione, dell'architettura e dell'urbanistica, della filosofia con Rosario Assunto e, intesa come centro propulsore di cultura, in linea con i programmi che si stavano contemporaneamente elaborando per la ripresa di Firenze dall'alluvione, in pochi anni divenne motore di ricerche innovative con la realizzazione di centri di ricerca, laboratori e riviste. Nel maggio del 1970 fu istituito il "Centro di Studi per la Museologia, l'Espressione e la Comunicazione visiva", le cui ricerche venivano diffuse attraverso la rivista «Museologia», seguì l'APaVOCA, con la sua rivista dedicata in lingua inglese «Sound Sonda» e nel 1980 viene costituito anche il Centro di studi di storia delle arti africane.

fascicolo sono conservati anche il programma del convegno, la nota dattiloscritta di Ragghianti e alcuni interventi presentati.

[630] Le folte liste di studiosi e enti che si volevano coinvolgere sono conservate in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 1 – *Nascita UIA*, Fasc. 1 - *1968*.

INIZIERÀ I CORSI NEL 1969

Una università dell'arte è stata fondata a Firenze

Ha per scopo di promuovere la conoscenza e l'esperienza delle discipline figurative sia nella loro storia che nel presente - E' aperta a tutti coloro che provenienti da ogni paese del mondo vogliono compiere i loro studi nella nostra città

Da molti anni era stata avanzata la proposta di istituire a Firenze una Università internazionale dell'arte.

La proposta era fondata sul prestigio senza eguale che in tutto il mondo gode la città di Firenze come centro di arte e di cultura artistica. Nessun'altra città, in Italia come all'estero, può svolgere questa insostituibile funzione di conoscenza e di esperienza dell'arte.

Partendo da questo presupposto, si è formato un comitato che ha provveduto all'istituzione legale dell'Università internazionale dell'arte con sede in Firenze. Il consiglio di amministrazione dell'Università, che ha chiesto immediatamente la erezione in ente morale, è formato dall'onorevole Antonio Cariglia, presidente della commissione affari esteri della Camera dei deputati, quale presidente, e dai seguenti membri: avvocato Luciano Bausi, sindaco di Firenze; avvocato Edoardo Speranza, assessore alla cultura, belle arti e turismo; dottor Mario Leone, assessore all'istruzione; avvocato Lelio Lagorio, presidente del comitato regionale per la programmazione; Franco Tancredi, presidente dell'ente provinciale del turismo di Firenze; avvocato Raffaello Torricelli, presidente dell'azienda autonoma di turismo di Firenze; professor Carlo Ludovico Ragghianti, dell'università di Pisa; professor Roberto Salvini, dell'università di Firenze; professor avvocato Alberto Predieri, dell'università di Firenze; professor Giuseppe Mammarella, della Stanford University.

La sede della direzione e dei servizi scientifici dell'università è nella storica villa Tornabuoni in via Incontri. La segreteria generale ha già iniziato il lavoro organizzativo in Palazzo Strozzi.

L'Università internazionale dell'arte ha per scopo di promuovere la conoscenza e l'esperienza dell'arte sia nella sua storia che nel presente, per tutti coloro che provenendo da ogni paese del mondo intendano compierle a Firenze, centro riconosciuto di civiltà artistica, e che con la istituzione del museo internazionale di arte contemporanea, del museo Marino Marini, ed altre ingenti realizzazioni, anche centro di cultura artistica contemporanea.

L'Università si articola a diversi livelli in vari settori: scientifico, cioè storico e critico ad alta specializzazione; artistico, cioè di esperienza diretta della pittura, scultura, architettura, arti decorative e industriali, con l'intervento dei maggiori artisti contemporanei di tutto il mondo; tecnico e operativo, cioè dedicato al perfezionamento nel restauro delle opere d'arte, e ad ogni altra attività sperimentale inerente all'arte antica e all'arte moderna.

E' stato costituito anche un consiglio direttivo formato (salvo ulteriori cooptazioni) dai seguenti membri: senatore a vita Eugenio Montale, Marino Marini, senatore Carlo Levi, professor Carlo Ludovico Ragghianti, professor Roberto Salvini, professor Giuseppe Gori preside della facoltà di architettura di Firenze, professor Angelo Maria Landi direttore dell'istituto d'arte, professori universitari Eugenio Luporini e Paola Barocchi, professor Ugo Procacci soprintendente alle gallerie, e dai direttori dei maggiori istituti scientifici e culturali stranieri con sede a Firenze, professor Ulrich Middeldorff, professor Jean-René Vieillefond, professoressa Fernanda Bramanti Nieuwenkamp, professor Pier Maria Bardi, professor Myron Gilmore, mr. Ian Greenlees, Sir Harold Acton, professor Giuseppe Mammarella.

L'Università ha già ricevuto numerose importanti adesioni ed anche richieste sia dall'Italia che dall'estero. Si conta di poter iniziare l'attività dell'Università, che si svolgerà per semestri, a partire dal novembre 1969.

L'Università internazionale dell'arte costituirà, per coloro che in tutto il mondo desiderano perfezionare o realizzare una esperienza artistica prevista a vari livelli, uno strumento insostituibile.

---

ranza, nella faciloneria, nell'individualismo di molti pezzi grossi. Ma in America dove gli studenti erano ascoltati, carezzati, premiati molto più dei meriti di molti, con le strade della vita asfaltate nel fondo e fiorite dintorno, e la prospettiva di trovare un posto appena laureati, aiutati dai professori, sostenuti dalle biblioteche e dai laboratori più moderni, in piena libertà di riunirsi, di pubblicare i loro giornali, di manifestare e di essere giudicati da giudici dotti di legge tra i quali anche il rappresentante della loro classe, questa non me l'aspettavo.

O forse mi sbaglio? Forse — come pensarono il Vico, ed il Sorel — sono necessari dei barbari a rinnovare le civiltà troppo avanzate (nel caso degli Stati Uniti si direbbero maturate in serra, e marcie prima di essere mature)? Forse.

Però non mi posso rassegnare a questa, se è la sorte umana; e continuerò a dire che, se mai è così, non c'è progresso: c'è il caso, che ci sballotta di qui e di là. Non oso dire: ci manda in giù ed in su. Ma capite bene come la penso.

Giuseppe Prezzolini

Concorso per un saggio sulla guerra 1915-18

Roma, 18 maggio.

Il concorso indetto dal ministero della difesa per una monografia o saggio storico-economico sulla prima guerra mondiale scadrà improrogabilmente il 24 maggio prossimo venturo. Le opere concorrenti dovranno pervenire in cinque copie al servizio pubblica informazione — ministero difesa — via XX Settembre n. 8, Roma, accompagnate da una comunicazione dell'autore in cui sia indicata chiaramente, oltre al proprio recapito, anche la sua posizione militare (servizio permanente, ausiliaria o in congedo). I vincitori saranno proclamati entro il 4 novembre 1968, cinquantesimo anniversario della vittoria e « giornata delle forze armate e del combattente ».

Il primo premio è di lire 500 mila e il secondo e terzo di lire 300.000 ciascuno.

«La Nazione» 19 maggio 1968

4.2 *Attraverso la documentazione d'archivio: la didattica dell'U.I.A.*

Com'è stato chiarito nel precedente paragrafo, l'U.I.A. si proponeva come un'istituzione libera e autonoma con un'originale struttura didattica nata con lo scopo principale di fornire strumenti di conoscenza e una formazione specifica per le attività amministrative legate alla conservazione del patrimonio culturale. Si tratta di un *corpus* di insegnamenti interdisciplinare, con una salda impronta di natura storica che rivela, sia nella sua struttura, sia in taluni insegnamenti, interessanti chiavi interpretative e linee di indirizzo di un certo profilo e un'apertura verso l'orizzonte internazionale attraverso collaborazioni di natura scientifica, tecnica e/o operativa con diversi istituti esteri.

Attraverso la documentazione d'archivio è stato possibile osservare come si intese strutturare il piano formativo, che venne diviso in tre livelli e due settori. Il primo livello era dedicato alla «cultura artistica generale», come informazione e avviamento critico con corsi inerenti all'analisi e alla lettura formale delle opere d'arte, corroborati da un programma di visite e viaggi studio. Il secondo livello di «cultura artistica a livello universitario» prevedeva cicli di lezioni e conferenze, studi e ricerche che comprendessero esperienze tecniche e operative. L'ultimo di «cultura artistica a livello di specializzazione» contemplava una sinergia tra lezioni e seminari con lavori collegiali e dibattiti sui nodi critici. Il settore «esperienza dell'arte» mirava ad offrire un contatto diretto con artisti di rilievo internazionale, mentre quello relativo alla «conoscenza dell'arte» poneva le basi di conoscenza storico-critica delle espressioni artistiche del passato.

La struttura didattica subì lievi modifiche, prevedendo tre livelli, di cui il primo era sempre denominato come "Corso di cultura artistica generale", destinato a studenti non specializzati e al pubblico, della durata di quattro mesi, dei quali una metà da svolgersi presso la sede fiorentina e l'altra nella sede veneziana. Il "Corso di specializzazione", finalizzato all'abilitazione professionale, durava sei mesi ed era diviso in gruppi disciplinari: Archeologia etrusca, italica e romana; Urbanistica e architettura; Storia e critica delle arti; Museologia; Pittura; Scultura; Arti grafiche; Arti decorative e industriali; Arti della visione. Il terzo livello fu rinominato "Seminario", della durata di sei mesi che seguiva le discipline del Corso di specializzazione, volto a fornire un alto livello di ricerca. La frequentazione dei primi due livelli era aperta a tutti coloro avessero raggiunto la maggiore età e non fu richiesta la presentazione di titoli di studio, mentre per i Seminari era richiesto un *curriculum* degli studi compiuti e delle pubblicazioni[631].

Per il primo anno accademico, inaugurato nel 1970, fu individuato come tema generale dei Seminari "La vita degli uomini nella civiltà contemporanea: urbanistica, architettura, arte nell'ambiente urbano e territoriale", «una fenomenologia comprensiva delle più articolate forme di

[631] L'articolazione ufficiale del programma è desunta dal *dépliant* informativo AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Attività UIA*, Fasc. 1 – *1971*.

produzione artistica […] si vuole creare una circolazione e un'osmosi di conoscenze difficilmente disponibili e integrabili». Furono anche previsti dei Laboratori sperimentali tra cui quello relativo allo "studio dell'urbanistica del passato", a cura di Edoardo Detti e con la collaborazione dell'Istituto di Urbanistica dell'Università di Firenze, nonché dell'I.N.U. Il Laboratorio di "restauro e conservazione delle opere d'arte" fu curato dall'Istituto di Restauro della Soprintendenza alle Gallerie di Firenze e coordinato da Umberto Baldini[632].

Documenti relativi al programma dell'anno accademico 1971/72 ne restituiscono l'articolazione che si caratterizzava ancora per un'impostazione interdisciplinare[633]. Il corso di Cultura artistica generale, accanto alle lezioni di insegnamenti fondamentali, quali storia dell'arte e tecniche artistiche, prevedeva esercitazioni pratiche, tra cui disegno, grafica, architettura. I corsi di Specializzazione erano quattro, di cui il primo "Museologia, esperienza e comunicazione visiva" era organizzato dal Centro studi del Centro Nazionale delle Ricerche per la museologia, l'espressione e la comunicazione visiva, coordinato da Becherucci e Berti e includeva diverse materie, come Storia del museo, Architettura del museo e Tecnologia. "Discipline dello spettacolo" era il corso coordinato da Ragghianti, in cui venivano insegnate discipline come l'Estetica dello spettacolo, Scenotecnica teatrale e cinematografica; il corso di "Design" coordinato da Carlo Santini prevedeva lezioni impartite da designer di notorietà internazionale[634]. Umberto Baldini coordinava il corso "Restauro e conservazione delle opere d'arte" che prevedeva insegnamenti come Storia del restauro, Metodologia della conservazione, Legislazione, Diagnostica e esercitazioni presso il Laboratorio di restauro e l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze[635].

Tra i documenti di archivio emergono aspetti interessanti in relazione al Corso di Museologia e, più di preciso, alle dispense fornite, nel 1971, da Zara Olivia Algardi *La Museologia e il Diritto* e da Luciano Berti, intitolata *Il Museo tra Thanatos ed Eros*. Oggetto del corso di Algardi erano le norme concernenti le opere d'arte con un particolare approfondimento rispetto al tema del patrimonio appartenente ai privati e al diritto d'autore, quali vincoli che sottopongono le opere a maggior rischio. Sul primo aspetto venne sottolineato un conflitto di fondo, cioè, il differente principio di tutela dell'opera se osservata una volta attraverso le norme sul diritto d'autore e una volta attraverso quelle generali sul patrimonio artistico. Se le prime considerano in primo luogo il legame

[632] VIANI Simone, RISTORI Daniela (redatto da), *UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze. op.cit.*, pp. 13, 19.

[633] *UIA programma 1971-72*, AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Attività UIA*, Fasc. 1 - *1971*.

[634] La prima fase del corso prevedeva incontri con figure quali Ettore Sottsass, Bruno Munari, Roger Dean e tali occasioni avrebbero poi dato modo di trattare problematiche connesse all'attività progettuale, in connessione con i temi relativi alla museologia.

[635] Le informazioni relative al corso di Conservazione e teoria del restauro delle opere d'arte sono contenute nel pieghevole informativo degli studi AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 3 - *Attività UIA*, Fasc. 1 - *1973*.

indissolubile tra l'opera e il suo artista, tra l'altro trasferibile agli eredi, nel secondo caso tale legame è subordinato rispetto al pubblico interesse dell'intera collettività e sussistono solo nel momento in cui l'autore sia scomparso e siano intercorsi almeno cinquant'anni dalla realizzazione[636]. Su questo particolare punto Algardi sottolineò come tali condizioni potessero garantire un «necessario distacco per una valutazione obiettiva» e quindi mitigare «il pericolo di affrettati giudizi sul valore» del bene; tuttavia, queste disposizioni non andavano – e non vanno – incontro a certe istanze di tutela, come quelle per l'arte contemporanea[637]. Altro breve cenno fu dedicato al valore universale del patrimonio e, in particolare, a come la concezione sovranazionale di appartenenza dei beni possa condurre all'idea della loro legittima trasferibilità da un paese all'altro, creando, però, interferenze tra l'opera e la possibilità di conoscenza delle condizioni storiche, artistiche e ambientali in cui è sorta per una sua comprensione profonda[638]. Infine, fu invocata l'unificazione delle competenze in materia che avvenne, com'è noto, solo con l'istituzione del Ministero dei Beni Culturali nel 1975[639].

La dispensa fornita da Berti si focalizzò su considerazioni 'antropologiche' del Museo, ponendo in secondo piano il suo ruolo di «sussidiario all'arte, alla psicologia dell'arte, alla scienza storica» per attenzionare la sua «struttura più tipicamente sociale»[640]. Il tema viene impostato sulla dualità freudiana composta da Eros, istinto di vita, e Thanatos, istinto di morte che tende «a restaurare uno stato di cose precedente, che l'entità vivente è stata obbligata ad abbandonare sotto la pressione di forze perturbanti esterne»[641]. Questa dualità, applicata al museo, vede in Thanatos una propensione «regressiva, conservatrice, classica o accademica [...] un'ombra lievemente mortuaria dell'istituzione», mentre Eros si ritrova «nella considerazione che il fatto artistico è espressione di forze istintuali, di Weltanschauung» che consente al museo di «inserirsi nella civiltà, e anzi devenirne rappresentativo»[642]. A seguito di un *excursus* storico dell'evoluzione dei principi che nel tempo hanno guidato la museografia, Berti giunge a descrivere la posizione a lui contemporanea del museo. Si tratta di un riflesso di un'«autocoscienza critica impeccabile, non più miti, non più pregiudizi di progresso o di decadenza; non più buffe illusioni anacronistiche di riprodurre, rivivere o continuare il passato [...] le stesse divisioni in arti maggiori e minori tendono a venire

[636] Il D.Lgs. 42/2004 stabilisce che gli immobili di proprietà pubblica, opera di autori non più viventi e che hanno più di 70 anni di età – aumentando la soglia temporale di vent'anni – sono considerati vincolati fino a quando non interviene una verifica da parte del Ministero volta ad accertare (o escludere) l'esistenza dell'interesse culturale. Si tratta di un vincolo cd. ope legis, che scatta indipendentemente dal valore effettivo di un bene.

[637] *La museologia e il diritto*, prof. Zara Olivia Algardi (Corso di Museologia – Diritto di Autore – tutela del patrimonio artistico – legislazione dei musei), pp. 8-9. In AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Didattica UIA*, Fasc. 3 - *1971*.

[638] Ivi, pp. 11-12.

[639] Ivi, p. 35.

[640] *Il museo tra Thanatos ed Eros*, prof. Luciano Berti (Corso di museologia 1971-72), p. 1. In AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Didattica UIA*, Fasc. 3 - *1971*.

[641] Ivi, p. 2.

[642] Ivi, pp. 3-4.

democraticamente attenuate»[643]. Oltretutto, rispetto agli scopi dell'istituzione museo viene sottolineato che «una funzione è pure quella, oltreché di conservare e di continuare la trasmissione attiva di messaggio, di restaurare". Anche in relazione al tema del restauro converge l'argomentazione sulla dualità Eros e Thanatos, in cui il primo ricerca l'originaria forza espressiva della materia, il secondo gioca il ruolo di tendenza ad eliminare il processo di alterazione subito dall'opera nel corso del tempo. Ma a tale approccio teso alla ricostruzione dell'originale/originario, Berti contrappone il metodo brandiano che «combatte contro quell'intervallo di tempo, ma saggiamente si astiene dallo stravincere annientandolo» e con, il più generale, atteggiamento critico volto ad assumere il principio *caso per caso*[644].

Nel mese di ottobre del 1971 venne avviata una raccolta di materiali tesa all'allestimento della Fototeca d'arte moderna e contemporanea, prevedendone l'apertura al pubblico durante la primavera dell'anno successivo[645]. Tale iniziativa fu intrapresa «per provvedere agli specialisti, studiosi, artisti, collezionisti, uno strumento di documentazione, d'informazione, di ricerca e di studio mancante in Italia e negli altri Paesi». Tra le principali sezioni di cui era costituita, la quale dotazione iniziale di 50.000 documenti, fra fotografie, riproduzioni, documenti grafici, fu donata da Ragghianti[646], rientrarono l'architettura internazionale del secolo XX ed anche la pubblicità[647].

Assumono un particolare interesse due documenti risalenti alla fine degli anni Settanta, cioè una sbobinatura di una lezione di Ragghianti tenuta al corso di Laboratorio della forma e Arte Moderna e un saluto, ancora del critico lucchese, ai Corsi speciali di perfezionamento per i rilevatori dei beni culturali. La lezione, tenutasi il 10 marzo 1978, approfondì il contenuto 'inconscio' della produzione artistica, rilevando come il positivismo avesse attribuito a certe epoche storiche un carattere irrazionale rispetto alle espressioni artistiche del tempo. Difatti, sulla scorta di questa considerazione, come emerge dalla sbobinatura, Ragghianti precisò l'intento delle sue lezioni che avevano precedentemente affrontato l'arte africana e l'arte dei primitivi, cioè per chiarire che tali 'categorie' avessero «le stesse esigenze di comprensione dell'arte greca, egiziana, dell'arte europea»[648] che erano state elette come arti razionali in seno allo spirito razzista del Ventennio. Se da un lato queste considerazioni mirano, come anche in altre occasioni è emerso, ad una valutazione democratica di tutte le espressioni artistiche, d'altra parte emerge anche la necessità primaria di,

---

[643] Ivi, p. 24.

[644] Ivi, pp. 30-34.

[645] Comunicazione datata al 4 gennaio 1972, in AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Fototeca UIA*, Fasc. 8 - *1972*.

[646] Comunicazione s.d., in AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Fototeca UIA*, Fasc. 8 - *1972*.

[647] Centro di Studi d'Arte Moderna e Contemporanea. Fototeca Ragghianti d'Arte Moderna e Contemporanea. Schema di statuto e convenzione. In AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Fototeca UIA*, Fasc. 8 - *1972*.

[648] Sbobinatura lezione tenuta da Ragghianti tenuta al corso di Laboratorio della forma e Arte Moderna, pp. 7-9. In AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 5 - *Didattica UIA*, Fasc. 3 - *1977*.

appunto, comprensione profonda di ogni opera d'arte. Si tratta di un'esigenza che, come viene sottolineato sin dall'inizio del documento, si lega strettamente con la conservazione e il restauro del patrimonio che, secondo Ragghianti,

> è non dare soltanto dotazione di operosità tecnica, ma di dare le motivazioni delle possibilità di intervento, che si trovano nella cultura. […] Cosa succedeva una volta? Ridipingevano Leonardo come Michelangelo, uscivano fuori dalle cose che si chiamavano restauro, ma che erano falsificazioni tremende. Per evitare questo bisogna che ognuno cominci ad intendere, si formi la capacità di intendere, a differenziare i caratteri dell'opera d'arte, per differenziare anche gli interventi[649].

Per quanto riguarda invece il saluto ai corsi di perfezionamento per rilevatori dei Beni culturali, del mese di aprile del 1979, Ragghianti puntualizzò dapprima come il suo interesse rispetto al tema risalisse già agli anni Quaranta, testimoniato dal noto articolo del 1945 su «La Nuova Europa» *Le arti problema economico*[650], con cui, mettendo da parte considerazioni di natura critico-estetica riguardo i valori artistici, indicava nel patrimonio culturale una delle maggiori risorse economiche del paese e la sua gestione come fondamentale interesse collettivo. Ripercorrendo brevemente gli anni intercorsi, egli ricordò come Parri avesse accolto il criterio di valutazione economica da lui proposto anche avallando l'ipotesi di uno specifico e autonomo dicastero per l'arte, successivamente negato «malgrado una lunga battaglia di stampa e l'indifferenza a richieste di due commissioni parlamentari». Secondo il critico, la crescente attenzione al tema, registrata soprattutto a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, fu motivata da un aumento di interesse per le arti, non tanto dal punto di vista culturale, ma in funzione di un ampliamento degli orizzonti storiografici verso opere di ogni tipo. Tali improrogabili provvedimenti di razionalizzazione e rifunzionalizzazione degli organi amministrativi andavano, secondo la lettura ragghiantea, integrati attraverso una riforma degli

[649] Ivi, pp. 1-2.

[650] L'articolo si riferisce ad uno scritto di Modestino Petrozziello, *L'amministrazione delle Belle Arti,* su «La Nuova Europa». Ragghianti in particolare scrive: «Si potrà dissentire, e si dissente infatti, sulle previsioni circa l'avvenire economico del paese, e perciò sull'indirizzo da dare a molte attività e conseguenti spese. Non credo però che si potrà ragionevolmente dissentire su questo punto: sull'importanza economica - prescindo del tutto, come si vede, dal valore spirituale universale - che ha per l'Italia il patrimonio artistico e culturale, anche nei riguardi della nostra classica e redditizia, come pure più permanente e sicura, grande industria nazionale, che è il turismo. Come avevo scritto. Ora, facciamoci deliberatamente e chiaramente questa domanda: esiste oggi in Italia (e presumibilmente per molto tempo esisterà) un patrimonio, un'attività economica reale e potenziale comparabile al complesso artistico-culturale-turistico? Non c'è bisogno di risposta, evidentemente. Io penso che l'avvenire del paese data la sua struttura economica naturale (specialmente se considerata in quella che potrà essere domani l'interdipendenza economica europea e mondiale), non potrà fondarsi se non sullo sviluppo di quei fattori economici i quali non solo saranno l'espressione più spontanea di tale struttura, ma potranno essere ricostituiti e fatti progredire e sfruttati col maggior reddito e la minore spesa comparativa, e inoltre avranno il vantaggio della maggiore utilità per il nostro e per gli altrui popoli insieme».

strumenti di formazione scientifica e professionale pubblici. Difatti, il Corso di perfezionamento era

> destinato ad affrontare il problema necessario e urgente della formazione di persone aventi capacità adeguate per provvedere alle esigenza di conoscenza concreta, di conservazione e trasmissione, di partecipazione pubblica della produzione artistica passata e presente. I corsi hanno un carattere scientifico-tecnico, ma indirizza alla valutazione e perciò alla problematica critica o storica basilare[651].

Rispetto al tema della divulgazione e della trasmissione del patrimonio, tra i documenti risalenti ancora alla fine degli anni Settanta, emerge un particolare progetto di ricerca sul "Mezzo radiotelevisivo ed educazione artistica". Il prospetto generale restituisce l'articolazione del progetto, intesa da svilupparsi a diversi livelli[652], il primo dei quali era di approfondimento teorico sulla «dilatazione del concetto di opera d'arte nelle sue determinazioni 1) estetica, 2) storica, 3) tecnico-materiale, 4) sociologica, tradizionalmente frammentate dalle discipline che l'oggetto artistico assumono a proprio campo d'indagine». Il secondo livello, difatti, era teso alla «riunificazione della separatezza disciplinare», attraverso un'impostazione di analisi volta allo studio del linguaggio espressivo delle opere e del linguaggio cinematografico e televisivo come mezzi di interpretazione. Questi due campi di analisi si congiungevano nel terzo livello della ricerca, in cui lo strumento televisivo doveva essere indagato in relazione all'opera d'arte «nelle sue potenzialità critico-interpretative, nelle sue potenzialità comunicative»[653]. Il quarto livello prevedeva un'analisi dei criteri di programmazione nell'ambito di una «politica culturale televisiva» tesa a spostarne l'ottica «dalla preoccupazione di un rapporto funzionale del messaggio-recezione della *audience*, alla ricerca di una dialettica tra contenuto propositivo e contenuto critico della programmazione». Il quinto livello doveva individuare un ambito di ricerca centrato sulle istituzioni e sull'uso sociale del patrimonio, mentre il sesto era volto a ipotizzare una programmazione culturale televisiva «a finalità di educazione artistica».

Come venne messo in evidenza dalla relazione, «il contributo originale di questo progetto non si pone nel suo carattere di interdisciplinarità: sebbene sarà necessario utilizzare strumenti e acquisizioni di discipline diverse […] esso risiede soprattutto nella definizione di un metodo di politica (o educazione) culturale e particolarmente di educazione artistica, proprio della specificità del mezzo televisivo»[654]. Il quadro teorico di riferimento è delineato dalla bibliografia ragionata che

---

[651] *Saluto dell'U.I.A. ai corsi speciali di perfezionamento per rilevatori dei beni culturali*, pp. 1-2. In AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 5 - *Attività UIA*, Fasc. 5 - *1979*.

[652] L'articolazione, come chiarito dal documento, previde 'livelli' e non 'fasi', poiché non erano concepiti come momenti ordinati cronologicamente, ma come campi di indagine continuamente sovrapponibili.

[653] *Progetto di ricerca sul tema Mezzo televisivo ed educazione artistica*, p. 2, in AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 5 - *Didattica UIA*, Fasc. 7 - *1979*.

[654] Ivi, p. 5.

comprendeva diversi contributi, tra i quali, *Le due vie* di Cesare Brandi per un riconosciuto spostamento della prospettiva «dall'oggetto al 'processo' […] nel riconoscimento del carattere peculiare della struttura dell'opera d'arte», ma anche per l'attenzione rivolta al tema della fruizione e della percezione delle opere d'arte[655].

Il saggio introduttivo metodologico definisce l'obiettivo di fondo del progetto, ossia quello di una definizione del mezzo televisivo come 'prolungamento' di quello cinematografico, nelle sue attitudini critico-interpretative, moltiplicandone l'efficacia del messaggio attraverso una diffusione capillare.

> Si tratta, cioè di caratterizzare il linguaggio cinematografico e televisivo come idoneo ad assumere a proprio oggetto il linguaggio delle opere d'arte, ponendosi così intrinsecamente in posizione critico-interpretativa rispetto ad esse. Proprio questa attitudine consente alla riproduzione filmica di socializzare l'oggetto artistico che le varie discipline tendono a allontanare[656].

La ricerca mirava a studiare condizioni alternative alle coeve e consolidate modalità di comprensione e lettura del patrimonio, cioè legate al 'museo', nella cui funzione fondamentale di raccolta e conservazione delle opere artistiche venne ravvisato un limite rispetto alla sentita esigenza di lettura critica e mediazione al pubblico delle opere. Parallelamente all'«isolamento museografico» furono rilevati altri fattori di «svuotamento» che inibiscono la sensibilità dei fruitori e indeboliscono il messaggio del patrimonio culturale, come il progresso tecnologico, l'urbanesimo e gli spostamenti demografici. A tale processo, come indicato nel progetto, dovrebbe trovare soluzione l'attività del restauro, indicata attraverso la celebre definizione brandiana[657]. Tuttavia, nella funzione della disciplina di «attualizzare l'opera d'arte nella coscienza di chi la riconosce come tale», faceva i conti con un rilevato decadimento della capacità critica diffusa che comprometteva la possibilità di ricostituire la coerenza e la leggibilità del patrimonio attraverso un processo restaurativo[658]. È, dunque, così che veniva individuato nel mezzo televisivo l'opportunità di fornire riferimenti culturali e educazione artistica alla cosiddetta 'cultura di massa'.

Con tali presupposti, il raggiungimento di questo obiettivo apparve possibile attraverso lo studio di mediazioni con gli enti istituzionali e, in particolare, il mezzo televisivo avrebbe dovuto relazionarsi con le strutture dell'istruzione pubblica, dalla scuola dell'obbligo alle università; le

---

[655] «Nel distinguere tra una considerazione che parte sempre dall'opera e una considerazione che privilegi la prassi artistica sposta la prospettiva sul "processo"; e questo non per voler assurgere a "struttura" dell'opera d'arte quello che non costituisce struttura ma antefatto, ma proprio nell'intento di sorprendere l'evento artistico prima e durante il suo svolgimento, nelle sue componenti antropologiche individuali e sociali», ivi, p. 8.

[656] Ivi, p. 9.

[657] Viene infatti riportato il noto assioma «Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro».

[658] Ivi, p. 16.

attività di programmazione urbanistica, dalle politiche dei centri storici alla salvaguardia del territorio; le attività di conservazione e fruizione del patrimonio, dalle pinacoteche alle mostre temporanee; le attività promozionali delle amministrazioni culturali; le attività associative. La ricerca era orientata

> nel senso di cogliere modalità di conservazione e valorizzazione del patrimonio artistico (e culturale) in termini di acquisizione ed educazione da parte del corpo sociale e si colloca nell'ambito regionale come indagine del rapporto tra "patrimonio artistico" (inteso come fatto conoscitivo-educativo) e la sua estrinsecazione in attività politico-culturali[659].

Infine, per quanto riguarda il campo specifico del restauro e della conservazione non è emersa un'ampia documentazione sulla didattica inerente a questi insegnamenti, tuttavia essi furono sottesi e connessi ad altre discipline. Tenuto conto che furono campi da cui si può dire scaturì l'idea di costituire la stessa Università, il suo piano formativo fu interamente teso alla conservazione, alla valorizzazione e al restauro del patrimonio. Tra gli elenchi di figure di rilievo da invitare per lezioni, conferenze e dibattiti, non mancarono personalità come quelle di Roberto Pane, Cesare Gnudi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan[660], mentre per lo staff stabile vennero ipotizzati i nomi di Ugo Procacci, Umberto Baldini, Marco Dezzi Bardeschi, Guido Morozzi[661]. Si è potuto evincere che il corso di specializzazione in *Restauro e conservazione delle opere d'arte*, coordinato da Baldini, prevedeva 180 ore di insegnamento, prevedendo sia lezioni di tipo teorico-metodologico, sia visite, sopralluoghi e laboratori di esercitazioni presso il Laboratorio di Restauro dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Ma fu proprio il coordinatore del corso a sottoporre al Consiglio di Amministrazione nel 1971 la possibilità di rilascio di un «certificato di specializzazione in "teoria del restauro", ma per la pratica occorrono due o tre anni», sottolineando, dunque, la necessità di istituire corsi pluriennali per il conseguimento del titolo di restauratore[662].

Il peso dell'esperienza dell'Università Internazionale dell'Arte, nell'ambito della conservazione e del restauro, è misurabile, oltre che attraverso i programmi didattici, anche tramite iniziative che, tramite i documenti archivistici, si mostrano complanari. In particolare, ci si riferisce ai due volumi *Teoria del restauro e unità di metodologia* di Umberto Baldini[663]. Rispetto a questa iniziativa editoriale Ragghianti ne sottolineò la validità metodologica e teorica in diverse occasioni. Nell'articolo *Restaurare ma come?*, riferendosi dapprima all'antenato I.C.R., evidenziò

---

[659] Ivi, p. 24.

[660] *Studiosi, storici, critici, uomini di cultura di cui si ritiene utile la partecipazione nell'U.I.A.,* in AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 1 - *Nascita UIA*, Fasc. 1 - *1968*.

[661] *2° livello staff stabile, 3° livello seminari*, in AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 1 - *Nascita UIA*, Fasc. 1 - *1968*.

[662] *Verbale della riunione del Consiglio di Amministrazione del 16 gennaio 1971*, in AFR, Serie *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 2 - *Attività UIA*, Fasc. 1 - *1979*.

[663] BALDINI Umberto, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, 2 voll., Nardini, Firenze 1979.

l'avanzamento scientifico che nel corso degli anni si era registrato e di come il volume di Baldini rispondesse a questo aggiornamento:

> resta sempre un merito l'aver affiancato al laboratorio di Firenze quello ottenuto a Roma in nome del restauro etico conforme allo stato etico fascista, dove etico non vuol dire morale, ma autoritario, e da ciò le ricorrenti aspirazioni a dettare norme obbligatorie ed a monopolizzare l'insegnamento in un campo in cui la sola unità di metodologia non preclusiva o deleteria non può essere che il criterio eminentemente sperimentale di attuare, caso per caso, il restauro unico e solo rispondente all'organismo artistico ammalato, ma curato allo stesso modo singolo e non generalizzabile di un organismo umano ammalato. A questa direttiva semplice e categorica risponde il libro recente di Umberto Baldini[664].

Non fu l'unica occasione in cui Ragghianti rivolse una particolare attenzione alla *Teoria* di Baldini, infatti su «Critica d'Arte», «andare, dunque, verso un restauro critico»[665], significava seguire il metodo *caso per caso* promosso dal direttore dell'Opificio delle Pietre Dure. Inoltre, e appare molto significativo, come il critico lucchese abbia precisato che si trattasse di un «ottimo strumento d'informazione originale e d'uso didattico (perciò mi fa piacere che sia sorto tra le esperienze dell'Università Internazionale dell'Arte)»[666].

[664] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Restaurare, ma come?,* in «La Nazione», 28 ottobre 1978.
[665] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Restauro critico*, in «Critica d'Arte», nn. 163-165/1979, p. 63.
[666] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Restaurare, ma come?, op.cit.*

4.3 *La comunicazione del patrimonio e il Centro di Studi di Museologia*

Nell'ambito dell'U.I.A. nel 1970 fu costituito il 'Centro di Studi per la Museologia, l'Espressione e la Comunicazione visiva', finanziato dal CNR, che vedeva Scarpa, Albini, Detti, Savioli e Baldini tra i promotori[667]. Il piano di ricerca, i cui sviluppi ed esiti venivano diffusi tramite la rivista del centro[668], comprendeva «ogni aspetto della problematica museologica: strutture (architettura, [...] conservazione, restauro, depositi), funzioni (servizi educativi, sussidi audiovisivi, rapporti con le scuole [...]), legislazione e organizzazione del museo»[669]. Inoltre, per quanto riguarda l'aspetto didattico, per il corso 'Architettura dei musei', venne chiamato Franco Minissi, il quale, a proposito dell'iniziativa ragghiantea, scrisse:

> un ruolo di grande rilievo a livello internazionale viene svolto dal Centro per la Museologia [...] che con i suoi Corsi [...] effettua ricerche scientifiche e tecniche ed attività sperimentali rivolte alla conoscenza, comprensione e comunicazione delle opere d'arte, alla loro conservazione. Si dedica mediante gli organi di ricerca, laboratori e corsi, alla formazione e alla specializzazione di studiosi, esperti e tecnici che intendano dedicarsi alle funzioni ed ai compiti necessari, in ogni paese, alla preservazione e alla trasmissione dei beni artistici, in un contesto di consapevolezza culturale e sociale[670].

Appare opportuno sottolineare preliminarmente come il tema 'museo' assuma un particolare rilievo, tenendo insieme diversi aspetti del pensiero e dell'attività ragghiantea, la quale, in relazione a questo tema, assunse una forte proiezione progettuale, verificabile sia negli scritti, sia nelle mostre, negli impegni didattici e nell'istituzione di centri di ricerca. La sua opera fu continuamente punteggiata da esperienze in questo ambito[671]: a partire da quella maturata a contatto con le gallerie londinesi, condivisa con la moglie Licia Collobi e Bruno Zevi[672], passando per le inchieste avviate su riviste e quotidiani volte a denunciare la disparità tra i cospicui guadagni dello Stato provenienti dai musei e la scarsa redistribuzione di risorse economiche da parte degli organi amministrativi per la

---

[667] VIANI Simone, RISTORI Daniela (redatto da), *UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze. op.cit.*, p. 19.

[668] Il nome completo della testata è «Museologia. Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di Studi per la Museologia».

[669] *Piano di ricerca*, in «Museologia. Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di Studi per la Museologia», n. 1/1972, pp. 69-70.

[670] MINISSI Franco, *Il museo negli anni '80*, Kappa, Roma1983, p. 14.

[671] Un efficace *excursus* è in GIOLI Antonella, *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella, rivista semestrale di arti visive», n. 28/2010, un importante volume di riferimento è MASSA Silvia, PONTELLI Elena (a cura di), «*Mostre permanenti» Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca 2018, in particolare i saggi PELLEGRINI Emanuele, *Mostre, ma non solo: una introduzione*; DUCCI Annamaria, *Ragghianti e la promozione dell'arte italiana all'estero negli anni della ricostruzione: lo strumento delle mostre*; CACCIA GHERARDINI Susanna, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura, «argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare»*.

[672] La memoria di Zevi è in ZEVI Bruno, «*Cari amici, la trattoria è ancora là...*», in VARESE Ranieri (a cura di), *Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia, oggi*, Uia, Firenze 1997, pp. 13-15.

loro tutela[673], per poi proseguire attraverso la sezione 'Museografia e Mostre' del convegno internazionale, da lui curato nel 1948, per le Arti Figurative[674] o, ancora, le mostre organizzate a Palazzo Strozzi sull'opera di Frank Lloyd Wright (1951), Le Corbusier (1963), e Alvar Aalto (1965)[675], che fanno certamente parte degli esiti più significativi.

La sua opera si rivela eterogenea e volta ad affrontare il problema da diverse angolazioni, unendo la tutela del patrimonio e la sua economia, l'educazione culturale dei fruitori, questioni inerenti all'architettura museale, la dimensione progettuale e la ricerca scientifica. Gli scritti che Ragghianti dedica ai temi dei musei, del patrimonio in essi conservato e della loro tutela esercitata dallo Stato compaiono in diverse fasi della sua opera, mostrando un riconoscimento dei beni culturali e paesaggistici non solo quali fattori che rendono l'Italia il «paese d'arte e di bellezza»[676], ma anche come robusta risorsa economica nel delicatissimo momento della ricostruzione postbellica. Infatti, già nel maggio del 1945 trattò, come è stato precedentemente richiamato, del 'problema economico' gravitante intorno alle arti, partendo dal chiaro presupposto che esse rivestono un «valore spirituale universale»[677]. La ricostruzione, secondo la sua lettura, andava affrontata proprio a partire dal punto di vista 'artistico': il progressivo recupero del patrimonio distrutto e disperso avrebbe consentito una rapida ripresa dell'industria turistica che, costituendo la 'struttura economica naturale' del Paese, a sua volta, avrebbe fornito, in modo più speditivo, gli strumenti per affrontare i danni delle città investite dalla guerra, specialmente in quelle dimensioni periferiche che potevano contare su amministrazioni 'magre', immaginando, quindi, un virtuoso processo circolare di ripresa dal conflitto su scala territoriale.

Tale processo, come spiegò l'anno successivo[678], si sarebbe dovuto comporre di due fasi: la prima tesa alla ricostituzione delle dotazioni dei musei e delle gallerie che avevano subìto gravi perdite o furti, la seconda volta ad ampliare le raccolte esistenti. La messa in evidenza del bisogno di perfezionamento delle collezioni già presenti, oltre ad essere utile all'industria turistica, era anche il sintomo di una necessità culturale. Egli rilevò che molte opere risultavano 'male impiegate' e

---

[673] Tra i più significativi RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Confusione, deficienze e marasma*, in «Il Ponte», n. 2/1954, pp. 232-242; ID., *Il bilancio delle Arti*, in «Il Mondo», 19 e 26 giugno 1962; ID., *Anche Michelangelo finanzia lo Stato*, in «L'Espresso», 22 novembre 1964.

[674] Ragghianti fece quattro interventi, riuniti in NALDI Monica, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale, op.cit.*, pp. 111-120.

[675] Il tema è stato oggetto di CAROTTI Lisa, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2020; mentre sul rapporto tra Ragghianti e Le Corbusier è di riferimento CACCIA GHERARDINI Susanna, ECCHELI Maria Grazia, MECCA Saverio, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine, DIDApress, Firenze 2015.

[676] Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Principi per il turismo italiano*, in «La Rassegna d'Italia», n. 8/1946, pp. 104-109.

[677] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Le arti problema economico*, in «La Nuova Europa», n. 20/1945, p. 55.

[678] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Per i nostri musei provinciali*, in «Il Mondo», n. 36/1946, p. 9.

avrebbero potuto, piuttosto, ampliare le collezioni: prassi sovente durante il ventennio fu quella di concedere in deposito a svariati enti, allo scopo di abbellirne gli uffici, un cospicuo numero di beni, considerandoli di mero interesse 'decorativo' e, quindi, cedibili. Tuttavia, in virtù del sentito dovere culturale di offrire al pubblico lo studio di certe opere, scaturito dalla «stessa esigenza storica e critica di sollevare a un livello paritetico civiltà e culture considerate marginali», riteneva fondamentale recuperare tali 'gallerie disperse', in linea con gli indirizzi disciplinari della critica d'arte più aggiornati che affondavano le loro radici, come egli stesso individuò, nei contributi di William Morris e Alois Riegl[679]. Inoltre, egli riteneva la sottrazione al pubblico delle opere artistiche impiegate per l'abbellimento degli uffici una pratica ben lontana da una visione democratica della cultura, rappresentando, invece, costume di una politica autoritaria, dalla quale era necessario distaccarsi[680].

Accanto a questa possibilità di ridistribuzione degli oggetti d'arte, soprattutto a vantaggio dei musei di provincia, poteva concorrere al raggiungimento degli obiettivi che il critico lucchese individuò, oltre che l'acquisto di opere d'arte contemporanea, un nuovo uso dei materiali contenuti all'interno dei depositi e magazzini museali[681]. Nel reimpiego di questo 'patrimonio nascosto' Ragghianti scorse differenti opportunità: quella politica per innescare rapporti di scambio internazionale, con il duplice beneficio legato alla diffusione della cultura nazionale all'estero, quella turistica accrescendo in particolar modo le collezioni dei musei locali, o, ancora, un'opportunità di costruzione di reti istituzionali offrendoli alle università per agevolare le ricerche *in fieri*.

L'osservazione delle questioni affrontate da Ragghianti fu corroborata da uno sguardo volto non solo a modelli di buona gestione di istituzioni museali e al panorama delle esposizioni via via in corso, ma anche all'espressione del tema 'museo' attraverso l'architettura e il progetto architettonico, non escludendo casi esteri. Uno dei principali veicoli di diffusione dell'argomento fu senz'altro la rivista «seleArte», dove il 'museo', a differenza di altre iniziative condotte dal lucchese, non fu trattato dal punto di vista teorico-metodologico, ma si inseriva in una finestra divulgativa volta a indirizzare il lettore verso le realtà contemporanee esperibili, ragion per cui in ciascun numero vi era una specifica sezione dedicata a *musei e mostre*, sottoforma di calendario.

I musei di Bruges e di Cleveland compaiono, nel periodico, tra le istituzioni in grado di instaurare concreti legami con la città e il territorio. Da un lato, il museo belga intesseva un rapporto di tipo 'storico' con il contesto, garantendo la possibilità di poter osservare e studiare alcune delle opere più rappresentative della scuola fiamminga, da secoli esportate in tutta Europa[682]. Il museo americano, invece, a seguito di un ampliamento della superficie espositiva, tramite la direzione di

[679] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Il catalogo è questo…*, in «La Nazione», 7 agosto 1982.
[680] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Gallerie disperse*, in «seleArte», n. 20/1955, pp. 58-59.
[681] Il tema dei depositi è affrontato in RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Confusione, deficienze e marasma, op.cit.*
[682] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Il Museo comunale di Bruges*, in «seleArte», n. 3/1952, pp. 67-72.

William Milliken, provvide ad «intensificare il programma educativo»[683] innescando dei contatti continui con le scuole della città e con gli artisti e gli artigiani locali. Restando in ambito statunitense, a New York, se il MoMA era la maggiore raccolta esistente d'arte contemporanea, grazie ad una direzione illuminata coadiuvata da «sei organismi qualificati che provvedono all'aumento, alla selezione e allo sviluppo»[684] del materiale espositivo, il Guggenheim risentiva di un reciproco conflitto tra 'contenitore' e 'contenuto'. Ragghianti rilevò che «le costruzioni di Wright sono funzionali ma sono tali rispetto alla sua concezione e alla sua forma» e, nel caso del Guggenheim, esso non riesce ad accogliere le proprie opere d'arte che, al suo interno, risultano 'intimidite' dall'architettura, dimostrando che «i musei non sono solo luoghi di conservazione, ma di visione e [...] comprensione precisa delle opere d'arte»[685].

Sono di particolare interesse, tra i casi italiani comparsi su «seleArte», quelli del Banco di Napoli e del complesso di Villa Giulia che hanno visto, rispettivamente, il contributo di Ezio B. De Felice e Franco Minissi, personalità con le quali Ragghianti strinse rapporti significativi proprio in relazione al tema dei musei e della museologia[686]. Per ambedue gli allestimenti Ragghianti mostrò approvazione augurandosi, in particolare, che «l'eccellente esposizione» messa in campo a Napoli divenisse in tempi brevi un «centro attivo» di cultura ospitando esposizioni periodiche. Il museo di Villa Giulia fu oggetto di un rinnovamento, tra il 1953 e il 1955, che investì sia l'aspetto espositivo, sia quello architettonico, la cui realizzazione si svolse quasi contemporaneamente a quella delle coperture della Villa romana del Casale di Piazza Armerina[687]. Il progetto, i cui disegni trovano ampio spazio nell'articolo di Ragghianti, era «senza dubbio una delle migliori realizzazioni museografiche eseguite in Europa» in quel decennio, in linea con il pensiero di Bruno Zevi[688] e distante da quello di Ranuccio Bianchi Bandinelli, il quale ritenne inconciliabile l'accostamento della soluzione moderna alla preesistenza antica[689]. Si trattò, invece, secondo Ragghianti, di un risultato notevole, come quello raggiunto da Carlo Scarpa nel restauro di Castelvecchio[690]

---

[683] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Museo di Cleveland*, in «seleArte», n. 35/1958, pp. 2-3.

[684] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Museum of Modern Art di New York*, in «seleArte», n. 4/1953, pp. 59-66.

[685] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Il Museo Guggenheim a New York*, in «seleArte», n. 8/1953, pp. 24-26.

[686] Si veda TOMASELLI Franco, *Franco Minissi: restauro preventivo e reintegrazione dell'immagine*, in FIENGO Giuseppe, GUERRIERO Luigi (a cura di), *Monumenti e documenti: restauri e restauratori del secondo Novecento*, Arte Tipografica, Napoli 2011, pp. 213-234.

[687] Il progetto è commentato in DEZZI BARDESCHI Marco, *Da Agrigento a Piazza Armerina: Franco Minissi o della Modernità (a rischio)*, in «L'architettura Cronache e Storia», n. 588/2004, pp. 744-746.

[688] ZEVI Bruno, *Il museo etrusco di Villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniari*, in «Cronache di architettura», n. 1/1971, p. 366-375.

[689] La posizione di Bianchi Bandinelli è in BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in «Il contemporaneo», n. 2/1955, p. 12.

[690] Ragghianti in «seleArte» parlò di un restauro fatto con «intelligente mano», in cui gli ambienti furono portati ad essere più aderenti alle opere esposte con aderente semplicità. Apprezzò il dialogo instauratosi tra antico e

connotato da una forte unitarietà tra la distribuzione museografica e il complesso architettonico, risolto con un «proporzionamento eccellente del rapporto spazio-uomo-opere»[691]. Il lucchese rivolse un particolare plauso anche al modo in cui Minissi, non solo risolse problemi di carattere funzionale e distributivo, ma anche per il rispetto che il suo progetto rivolse alle strutture cinquecentesche, conservate nella loro autenticità. Si tratta solo di alcuni degli scritti dedicati alle strutture museali che restituiscono un metodo di analisi onnicomprensivo degli aspetti anche architettonici, con un particolare sguardo critico che investe molteplici aspetti, fino alle questioni di restauro.

Edito per la prima volta da Vallecchi nel 1973, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo* è uno volume molto significativo, a carattere monografico, sul tema del museo nel suo complesso. Qui, accanto alle annotazioni di carattere teorico, come quelle inerenti all'impossibile congruenza tra 'originale' e 'copia'[692], o alle modalità di lettura e analisi di un'opera d'arte[693], emerge la concezione ragghiantea di museo, intesa in chiave educativa e sociale e con una certa tensione progettuale. Partì dal presupposto che il 'museo' non costituisce un mero contenitore di oggetti di valore per assicurarne la conservazione, ma assume la funzione di 'mediatore' per una corretta interpretazione dell'opera d'arte, in cui lo studio del rapporto spazio-osservatore-contenuto deve rendere il «percorso di visione» dello 'spettatore' vicino al «percorso di creazione» dell'artefice[694]. Secondo il critico, le condizioni di visione sono sempre individuate e specifiche, considerando, come «dato di fatto», che ogni opera costituisce un *unicum* insostituibile, «integrale e singolare realizzazione visiva»[695].

Dunque, profilò un museo 'ideale': una struttura non inamovibile, dotata di flessibilità, elasticità, articolabile in più dimensioni: «un'antistruttura»[696] in cui ogni opera ha il suo proprio ambiente, ad essa aderente. Si trattava, per Ragghianti, di un'*antistruttura* che avrebbe dovuto dotarsi di un programma di misure complementari, legate alle funzioni tutelari, di restauro e di educazione artistica a tutti i livelli: un «laboratorio museologico, [...] un centro di educazione artistica accessibile, dove si compie un'esperienza conoscitiva [...] in modo da facilitare le capacità di comprensione e appropriazione anche da parte dell'osservatore meno esperto. Appare perfettamente aderente a tale visione il progetto "Artemobile", promosso dallo stesso Ragghianti nel

---

nuovo, sia dal punto di vista funzionale che materico, migliorando le condizioni di fruizione dal punto di vista museologico. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Da Altichiero a Pisanello*, in «seleArte», n. 38/1958, pp. 56-60.

[691] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Nuovo museo di Villa Giulia*, in «seleArte», n. 19/1955, pp. 68-71.

[692] La riproduzione dell'originale non potrebbe equivalere all'opera se non solo interpretandola come "epidermide figurata": il facsimile, per essere identico, dovrebbe essere 'stratigrafico' e ripercorrere il processo che ha costituito l'opera.

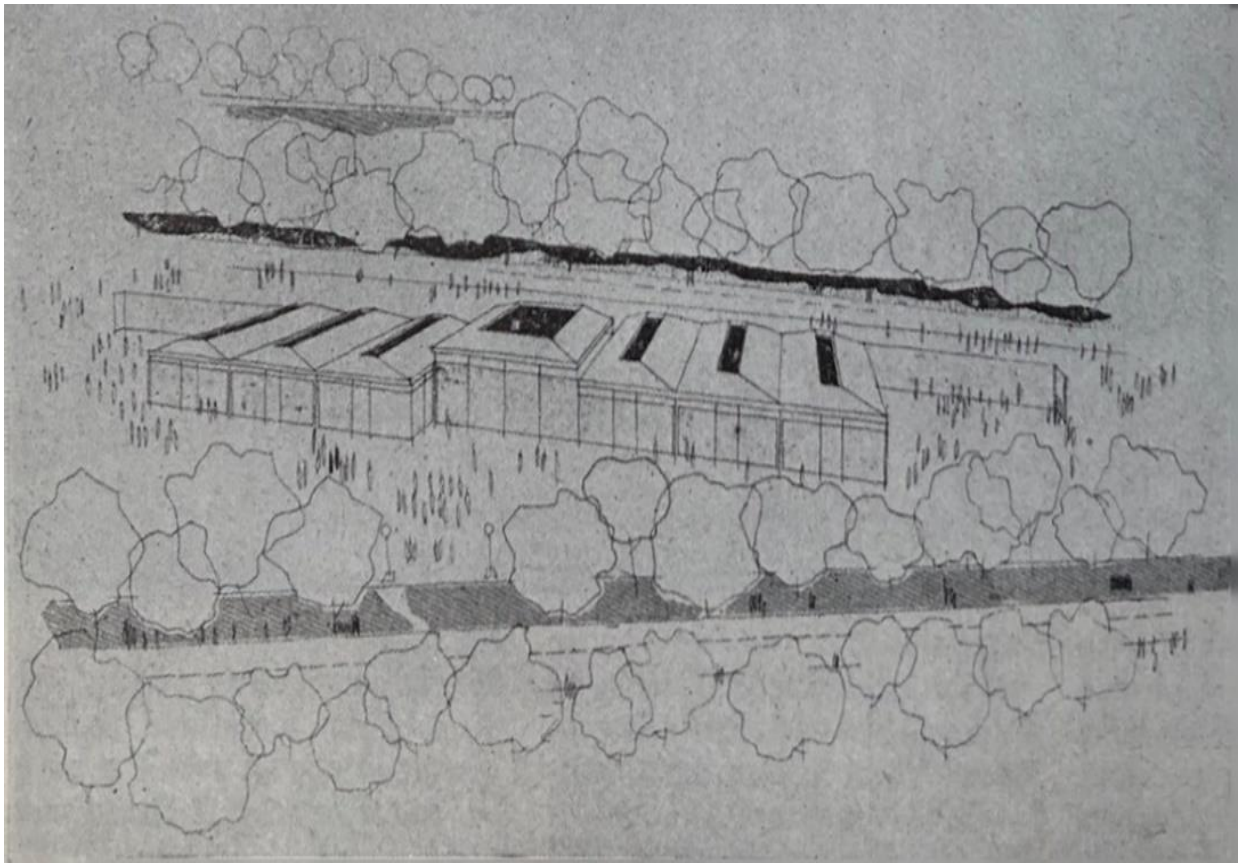
[693] Difatti, egli si rifà alla branca dell'ergologia che studia le fasi del lavoro che ha impegnato l'uomo nella realizzazione di una determinata opera nel suo quadro di relazioni fisiche, tecniche e psicologiche.

[694] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Arte, fare e vedere: dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 90.

[695] Ivi, p. 159.

[696] Ivi, p. 175.

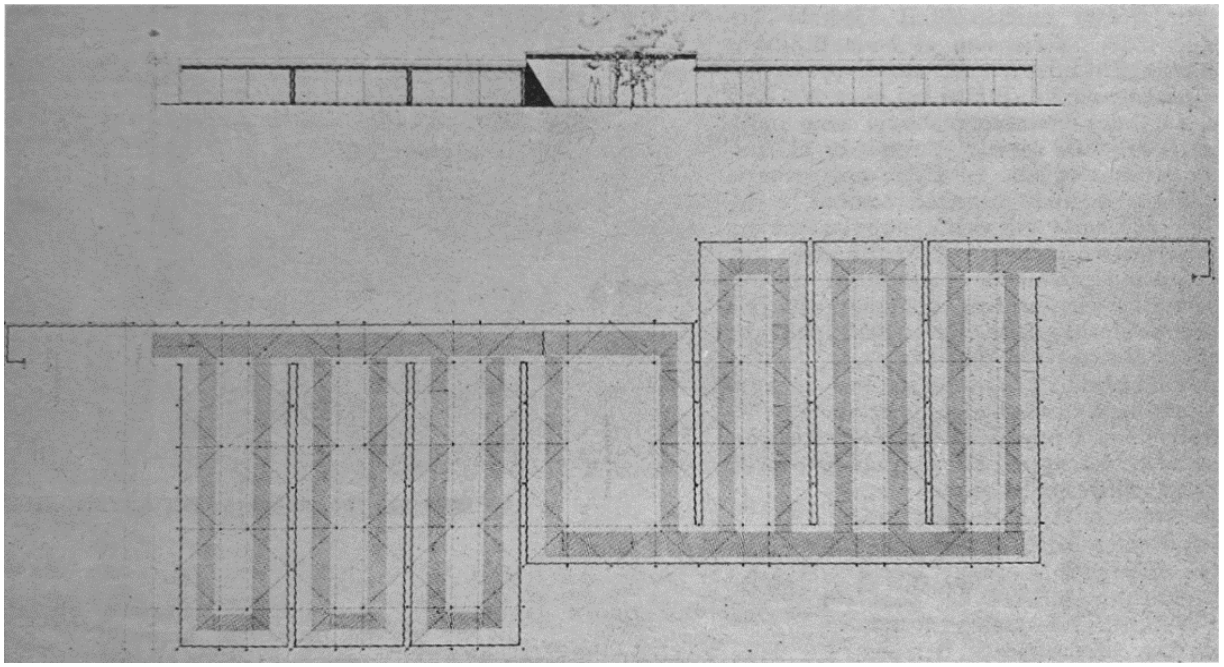
1960, la cui realizzazione veniva affidata all'Istituto di Storia dell'Arte di Pisa, insediato nel 1950 nel Museo di San Matteo, ancora per iniziativa del critico succeduto nella direzione dell'Istituto a Marangoni, confermando anche in quest'occasione un orientamento teso ad una finalità educativa dell'arte. Seguendo l'esempio americano dell'*Artmobil* del Virginia Museum of Fine Arts, che nel 1953 avviò mostre itineranti, tutt'ora in corso in modo aggiornato[697], "Artemobile" mirava ad instaurare un nuovo rapporto tra arte e pubblico, sensibilizzandolo, oltretutto, in modo particolare, all'arte contemporanea: «il problema [...] affrontato è di carattere essenzialmente pubblico o sociale: costruire nel nostro tempo e nella nostra civiltà di grandi masse [...] uno strumento di conoscenza e di educazione che corrisponda effettivamente alle forme di vita e di costume attuali»[698].



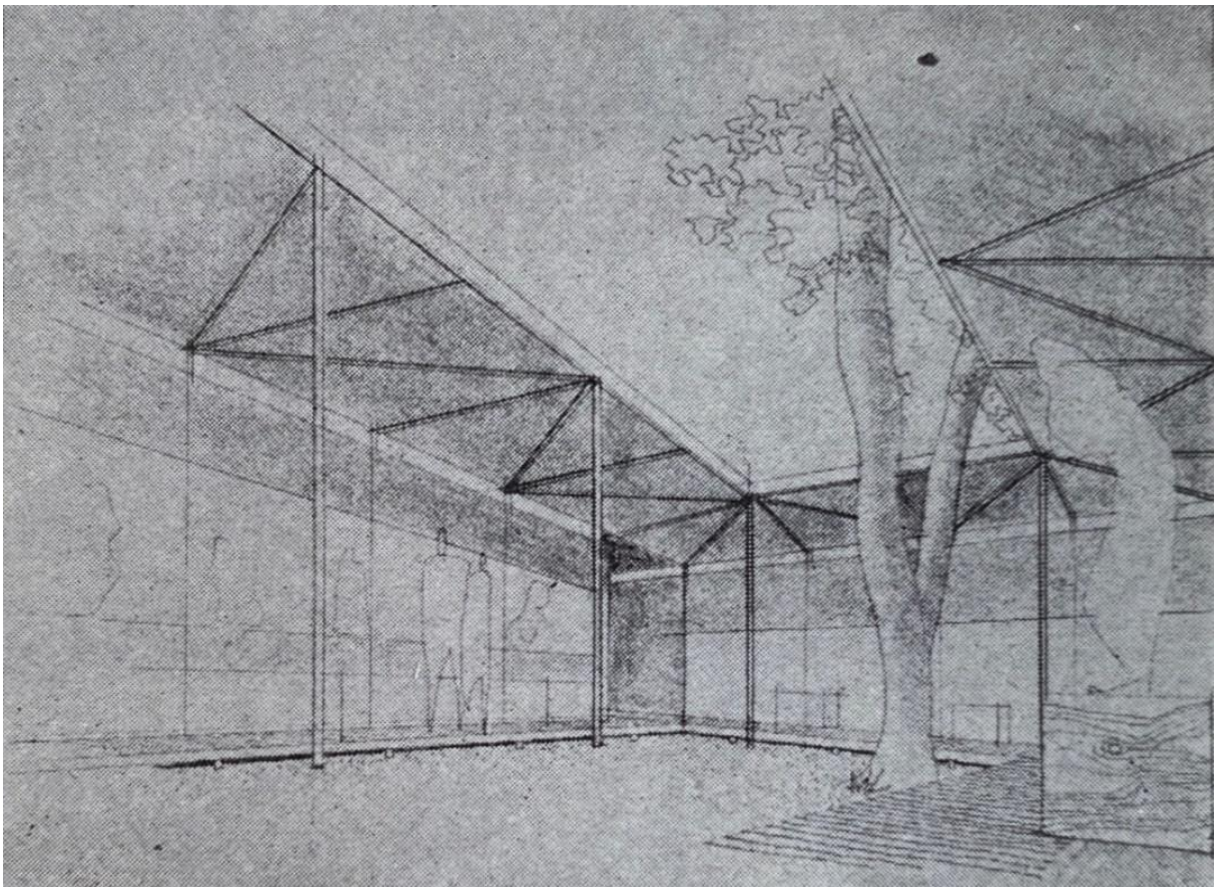
Soluzione di composizione dell'ARTEMOBILE [seleArte 1960, p. 28].

[697] Oggi il *VFMA on the Road* diffonde programmi artistici e educativi nel Commonwealth, attraverso nuovi strumenti interattivi e, dall'inizio degli anni '90, ha intensificato il rapporto istituzionale con scuole, centri e musei locali. https://vmfa.museum/exhibitions/exhibitions/vmfa-on-the-road/ [luglio 2022].

[698] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Artemobile*, in «seleArte», n. 45/1960, pp. 28-31.



Prospetto e pianta di una delle composizioni possibili del padiglione smontabile, che dà un'idea del percorso e dello sviluppo delle pareti di esposizione e di ambienti intercalati [seleArte 1960, p. 29].



Veduta interna dell'ARTEMOBILE [seleArte 1960, p. 30].

Il padiglione, il cui progetto fu affidato a Edoardo Detti, era concepito per ospitare circa 350 opere d'arte con l'ausilio di una struttura prefabbricata e «il disegno dell'edificio vuol essere esso stesso una dimostrazione delle possibilità estetiche che si possono ottenere usando materiali ed elementi costruttivi prefabbricati e modernissimi». Oltre a pitture e sculture, erano previste le esposizioni di disegni dei piani regolatori di Astengo e Romano, grafici e plastici di architetti del panorama moderno come Carlo Scarpa e De Felice.

Il progetto fu ambizioso e, poco prima della sua inaugurazione, che avrebbe dovuto avere luogo nell'ambito del Giugno Pisano, potendo contare sul folto turismo estivo che interessa la costa tirrenica, l'iniziativa fu rinviata per problemi legati al suo finanziamento[699]. Ragghianti, qualche anno dopo, riferì su «Critica d'arte» che la causa del rinvio fu «il prevalere tradizionale di individualismi locali ostili a condividere […] un medesimo servizio di cultura, e a causa di interessi locali di professione e di mercato artistico» [Ragghianti 1976, p. 68].

Solo quattro anni più tardi, ridimensionando il piano originario, pur di raggiungere lo scopo educativo-divulgativo del progetto, riuscì a realizzare un programma di mostre itineranti tra il 1964 e il 1968, che «comprendendo cataloghi distribuiti gratuitamente, hanno come programma una effettiva circolazione dell'arte moderna nei centri minori dove la cultura artistica ha meno occasioni» [Ragghianti 1965, p. 35].

Il campo museologico rappresentò, per Ragghianti, non solo un ambito di riflessione teorica, progettuale e educativa, ma anche un settore disciplinare di ricerca. Egli, fu uno dei pionieri del ramo, se si considera che a Pisa, nel 1967, dietro sua proposta, venne istituito il primo corso di Museologia nell'Università italiana presso l'Istituto pisano[700] e, lasciata la sede dopo poco, attraverso l'Università Internazionale dell'Arte di Firenze (U.I.A.), da lui fondata nel '68, diede vita a nuove iniziative.

La costituzione del Centro di Studi per la Museologia, l'Espressione e la Comunicazione visiva, avvenuta a norma dell'art. 3 del regolamento dell'U.I.A. del 26 gennaio 1967, fu approvata dal Consiglio Nazionale delle Ricerche il 2 luglio 1970 esprimendo come

> l'importanza dell'istituzione si rileva dal fatto che non esiste né in Italia né fuori d'Italia un Centro di documentazione, di studi e di ricerca scientifica sulla museologia e su tutte le attività e tecniche connesse con l'esperienza culturale affidata in modo preminente ai musei. […] Al Centro è affidata la costituzione di una biblioteca, fototeca e da un archivio specializzati, le attrezzature per le

[699] Le vicende legate al progetto di *Artemobile* sono ricostruite in BOTTINELLI Silvia, *«seleArte» (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Pacini Fazzi, Lucca 2010.

[700] Cfr. RANIERI Varese, *Ragghianti museografo/museologo*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, FrancoAngeli, Milano 2004, pp. 175-181.

esperienze di tale carattere. Inoltre, il Centro ha per compito di studiare l'architettura dei musei, le tecniche museografiche, il restauro e la conservazione delle opere d'arte[701].

Un centro di studi per la museologia del consiglio delle ricerche a Firenze

Il Consiglio Nazionale delle Ricerche, su parere favorevole del competente Comitato di consulenza, ha approvato l'istituzione, a Firenze presso l'Università Internazionale dell'Arte, di un Centro di studi del Consiglio Nazionale delle Ricerche per la *Museologia, l'esperienza e la comunicazione visiva*. Al Centro, in data 19 novembre 1970, è stato assegnato un primo contributo per permettere la sua iniziale fase di organizzazione.

L'importanza dell'istituzione si rileva dal fatto che non esiste nè in Italia nè fuori di Italia, un Centro di documentazione, di studi e di ricerca scientifica sulla museologia e su tutte le attività e tecniche connesse con l'esperienza culturale affidata in modo preminente ai musei.

Il Centro di studi, istituito presso l'Università Internazionale dell'Arte, è stato promosso da un gruppo di studiosi particolarmente esperti in materia, tra i quali architetti e costruttori di musei moderni, quali Franco Albini, Edoardo Detti, Franco Minissi, Carlo Scarpa; studiosi ed esperti quali Luisa Becherucci, Luciano Berti, Paola della Pergola, Bruno Molajoli; professori universitari di storia dell'arte, quali Giuseppe Mazzariol, Ottavio Morisani, Carlo L. Ragghianti, Roberto Salvini; soprintendenti e direttori di musei statali, quali Guglielmo Maetzke e Giuseppe Marchini.

Al gruppo promotore sono pervenute e pervengono le adesioni dei maggiori esperti internazionali nelle discipline museologiche. Al Centro è affidata la costituzione di una biblioteca, fototeca e di un archivio specializzati, le attrezzature audiovisive per le esperienze e le comunicazioni di tale carattere. Inoltre il Centro, che si articola in diverse sezioni, ha per compito di studiare l'architettura dei musei, le tecniche museografiche, il restauro e la conservazione delle opere d'arte, la storia e la documentazione della museografia attraverso i secoli. Di particolare interesse i laboratori di sperimentazione museografica, che avranno come primo oggetto la sistemazione dei musei di Firenze. Il Centro si organizza mediante gruppi di lavoro specializzati che trattano le diverse e complesse tematiche della museologia e della comunicazione visiva.

La Nazione Firenze 20 febbraio 1971.

Tra i documenti archivistici relativi alla genesi del Centro una relazione chiarisce il contesto entro cui si inserì l'iniziativa, cioè «la crisi notoria» delle strutture museali che investiva anche la conservazione dei beni artistici, l'incremento dei visitatori, l'esigenza di modernizzazione in termini di efficienza e finalizzazione dei musei, il piano poliennale predisposto dallo stato per la ristrutturazione dei musei pubblici. Per cui il Centro si proponeva come fine di condurre ricerche teoriche, storiche e sperimentali sulla museologia in tutti i suoi aspetti, articolandosi in diverse sezioni: architettura dei musei, tecniche museografiche, restauro e conservazione, storia e documentazione della museografia, organizzazione scientifica e amministrativa dei musei, esperienze e comunicazioni visive, didattica dei musei[702].

Il Centro curò due convegni, molto significativi, tesi ad una disamina delle questioni contemporanee del museo e della museologia: il primo si svolse nel 1974, tre anni dopo il convegno

[701] *Un Centro di Studi del Consiglio Nazionale delle Ricerche per la Museologia,* in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 11 - *Centro di studi per la museologia 1970-1989*, Fasc. 1 - *Attività del Centro di studi per la museologia 1970.*

[702] Il Consiglio Scientifico fu composto da: Ragghianti, Bruno Molajoli, Roberto Salvini, Giuseppe Marchini, Paola della Pergola, Franco Albini, Carlo Scarpa, Edoardo Detti, Luciano Berti, Luisa Becherucci, Giuseppe Mazzariol, Guglielmo Maetzke, Franco Minissi. *Centro di studio del C.N.R. per la museologia, l'esperienza e la comunicazione visiva*, in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 11 - *Centro di studi per la museologia 1970-1989*, Fasc. 1 - *Attività del Centro di studi per la museologia 1970.*

romano 'il Museo come esperienza sociale' del cui Comitato d'onore fece parte Ragghianti; il secondo ebbe luogo nel maggio del 1982. Il primo incontro fu articolato in sette sezioni tra cui: 'musei, architettura, urbanistica', 'didattica del museo' e 'conservazione e restauro'. Fu presentato da Ragghianti, il quale sottolineò come la museologia non apparisse come

> una scienza sociale, come essa è, o almeno secondo noi, deve essere o divenire. Scienza sociale nel senso che la funzione dei musei di conservare nella loro autenticità e di condizionare la conoscenza e l'esperienza delle opere d'arte è considerata un preminente interesse collettivo per l'educazione alla comprensione delle espressioni dell'uomo e per la consapevolezza della continuità pur multanime della civiltà[703].

Emergono aspetti molto interessanti, come, ad esempio, il riconoscimento, da parte di Minissi, dell'azione educativa del museo e della possibilità di estensione del metodo museologico in ambito architettonico e urbano[704]. Più di preciso, sulla scorta di un riconosciuto avanzamento del concetto di musealizzazione, l'allargamento del campo di azione della museologia potrebbe, secondo Minissi, far verificare «quell'utile aggancio dei valori culturali con una possibile utilizzazione pratica di quelle preesistenze nell'ambito delle quali gran parte della collettività continua a vivere e ad avere interessi diretti da stimolare l'attiva partecipazione alla tutela». Egli si riferì a due casi, primi dei quali furono i siti archeologici, per i quali non era ritenuto sufficiente il solo provvedimento difensivo nei confronti dei danni scaturibili dalla sua fruizione, bensì studiare metodi e azioni volte ad una comprensione ampia del patrimonio di un Parco Archeologico. Il secondo caso inerì ai centri storici per i quali la visione disciplinare della museologia consentirebbe di condurre metodologie finalizzate «alla ricostituzione di un rapporto gerarchico dei valori originari delle varie parti, sia pure nelle mutate condizioni sociali», nel solco di un'idea di pacifica convivenza tra inserzioni moderne e strutture antiche[705].

D'altra parte, emerse la sentita necessità, da parte di De Felice, di adottare un «sistema di definizione dello spazio [museale] modificato caso per caso, aderente al tessuto della città»[706]; o l'identificazione, individuata da Detti, del museo come attrezzatura culturale della città, guardando la funzione sociale, osservando i bisogni della collettività, come un aspetto primario rispetto alle esigenze legate al turismo occasionale e di massa[707].

Il secondo convegno, diviso in cinque sezioni, tra cui 'concezioni moderne del museo', 'musei territorio, didattica del museo', ebbe una maggiore risonanza, con ottanta interventi e la

---

[703] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Presentazione*, in «Museologia», n. 4/1976, p. 15.

[704] MINISSI Franco, *Prospettive della museologia in una visione globale del patrimonio storico-artistico*, in «Museologia», n. 4/1976, pp. 80-83.

[705] *Ibidem.*

[706] DE FELICE Ezio Bruno, *Strutture museali nel contesto urbano*, in «Museologia», n. 4/1976, pp. 94-107.

[707] DETTI Edoardo, *Il museo come attrezzatura culturale del territorio*, in «Museologia», n. 4/1974, pp. 115-117.

partecipazione nel comitato d'onore di personalità ai vertici istituzionali. Anche in questa occasione si trovano i contributi di Minissi e De Felice: il primo, facendo riferimento alle acquisizioni culturali relative alla salvaguardia dei 'centri storici'[708], osservò ancora la tutela e la conservazione dei tessuti urbani in chiave museologica, adottando, quindi, una lente operativa funzionale e, al contempo, espressiva dei valori della preesistenza nei suoi significati storici e artistici[709]. Mentre De Felice richiamò l'attenzione sulla necessità di aggiornare le attività e i dispositivi espositivi in forza ai progressi legati alla «temperie tecnologica»[710], che porta a mutare il pensiero e le abitudini della società, Ragghianti pare avesse già una soluzione in merito. Per consentire la comprensione dell'opera d'arte da parte del fruitore moderno, il critico lucchese, espose la ricerca che andava conducendo nell'UIA che riguardava la realizzazione di un «*teatro di posa*», volto a svolgere una verifica analitica delle condizioni di visibilità degli oggetti esposti all'interno dei musei, con il sussidio di «strumenti fotografici, cinematografici e televisivi»[711].

[708] L'allegato "d" della Carta Italiana del Restauro 1972 riguardò proprio la tutela dei centri storici e, pochi anni dopo il Convegno di museologia, la Carta internazionale di Washington del 1987 stabiliva gli indirizzi per la salvaguardia delle città storiche.

[709] MINISSI Franco, *Il museo fuori del museo*, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, pp. 329-332.

[710] DE FELICE Ezio Bruno, *Museo e tecnologia moderna*, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, pp. 375-387.

[711] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Per il nuovo museo*, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, pp. 115-123.

Come usare un museo

Il convegno apertosi a Firenze invita i politici e la cultura a rivedere alla base i criteri di direzione delle pubbliche gallerie - Esperti da tutti i paesi, una relazione di Ragghianti - Si discute sulla qualificazione del personale

Il convegno di museologia che ha avuto inizio ieri presso l'università dell'arte, alla villa Tornabuoni di Firenze, ha due scopi principali. In primo luogo vuole verificare la misura e la qualità dell'interesse che la museologia trova tra gli studiosi italiani, sia universitari che funzionari dell'amministrazione dei musei, e in secondo luogo vuole stabilire se lo strumento che è stato costituito, cioè il centro di studi per la museologia presso l'università dell'arte, deve essere potenziato, e in quale modo, per svolgere compiti di ricerche e studi teorici, storici, scientifici, indagini sui musei, eventuali progettazioni, oltre che per proseguire naturalmente le attività didattiche.

Analisi culturale

Nella cerimonia inaugurale di ieri hanno parlato personalità del mondo artistico e della sfera politica, italiani e stranieri: tra gli altri l'onorevole Francesco Franceschini, presidente dell'università dell'arte di Venezia, già presidente di quella famosa commissione Franceschini che portò a termine otto anni fa una più che approfondita inchiesta sulle condizioni del patrimonio artistico italiano, e l'avvocato Raffaello Torricelli, presidente della federazione italiana degli Amici dei musei. Tra i nomi degli stranieri convenuti a Firenze, si notano — tanto per fare qualche esempio — quelli di Eric Steingräber, direttore generale dei musei bavaresi, del professor Rivière del Louvre di Parigi, di Anthony Blunt dell'università di Londra, di José Lopez-Rey, dell'università di New York, di Irina Antonova, direttrice del museo Pushkin di Mosca.

E' stato Carlo Ludovico Ragghianti a illustrare ai convenuti gli scopi di un incontro che avrebbe anche potuto apparire distaccato dalla reale problematica quotidiana, a chi innanzi agli occhi avesse le recentissime e le meno recenti cronache dei disastri dei musei italiani. Può anche sembrare strano infatti che in un paese il quale vede sbarrare secondo gli orari più assurdi le sale di gallerie celeberrime, il quale vede licenziare restauratori egregi ed elevare a fiorente industria il furto di capolavori *a riscatto*, in un paese insomma apparentemente deciso a ignorare i propri tesori, decine di studiosi si mostrino pronti a impegnarsi a fondo per lo studio della museologia.

E tuttavia la faccenda è tutt'altro che assurda: l'impegno amministrativo-politico non si disgiunge da un'approfondita analisi culturale, e l'azione di rinnovamento può venire soltanto se la pressione della pubblica opinione non basa su semplicistiche osservazioni relative all'inefficienza, o al danno economico derivante dall'inefficienza. Agli uomini di cultura convenuti a Firenze, e ai politici che avranno la compiacenza di assumere le proprie responsabilità, l'UIA intende dunque affidare un messaggio che tradotto in parole povere significa questo: non è sufficiente tappare alla meglio le falle che si sono aperte nel settore delle belle arti, nè sarebbe sufficiente investire grosse somme che del resto non ci sono. Bisogna invece mutare la base dell'approccio alla questione dei musei, che non sono limoni da spremere a beneficio esclusivo del turismo, ma controparti di un rapporto mutualistico al quale devono partecipare, assieme, gli esperti e il pubblico.

Stato e Regione

L'università dell'arte è nella posizione giusta per sviscerare i problemi, come ha ricordato Ragghianti. I suoi corsi di specializzazione in museologia e in conservazione delle opere d'arte sono i soli esistenti, perchè non c'è scuola universitaria, nè speciale, che prepari un personale competente ed esperto. « Ciò che lo Stato non fa, lo ha fatto l'UIA, perciò riteniamo che lo strumento istituito debba essere utilizzato anche dallo Stato e dalle regioni » dice Ragghianti. Per aggiungere poi: « L'impegno in questa materia è scarso, al di fuori delle frasi convenzionali: siamo circondati da un'indifferenza sostanziale, e se noi possiamo portare avanti per conto nostro gli studi, abbiamo invece bisogno dello Stato e della regione per dare slancio e forza alle istituzioni culturali capaci di preparare in maniera degna gli addetti alla conservazione e alla valorizzazione del messaggio artistico ».

Un'indagine condotta dal centro qualche tempo fa, ha ricordato poi Ragghianti conversando con gli ospiti, ha dato risultati incredibili: in circa cento musei locali toscani mancavano i bilanci, gli inventari, i cataloghi, il personale tecnico e di custodia. Come si fa a provvedere? Le regioni hanno il compito di farlo, ma non hanno nemmeno l'ombra del personale competente.

L'esigenza di disporre di personale qualificato a ogni livello, tanto scientifico come tecnico e operativo, è stata ribattuta in un messaggio inviato dal presidente Cariglia, assente per i noti motivi di crisi governativa. Il centro di museologia, dice Cariglia, ha la fortuna di contare sulla collaborazione di personalità della cultura, di enti, e degli apprezzatissimi istituti fiorentini per il restauro, e vuole preparare i giovani impegnati a svolgere attività nel settore dei beni culturali: opera in collagamento con l'UIA, la quale ha dimostrato di saper accogliere e preparare allievi di ogni parte del mondo. Dobbiamo mettere a buon frutto le esperienze che qui si può avere, se vogliamo dare una retta impostazione alla questione dei beni culturali.

Oggi le discussioni entrano nel vivo e nel particolare: tra le relazioni previste quelle di Luciano Berti e di Luisa Becherucci, della direzione degli Uffizi, quella di Franco Russoli, di Brera, di Eric Steingräber dei Musei bavaresi.

Un certo contributo di concretezza si spera possa essere dato, oltre che dagli specialisti, dai rappresentanti di alcune regioni. Il presidente del consiglio regionale, Elio Gabbuggiani, ha aperto il convegno, esprimendo il suo compiacimento per le iniziative dell'università dell'arte. La presenza sua, quella dei parlamentari e dei rappresentanti del governo, della città e dell'esercito, possono essere considerate anche come segno di una più diffusa sensibilità.

Wanda Lattes

articolo di Wanda Lattes in riferimento al Primo convegno di studi sulla museologia, 1974.

4.4 *Analisi critica e conservazione digitale all'APaVOCA*

Dalla documentazione archivistica è emerso come nel 1979 già erano avviate ricerche tese a coniugare gli studi di museologia con sperimentazioni di natura tecnica con il sussidio di strumenti elettronici, sistemi audiovisivi[712], e tale approccio è in linea con la coeva istituzione dell'APaVOCA. Il Centro, acronimo di *Art Processes and Visual Object Computer Analysis*, era destinato alla comprensione, attraverso gli strumenti digitali dei processi artistici e degli oggetti visuali, tenendo conto che nel concetto di processo artistico ragghianteo rientra anche l'architettura, così come i tessuti urbani.

Questa propensione verso gli strumenti audiovisivi ed elettronici per lo studio e la trasmissione del patrimonio trova importanti tracce nell'attività di Ragghianti, il quale, com'è noto, si interessò, segnatamente, al tema della cinematografia già a partire dagli anni Trenta[713] fino alla realizzazione delle pellicole, i *critofilm*, da lui definite come «"atto" sociale di cultura», per rintracciare l'atteggiamento teso alla comprensione dell'arte e a trasferirne i valori «al grande pubblico» attraverso «la lingua più universale che parla a tutti con il più diretto potere di convinzione»[714]. Tale attitudine e avvertita esigenza di ricerca di strumenti di analisi e comprensione del linguaggio artistico, si riflette anche nella sua attività di insegnamento. La sua carriera universitaria ebbe inizio nel 1948, quando subentrò a Matteo Marangoni nella cattedra di Storia dell'Arte medievale e Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, quando l'Istituto di Storia dell'Arte aveva dimensioni minime. Difatti su iniziativa del critico lucchese, nei primi anni Sessanta, venne realizzata un'aula attrezzata per proiezioni, un laboratorio fotografico, una sala esposizioni e una fototeca[715], inoltre, nel 1968, egli propose al Consiglio di Istituto di utilizzare gli strumenti elettronici «per verificare e approfondire i processi di costruzione reali e le esperienze di forme degli artisti visivi»[716].

---

[712] *Programma delle attività del Centro di Studi per la Museologia dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze per l'anno 1979*, in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 11 - *Centro di studi per la museologia 1970-1989*, Fasc. 14 - *Attività Centro di studi per la museologia 1977-1979*.

[713] RAGGHIANTI Carlo Ludovico (1933), *Cinematografo rigoroso*, in ID., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1952, pp. 17-39. ID., (1938). *Immagine e parola*, in ID., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1952, pp. 40-49. ID., (1952). *Il critofilm d'arte*, in ID., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1952, pp. 222-238. Id., *Arti della visione*, vol. I. *Il cinema*, Einaudi, Torino 1975.

[714] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Informazioni sul critofilm d'arte*, in «seleArte», n. 23/1956, pp. 72-76.

[715] Cfr. BASSETTO Elisa, *«Sound Sonda». Carlo Ludovico Ragghianti e gli esordi dell'approccio informatico all'analisi dell'opera d'arte,* in «Luk», n. 22/2016, pp. 60-63

[716] *Ragioni della rivista*, in «Sound Sonda», 1/1978, p. 1. Tra il 1968 e il 1972 Ragghianti decise di lasciare l'Ateneo pisano e di fondare l'Università Internazionale dell'Arte, una scuola 'speciale' di levatura universitaria, a vocazione internazionale, con sede a Firenze.

Ragghianti, come si evince da una lettera da lui indirizzata ad Argan, nel '68 stava «studiando molti nuovi attrezzi offerti dalla tecnologia»[717] e conduceva esperimenti con il plotter per il suo lavoro sull'analisi formale delle opere d'arte. I risultati degli esperimenti condotti con l'uso del plotter e le potenzialità della cartografia geografica portarono Ragghianti a considerare, quindi, che i tracciatori digitali potessero efficacemente essere impiegati per l'analisi dei manufatti artistici:

> constatato che la macchina 'vede' da infiniti punti di una sfera avvolgente l'oggetto potendone dare proiezioni multiple […] mi sono confermato nell'opinione che il plotter può essere applicato con vantaggio all'analisi delle componenti formali delle opere d'arte; parte notevole di questo vantaggio dovendosi all'oggettività della verifica, che non può essere imputata di elaborazione soggettiva o forzata[718]

Come ricorda M. L. Cristiani Testi, la quale fece parte del gruppo di ricerca di Ragghianti, nel 1969 egli indicò diverse direzioni e possibili applicazioni, come la restituzione totale, geometrica e volumetrica, dei progetti di architettura antica i cui rilievi erano parziali; il rilievo degli elementi di architetture in rovina[719]. Oltre Cristiani Testi, il gruppo vide la partecipazione di Raffaele Bruno e Teresa Leoni Zanobini per collaborare anche con il Centro Nazionale Universitario di Calcolo Elettronico (CNUCE). I progetti che il gruppo condusse dimostrarono che «la digitalizzazione eliminava ogni possibilità di alterazione dei dati che formano l'oggetto della conoscenza, e che sono constatati senza intermediari»[720] e su questa linea, dal 1972, un gruppo di studiosi, tra cui Vito Cappellini, comprendendo le possibilità offerte dalle ricerche *in itinere*, studiò metodi e applicazioni per la conoscenza delle strutture visuali. In un articolo veniva, infatti, precisato che

> le immagini digitalizzate rappresentavano un archivio sicuro e immutabile nel tempo, che conserva lo stato dell'opera come era al momento della ripresa fotografica o acquisizione diretta, permettendo di valutare il processo di deterioramento nel tempo o la qualità di conservazione, effettuando successive digitalizzazioni nel tempo di immagini dell'opera considerata, e confronti punto-punto[721].

---

[717] La lettera datata il 27 settembre 1968 è edita in PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico*, *op. cit.*, pp. 199-200.

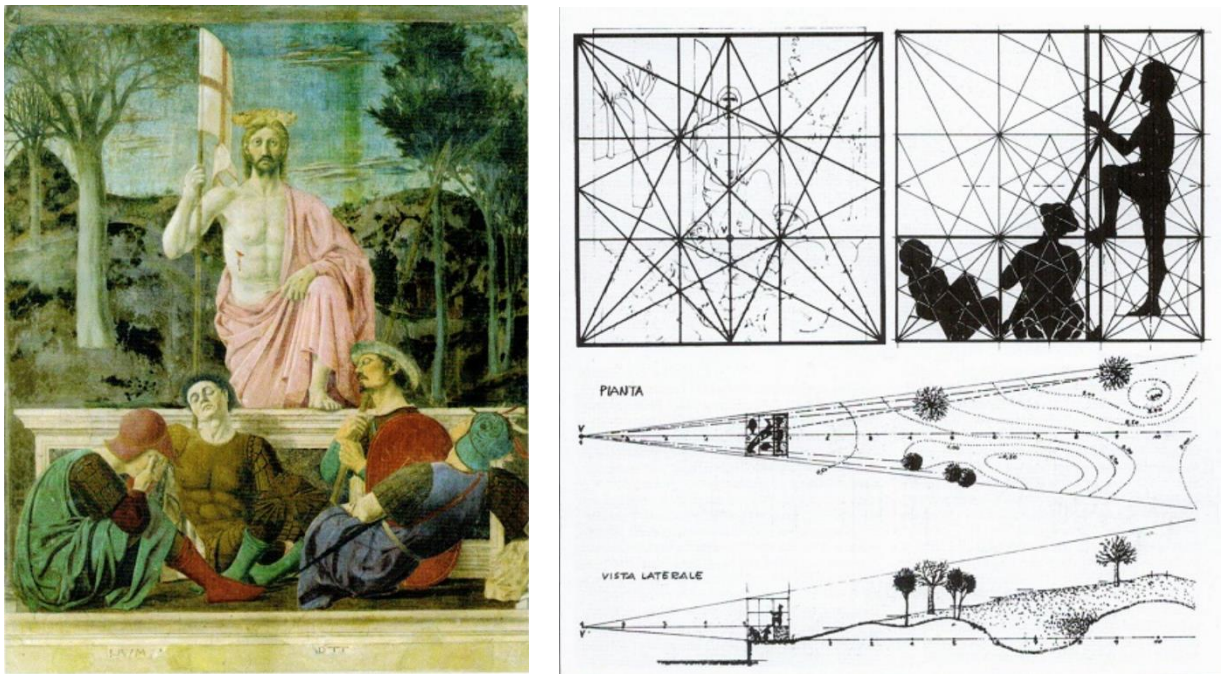
[718] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Analisi e ricostruzione dei processi formativi delle opere d'arte con gli strumenti elettronici*, in «Sound Sonda», 1/1978, p. 2.

[719] CRISTIANI TESTI Maria Luisa, *Carlo Ludovico Ragghianti: umanesimo e informatica*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, op.cit., p. 186.

[720] Bruno sottopose la *Scuola di Atene* di Raffaello a una successione di sondaggi che hanno tracciato le proiezioni stereografiche e prospettiche; Leoni Zanobini stabilì la progressione della *stella cavaliera* di Piero dei Franceschi nella *Flagellazione* di Urbino; Cristiani Testi ha iniziato un'analisi di *S. Sebastiano* di Dresda di Antonello da Messina, identificando la planimetria della rappresentazione anteriore.

[721] CAPPELLINI Vito, FONDELLI Mario, BERNABÒ Marcello, *Estrazione automatica di contorni dalle opere d'arte*, in «Sound Sonda», 5/1978, pp. 97-98.

Il gruppo si avvalse della collaborazione del calcolatore G.C. Realini del Centro Euratom di Ispra, realizzando tra il 1973 e il 1975 diverse esperienze per moltiplicare le prospettive visuali di uno stesso oggetto[722].



Piero della Francesca, *Resurrezione di Cristo* e sondaggi analitici. Ipotesi sulla contenibilità in un cubo tripartito sui lati dell'insieme architettonico in cui si articolano le figure. In «Sound Sonda», n. 1/1978, p. 15

È da queste esperienze che venne maturando la fondazione dell'APaVOCA e la relativa rivista «Sound Sonda», nel cui primo numero, uscito nel marzo 1978, Ragghianti esponeva il programma dell'Associazione, il cui obiettivo principale consisteva nell'utilizzo degli strumenti elettronici «per accertare, fuori di ogni ipotesi o sovrastruttura esterna, i reali processi di costruzione delle opere d'arte e le reali esperienze di forme degli artisti visivi» e «ricostruire degli oggetti visibili la loro genesi intellettuale o la ragione della loro consistenza[723]». Questi non erano interpretati «come passive banche di dati od archivi mnemonici concentrati, né come esecutori meccanici, sia pure infallibili e vertiginosi, di calcolazioni dipendenti da termini a priori», ma come «moltiplicatori dei potenziali analitici delle attività umane e naturali».

Capire l'arte col computer è un articolo con cui Ragghianti chiarisce la sua posizione rispetto alle potenzialità degli strumenti elettronici nell'ambito della critica d'arte. Partendo dalla sua concezione di opera d'arte, cioè come «attività di conoscenza e linguaggio espressivo originario ed

[722] Elaborarono un programma "Sistema 0021 Storia" elastico e interattivo, fondato sull'equivalenza di un elemento geometrico presente in un'opera pittorica con una figura piana nota e avente angoli retti, in modo da pervenire, con il controllo permanente dell'analista, alla trasformazione planivolumetrica, mediante un procedimento inverso ma uguale alla costruzione dell'artista. Successivamente, per risolvere taluni problemi, per ottenere un maggiore automatismo di rilevamento e una maggiore oggettività, fu ideato il "Sistema Generalprosp". Cfr. CRISTIANI TESTI Maria Luisa, *Carlo Ludovico Ragghianti: umanesimo e informatica, op.cit.*

[723] Dalla lettera di presentazione allegata al primo numero della rivista.

esauriente della coscienza [...] un processo costruttivo non cessato, rimasto vivente. L'opera d'arte è un essere vivente, in perpetuo»[724], chiarì che, prescindendo da qualsiasi teoria estetica adottata, psicologica, sociologica o iconologica, non si potesse prescindere dai caratteri 'formali' del prodotto artistico. Pertanto, «il recupero della coscienza dell'arte» si poteva ottenere non solo dalle formulazioni letterarie ma dagli stessi percorsi delle opere, nel loro farsi e nella loro consistenza fisica. Ragghianti rivendicò il proprio criterio di comprensione, cioè linguistica delle arti della visione, precisando che

> la critica è divenuta analisi dei processi spazio-temporali delle forme rivissuti puntualmente nei loro termini reali e quindi interiori e storici, è divenuta comprensione di ogni costruzione singolare ed organica di linguaggio visivo come impegno e manifestazione di un'umanità in azione[725].

Egli considerando il processo formativo dell'opera d'arte come un *unicum* di pensiero e azione, intendendo con quest'ultimo termine l'atto fisico-corporeo con cui dà voce ed espressione a quello stesso pensiero, giungeva ad equiparare l'arte ad una forma di linguaggio, accentuandone la natura pragmatica, corporea, manuale, con la conseguente rivalutazione dei suoi aspetti tecnici, 'processuali', oggettivamente indagabili. La ricostruzione critica, quindi, in quel momento poteva avvalersi, oltre di strumenti tradizionali come il discorso critico verbale, anche di strumenti di restituzione visuale come il cinema e fu, in modo specifico, «in relazione a studi sulle tecniche e per la conservazione delle opere d'arte» che Ragghianti dichiarò di aver maturato l'interesse verso strumentazioni scientifiche più evolute[726]:

> in relazione a studi sulle tecniche e per la conservazione delle opere d'arte, ho prospettato l'interesse, ai fini della moltiplicazione e dell'approfondimento dei processi artistici, dell'utilizzo di strumenti scientifici delicati e scrutanti come estensimetri, flessimetri, vibrografi, oscillografi, sismografi, batiscopii e raggio laser.

Il primo corso sperimentale di Analisi Elettronica dei Processi Artistici e degli Oggetti Visivi fu organizzato nel maggio del 1979, in collaborazione con la Regione Toscana, l'Istituto di Elettronica della Facoltà di Ingegneria e la Società Olivetti. Fu articolato in tre sezioni, la prima dedicata all'acquisizione ed elaborazione di dati e immagini con elaboratori elettronici, la seconda riguardava l'analisi e la ricostruzione dei processi formativi delle opere, comprendendo l'analisi tridimensionale e spaziotemporale, e la terza ineriva all'elaborazione elettronica di opere e oggetti

[724] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Capire l'arte col computer*, in «Critica d'arte», nn. 160-162/1984, pp. 3-13.

[725] *Ibidem.*

[726] Prof. Vito Cappellini, *Restauro elettronico delle opere d'arte,* in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 12 - *Sound Sonda*, Fasc. 6 - *1980.*

per la verifica dei processi di degrado e simulazione di operazioni di restauro con esperienze dirette su opere e monumenti[727].

Le prospettive del lavoro da svolgersi sono sintetizzate in un documento del 1977 elaborato da Cappellini e Fondelli, intitolato *Note sulla elaborazione numerica delle immagini*. L'interesse verso le immagini e la loro elaborazione costituiva la premessa del lavoro e si rilevava crescente per la capacità informativa insita nelle 'immagini'. I processi di formazione delle immagini erano classificati in tre categorie: 1) quelle ottenute mediante onde elettromagnetiche a lunghezze d'onda maggiori di quelle della luce; 2) immagini ottiche, rilevate con fotografie o microscopio e per mezzo di onde elettromagnetiche prossime a quelle del visibile (infrarosso, ultravioletto); 3) quelle ottenute tramite radiazioni penetranti come raggi x e γ[728].

Tra le immagini ritenute di interesse scientifico e analitico erano incluse quelle televisive, le biomediche, foto aeree e satellitari, mappe urbanistiche. La casistica veniva dunque sottoposta a processi di analisi e di interpretazione, sia attraverso sistemi analogici, ottici come lenti, sia numerici, impiegando calcolatori e processori d'immagine, consentendo di elaborare ed estrarre forme da elementi bidimensionali. Tali operazioni vennero ritenute utili per la conservazione in forma inalterata delle opere in archivi «non deteriorabili» supportando il monitoraggio delle opere, per la misurazione del livello di deterioramento nel tempo attraverso il confronto con nuove acquisizioni, per effettuare «restauri elettronici» per valutare diverse tecniche e valutare preventivamente la resa di un intervento conservativo[729].

Sulle finalità e le attività di questo centro se da un lato emerge un lavoro teso a fornire strumenti teorico-metodologici per l'impiego dei mezzi digitali per la tutela del patrimonio, dall'altro anche la continua interrogazione del 'cosa' si conserva, seppure in chiave aggiornata dal punto di vista strumentale, corroborando quel processo ermeneutico e ineludibile che sostanzia la cultura conservativa. Dal punto di vista delle possibili ricadute operative dell'impiego delle tecnologie digitali, un articolo pubblicato su «Sound Sonda» di Vito Cappellini fu dedicato al "restauro elettronico", inteso come «ricostruzione mediante l'elaboratore di alcune parti mancanti di un'opera e la presentazione dell'opera ricostruita o restaurata al video». Le diverse soluzioni ipotizzabili attraverso le elaborazioni elettroniche erano, tuttavia, immaginate con l'obiettivo di individuare quelle più vicine all'originale distrutto, poiché «l'elaborazione può fare veri e propri miracoli, ripristinando le forme, le figure, rinforzando i colori con una perizia che nessuna mano potrebbe eguagliare!»

---

[727] *Comunicato stampa*, in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 12 - *Attività APaVOCA*, Fasc. 3 - *1979*.

[728] *Note sulla elaborazione numerica delle immagini*, Vito Cappellini, Mario Fondelli, in AFR, Serie - *Università Internazionale dell'Arte*, Busta 12 - *Attività APaVOCA*, Fasc. 1 - *1975-1978*.

[729] *Ibidem*.

Secondo Ragghianti, però, il computer e il plotter non si configuravano solamente come registratori passivi o memorie digitali, ma come strumenti di analisi «assolutamente oggettiva delle determinazioni formali» di ogni caso sottoposto a indagine. Visti, dunque, come strumenti conoscitivi e analitici, tali mezzi non rappresentavano

> l'ultima parola in materia, anzi il processo tecnologico fornirà capacità sempre maggiori e interiori per comprendere le attività umane. È quanto dire il rifiuto più netto alle artificiali divisioni tra quelle che si chiamano *humanities* e quelle che si chiamano *sciences*, divisioni che derivano da falso concetto che si ha sia della cultura umanistica che scientifica, e che si supera con una *filosofia della comprensione* o ricerca di conoscenza autentica di ogni ragione di esistenza[730].

[730] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Capire l'arte col computer*, *op.cit.*, p. 13.

Conclusioni

Quale eredità per il restauro e la conservazione del patrimonio

Quale eredità per il restauro e la conservazione del patrimonio

Lo studio fin qui esposto ha toccato, lungo un ampio arco cronologico, diverse esperienze maturate da Carlo Ludovico Ragghianti in cui emergono il suo sondaggio e la sua vicinanza ai temi del restauro e della conservazione del patrimonio, con l'obiettivo di tracciare un profilo inedito della sua figura che, sia riesaminando ambiti già sondati dalla letteratura di settore, sia indagando temi meno noti, possa aprire nuovi approfondimenti in relazione alle molteplici questioni che la tesi ha considerato. Sebbene, dunque, ogni campo tematico preso in considerazione sia suscettibile di ulteriori ricerche, sono altresì deducibili taluni aspetti che ancorano il lavoro del critico lucchese al panorama contemporaneo della disciplina.

La ricerca ha preso le mosse dalle matrici culturali del pensiero ragghianteo, non solo per sondare come certi apporti provenienti dalla storiografia artistica abbiano anticipato tematiche che hanno sostanziato storicamente le successive teorie del restauro, ma anche per la riconosciuta perdurante validità dell'atteggiamento 'critico' di taluni cosiddetti 'orientamenti attuali'. In particolare, ci si riferisce al processo di comprensione e interpretazione della preesistenza che trova nel giudizio critico il mezzo con cui dispiegarsi. Si tratta di un approccio interpretativo, proprio della storiografia artistica a cui Ragghianti aderisce, che appare recepito dalla cultura del restauro attuale in virtù della consapevolezza dell'impossibilità di soluzioni predeterminate alle questioni poste dalla conservazione, qual è la cosiddetta logica del *caso per caso*, che supporta, segnatamente, l'attributo 'critico' nella declinazione 'critico-conservativa' di Carbonara, che muove dall'affermazione per cui, ivi compresa la questione di «una soluzione estetica al problema conservativo»,

> ogni intervento costituisce un caso a sé, non inquadrabile in categorie, non rispondente a regole prefissate ma da studiare a fondo ogni volta, caso per caso, senza assumere posizioni dogmatiche o di schieramento nei confronti dell'intera gamma di problemi e soluzioni che il restauro suscita[731].

D'altronde, in molti dei recenti contributi teorici in materia si evidenzia un'attenzione al ruolo della 'interpretazione' nel restauro, già esplicitata nel rapporto tra restauro ed ermeneutica, che viene, non di rado, posto a fondamento dell'intrinseco legame tra restauro e critica d'arte[732]. È da

[731] CARBONARA Giovanni, *Orientamenti del restauro in Italia. Sviluppi attuali*, in ID., *Restauro architettonico: principi e metodi,* M.E. Architectural Book and Review, Roma 2013, pp. 40-42.

[732] Si ricorda, in tal senso, quanto affermato, tra gli altri, da G.L. Mellini: «non sembra che il restauro possa rivendicare teoreticamente un ruolo diverso e autonomo rispetto alla critica d'arte, nel cui concetto generale non può non rientrare. […] il restauro è, o dovrebbe essere ermeneutica anzi addirittura il suo vertice e ad essa andrà restituito. Quell'ermeneutica che nel caso migliore è quella tecnica del capire», MELLINI Gian Lorenzo, *Il restauro come ermeneutica*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 14/1996, p. 3. Appaiono significative anche le riflessioni di B. P. Torsello sull' ermeneutica come elemento unificante restauro e progetto, si veda TORSELLO B. Paolo, *La dialettica restauro/progetto*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 19/1997, e quelle sviluppate da M. Battipaglia, in cui si evidenziano, in particolare, le connessioni tra ermeneutica e 'restauro critico', BATTIPAGLIA Manuela, *Ermeneutica e restauro*, in

rilevare che le speculazioni che provengono dalla teoria del *restauro critico* si ancorano a posizioni neoidealiste e a un concetto crociano di opera d'arte che oggi non risultano pienamente rispondenti agli sviluppi storiografici e culturali, laddove proprio il concetto di opera d'arte è mutato, ampliandosi quantitativamente e qualitativamente, includendo oggetti non necessariamente rispondenti a canoni di bellezza e artisticità presenti fino a pochi decenni fa[733]. Ciò implica che attualmente l'estetica

> non si occupi necessariamente dell'arte: il campo di oggetti su cui indagare si è enormemente allargato, includendo a volte esplicitamente, a volte in maniera occulta, tutto il reale e portando allo spostamento dell'interesse verso meccanismi di individuazione dell'opera d'arte (tramite l'esercizio del giudizio) all'individuazione del carattere estetico insito in qualunque oggetto[734].

Posto dunque che la comprensione e l'interpretazione del palinsesto architettonico costituiscano un processo metodologico coscientemente ineludibile, che i differenti esiti progettuali sono evidentemente dovuti a diverse concezioni storiografiche e che i canoni di giudizio estetico siano molto più estesi rispetto al passato, vi è da riconoscere nel pensiero e nell'opera di Ragghianti una spiccata propensione verso un allargamento del campo di studi della critica d'arte. Tale attitudine appare in assonanza con il concetto di 'cultura materiale', riscontrabile sia per la sua nota vicinanza al pensiero marxista[735], sia per aver preso attivamente parte a quello sviluppo del concetto di 'bene

---

«Palladio», n. 45/2010. Si veda pure CANALI Ferruccio, *Filologia positivistica del riconoscimento delle tracce e deduzione critica: il monumento come archivio di se stesso*, in «Parametro», n. 239/2002, p. 24.

[733] È stato altresì evidenziato come tale nuova dimensione dell'estetica sia il frutto di una diversa prospettiva storiografica che ha ampliato quantitativamente il proprio ambito di interesse, sicché «anche la storiografia d'arte si [è ritrovata] sempre più distante dai suoi fondamenti teoretici di storicismo assoluto di matrice idealista ed anche positivista. […] Oggi lo storicismo idealista ed anche quello critico crociano… sono assai lontane dal costituire, per gli addetti ai lavori, un vero e proprio punto di riferimento attendibile. LANGÉ Santino, *Alcuni interrogativi sul senso della storia dell'architettura in rapporto alle acquisizioni teoriche del restauro*, in «Palladio», n. 18/1996, p. 125. Cfr. pure CANALI Ferruccio, *Filologia analitica (e critica) delle stratificazioni monumentali ed estetica del processo critico*, in «Parametro», n. 239/2002, p. 28, in cui, in relazione al gusto per la conservazione delle stratificazioni che connota la fine del XX secolo e gli inizi del XXI, afferma che «l'idealismo crociano ha prodotto quel Gusto per le stratificazioni differenziate (originale/lacuna) oggi tramontato». Difatti, l'ampliamento degli oggetti sottoposti a tutela è avvenuto dapprima attraverso dall'estensione del giudizio estetico, ma ha ricevuto un notevole impulso poi attraverso le istanze provenienti dall'antropologia, dall'etnografia, dalle riflessioni di culture che non concepiscono il patrimonio come coincidente con un manufatto materiale.

[734] NAPOLEONE Lucina, *Restauro ed estetica: per riaprire il problema*, in «TeMa», n. 1/1996, p. 65. Prosegue affermando che il «vero problema sembra diventare, dunque, individuare i limiti, l'estensione del carattere estetico. Il meditare sul restauro ancora una volta si rileva fonte inesauribile di problemi, di domande. Non ci troviamo, dunque, nel luogo delle certezze ma, al contrario, in quello delle infinite possibilità, che, autoalimentandosi nel continuo gioco delle interrogazioni e delle molteplici possibili risposte, sembra non poter rimandare mai ad una conclusione. Come sempre accade, quando si rimane nell'ambito della libertà: libertà che risulta estremamente feconda per il riflettere». Cfr. anche TAFURI Mafredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.

[735] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Marxismo perplesso*, in «Critica d'Arte», nn. 11-12/1955, pp. 420-435; ID. *Marxismo perplesso*, Editoriale Nuova, Milano 1980; COTRONEO Girolamo, *Marxismo e dintorni*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004; MARTORANO Vincenzo, *Dell'arte*

culturale' introdotto dal dibattito legislativo italiano degli anni Cinquanta e Sessanta. Ci si riferisce a quando la Commissione Franceschini fece propria la definizione adottata dalla Convenzione dell'Aja del 1954[736] e, ancor prima, quando la Commissione Marangone, com'è stato evidenziato nella tesi, si occupò di definire l'interesse del 'monumento' come un concetto «relativo, l'importanza anche di cose che possono sembrare di scarso rilievo»[737]. Si tratta, com'è stato recentemente rilevato non di una «questione solo nominale ma sostanziale e ha determinato, oltre all'ampliarsi del numero degli oggetti sottoposti a tutela, il mutamento nei modi e nelle strategie di intervento»[738]. Inoltre, si riscontra per la vastità di interessi singolarmente approfonditi dal critico lucchese, con ampi riferimenti temporali e geografici, includendo, ad esempio, arti orientali, africane o la *paleostoria*, e anche per il precoce riconoscimento dei valori prosastici delle opere, risalente già al saggio degli anni Trenta sui *Carracci*. Vi è anche, poi, da considerare un altro fondamentale aspetto che emerge dal contributo ragghianteo che si lega al tema della 'cultura materiale' e cioè le sue analisi che non di rado, com'è stato sottolineato nella tesi e com'è ravvisabile dalla bibliografia dei suoi scritti, hanno toccato gli aspetti funzionali, materiali e tecnico-costruttivi nell'individuazione dei caratteri valoriali del patrimonio.

Nel periodo relativo alla ricostruzione postbellica appare ancor più evidente l'adesione di Ragghianti ad un approccio teso a una tutela ampia del costruito che osservava le singolarità architettoniche in relazione a un più largo contesto che, nella visione ragghiantea, si estendeva «ai quartieri, alle città, ai territori, alle regioni»[739]. Sussiste nei confronti della conservazione del

---

come lavoro: Ragghianti e il marxismo, in ID., *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, FrancoAngeli, Milano 2011.

[736] Sulle radici della cosiddetta 'cultura materiale' e sul contributo della storia dell'arte a riguardo si è espresso efficacemente Sciolla il quale, oltre a individuare negli studi marxisti degli anni Venti una solida base di sviluppo, individua la storiografia francese degli *Annales* e la scuola polacca degli anni Cinquanta, oltre al dibattito afferente alle Commissioni parlamentari, isolando la questione in ambito nazionale. SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, *op.cit.*, pp. 388-390.

[737] La definizione proposta fu: «si intende per 'monumento' ai fini della tutela storico-artistica, qualsiasi isolato o complesso, tanto architettonico quanto scultorio o pittorico, a cui possa riferirsi la qualifica di importante interesse artistico o storico-artistico, sia in sé, sia in relazione all'ambiente, e senza eccezioni di tempo e di dimensioni. Questa definizione di 'monumento' deve essere chiarita per quanto riguarda l'importante interesse: si tratta, cioè, di un concetto relativo e non assoluto, l'importanza anche di cose che possono sembrare di scarso rilievo, se considerate isolatamente ed una funzione importante quando si considerino in rapporto all'ambiente od alla tradizione storica del complesso», Verbale della II Sottocommissione (Urbanistica – Monumenti – Paesaggio) V, 5 ottobre 1956, presenti Carlo Vischia, Giò Ponti, Roberto Papini, Alfredo Barbacci, Cesare Brandi, Cappabianca, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Martelli.

[738] NAPOLEONE Lucina, *La tutela del patrimonio culturale negli ultimi decenni. Riflessioni e possibile cambiamento di paradigma*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», numero speciale 2019, ESPOSITO Daniela, MONTANARI Valeria (a cura di), *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, Volume I, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020.

[739] Prosegue «un'urbanistica che non tenesse conto eminente di questa determinazione peccava di astrattismo e di vanità, e non poteva che conchiudere in deturpazioni, stonature violente o brutture, irreparabili data la povertà del

patrimonio, oltre un riscontrabile sguardo urbano, anche una componente etica individuabile nell'attenzione verso i centri storici, concepiti come «vita spirituale che nella stratificazione millenaria dell'arte contengono le vecchie città italiane» e, più di preciso, nel concetto di salvaguardia di questi ultimi, che per Ragghianti «coincide perfettamente con il migliore interesse della comunità e con il suo più propizio e fortunato sviluppo futuro»[740]. Da qui si evince una visione di dimensione pubblica del patrimonio, di necessità di inquadrare la questione della tutela e della conservazione in una prospettiva etica e sociale che, se aggiunta al superamento di ogni pretesa di storicismo assoluto e conclusivo, si tratta di un'acquisizione che segna il passaggio dal restauro alla conservazione, interpretato da Amedeo Bellini come transizione dall'estetica all'etica[741]. Inoltre, nelle azioni condotte dal critico lucchese in questo denso periodo si pone in gioco non solo il *perché* o il *cosa* si restaura, ma soprattutto il *per chi*, attraverso quei «vecchi arnesi del giudizio di valore» possibilmente da recuperare per fornire risposte alternative rispetto agli attuali approcci consumistici[742]. Com'è stato trattato nella tesi Ragghianti si occupò peraltro del tema della "redditività" del patrimonio artistico, sfruttandolo però a scopo politico per richiamare i «rappresentanti del popolo italiano» ad un'assunzione di responsabilità «una volta rivelata la situazione in tutta la sua allarmante gravità, in tutto il suo imminente pericolo», veniva così reso funzionale alla richiesta di incisive misure strutturali. Ma era ben chiaro che tutto ciò avveniva «prescindendo dal dovere morale e civico di provvedere alla conservazione di un così alto patrimonio di valore universale»[743], dove il «prescindendo» indicava non una messa fra parentesi, ma un'esaltazione delle istanze morali e civiche e del valore universale del patrimonio stesso[744].

I suoi scritti risalenti al secondo dopoguerra pongono in evidenza un approccio molto aderente agli assunti teorici correnti della disciplina del restauro e sono, difatti, chiare le riserve verso il netto contrasto che si definiva tra la cultura 'conservativa ad oltranza' e quella del 'rinnovamento' con scarso rispetto per la preesistenza, verso gli isolamenti monumentali, verso la rottura dei rapporti tra centro antico e le periferie urbane. Affrontando le specificità dei singoli casi, rivela un approccio che media un interesse meramente estetico-scenografico e uno volto ad una determinazione 'scientifica' inconfutabile di soluzioni ai problemi delle città e delle architetture distrutte. Occorreva,

---

paese che non poteva permettersi il lusso di esperimenti provvisori», Cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *I problemi della ricostruzione urbanistica, op.cit.*, pp. 3-27.

[740] Lettera di Ragghianti a Giovannini pubblicata ne «Il Gazzettino Lucchese» del 3 giugno 1955.

[741] Bellini Amedeo, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 19/1997, pp. 17-21.

[742] NAPOLEONE Lucina, *Per chi tutelare? "Perdita del futuro" e conservazione dell'eredità culturale*, in BERTOCCI Stefano, VAN RIEL Silvio (a cura di), *La cultura del Restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, Atti del II Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica ReUSO (Firenze, 6-8 novembre 2014), Alinea, Firenze 2014.

[743] Ragghianti Carlo Ludovico, *Per il patrimonio artistico italiano*, in «Comunità», n. 44/1956, p. 57.

[744] Cfr. LEVI Donata, *Carlo Ludovico Ragghianti tra tutela e divulgazione*, in «Luk», n. 16/2010, op.cit., p. 74.

dunque, a suo avviso, il contributo dei critici moderni formati con la cultura crociana, che fossero usciti però dalle strettoie delle classificazioni scolastiche e che includessero quei patrimoni fino a quel momento considerati come 'letteratura edilizia'[745]. Inoltre, la sentita necessità da parte di Ragghianti di una pianificazione urbana che si sviluppasse a partire dalle istanze di tutela dei centri urbani, anticipava quanto poi venne sancito con il concetto – ancora oggi sostenuto – di "conservazione integrata" dalla Dichiarazione di Amsterdam.

Le molteplici linee di azione percorse da Ragghianti in risposta all'alluvione del '66 dimostrano un approccio progettuale complesso. Oltre al lavoro teso alla costruzione di rapporti sinergici tra organi amministrativi, istituzioni culturali – anche di respiro internazionale – e il fronte della cultura, i programmi elaborati nell'ambito delle diverse commissioni, createsi per pianificare la ripresa di Firenze, danno prova di uno sguardo multifocale, volto a contemperare le esigenze culturali, economiche e sociali. I fenomeni che, a causa della crisi climatica, investono in modo drammatico i territori, le città e il patrimonio culturale, oggi richiedono una riflessione da parte di molteplici campi del sapere, oltreché dagli organi istituzionali, per sviluppare strategie tese alla mitigazione dei rischi ambientali ed elaborare soluzioni ai danni provocati dagli eventi calamitosi. Il recente decreto alluvioni, (legge 31 luglio 2023 n. 100 in vigore dal 1° agosto) sottolinea la sentita esigenza di formulare delle specifiche linee di azione per far fronte alle emergenze causate dai disastri naturali, compatibilmente con le necessità contemporanee. Tuttavia, la gestione del rischio da disastri ha sistematicamente evitato, sia sul piano internazionale che nazionale, di integrare la tutela del patrimonio culturale e naturale, disciplinato con misure a sé stanti. Sebbene, come egli stesso avvertì, le manovre messe in campo per la ripresa dall'alluvione avrebbero potuto fornire l'occasione, non sufficientemente colta, per corroborare un processo di sviluppo urbano[746], l'ampio ventaglio di riflessioni e attività da lui condotte, includendo la previsione di interventi da svilupparsi a partire dalla scala urbano-territoriale, passando per le iniziative di promozione culturale, fino a considerare le dirette operazioni di recupero e restauro del patrimonio danneggiato dalle acque, suggeriscono un valido approccio progettuale anche nel panorama contemporaneo in cui i casi di calamità naturali si registrano con preoccupante frequenza. Oltretutto, i criteri con cui, in modo

[745] Tra i riferimenti bibliografici più significativi *Come fare la ricostruzione urbanistica*, in «Il Mondo», n. 7/1945, p. 11; *Risposte a un "SOS". Della Loggia del Pesce, di Por Santa Maria e d'altro. Una lettera di Ragghianti*, in «L'Arno», n.8/1945, p. 7; *Riorganizzare le Belle Arti*, in «La Nuova Europa», 4 marzo 1945; *Lettera sulla ricostruzione urbanistica di Firenze*, in «L'Arno», febbraio 1945; *La distruzione dei ponti di Firenze*, in «Belfagor», vol. I, 1946, pp. 613-619; *La ricostruzione del centro distrutto di Firenze*, in «la Nazione del Popolo», ottobre 1946; *Urbanistica medievale ed Urbanistica d'oggi*, in «La Nazione del Popolo», 22 settembre 1946; *I problemi della ricostruzione urbanistica*, in «La Nuova Città», n. 6-7/1946, pp. 3-27; *Ricostruzione di Londra*, in «seleArte», n. 5/1953, p. 78; *Ricostruzione di Varsavia*, in «seleArte», n. 6/1953, p. 65.

[746] MATTEINI Francesco, *«Come una frustata» Il dopo guerra, il dopo alluvione e la reazione di Firenze e dei fiorentini nel ricordo di un protagonista: il professor Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Corriere di Firenze», s.d. (anni '80).

integrato, Ragghianti ha condotto le diverse iniziative dal punto di vista politico-istituzionale trovano un riverbero anche nel progetto didattico dell'Università Internazionale dell'Arte e dei suoi centri di ricerca.

Difatti, com'è stato evidenziato nel rispettivo capitolo, il progetto dell'U.I.A. prese le mosse dagli eventi alluvionali che colpirono Firenze e Venezia; tuttavia, vi furono anche altre ragioni a sostegno dell'iniziativa, molto vicine ad aspetti contemporanei. Tra i motivi la "crisi ecologica" che oggi, ancor più di allora, scaturisce importanti riflessioni intorno al tema della sostenibilità ambientale, rispetto a quanto sia cruciale il contemperamento delle istanze poste, da un lato, dagli effetti della crisi climatica e, dall'altro, quelle relative alla conservazione dei beni culturali, soprattutto del paesaggio se si considera la recente revisione del nono articolo della Costituzione. Al secondo punto, altro nodo critico al quale l'U.I.A. intese rispondere, vi era lo "sviluppo tecnologico che mette a disposizione mezzi d'intervento per affrontare i problemi della preservazione dei beni culturali e la loro integrazione nella vita attuale"[747]. Si tratta di un tema da cui emerge un'eco rispetto all'attuale forte impulso della ricerca scientifica per lo sviluppo di strumenti innovativi, sia per lo studio e la rappresentazione delle preesistenze, sia per il perfezionamento di tecniche di analisi e di intervento, o, ancora, alla delicata gestione e alla necessità di un corretto utilizzo degli strumenti tecnologici sul patrimonio in termini di fruizione in relazione alla realtà virtuale[748]; considerabile forse come un'eredità dei *critofilm* di Ragghianti e di una tradizione legata alla rappresentazione colta del patrimonio attraverso *media* pioneristici ai fini della sua diffusione narrativa[749]. È stato evidenziato come Ragghianti avesse rilevato la necessità di una maggiore preparazione di coloro i quali si occupavano della conservazione del patrimonio culturale, attività per la quale, dunque, riteneva indispensabile una specifica formazione. Tale aspetto trova affinità nella recente iniziativa della SIRA volta all'indicazione di *Linee di indirizzo per la qualità del progetto di restauro* a seguito dell'approvazione del nuovo Codice degli appalti. In vista dell'elaborazione di tali *Linee*, si riconosce un'importanza centrale alla questione della formazione di coloro i quali dovrebbero governare tale particolare processo progettuale e la qualità del progetto di restauro, difatti, non può non dipendere

[747] VIANI Simone, RISTORI Daniela (redatto da), *UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze, op.cit.*, p. 7.

[748] LIMONCELLI Massimo, *Applicazioni digitali per l'archeologia: il restauro virtuale*, in «DigItalia», n. 1/2011, pp. 42-59; DELLA TORRE Stefano, MIRARCHI Claudio, PAVAN Alberto, *Il BIM per la conservazione. Rappresentare e gestire la conoscenza*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 82/2017, pp. 109-115.

[749] L'interesse di Ragghianti volto allo studio profondo delle opere d'arte, inclusi i tessuti urbani, si avvale dell'uso di media che, come nel caso del cinematografo, diventano a loro volta espressioni artistiche e che, impiegati per la riproduzione dei processi delle opere d'arte, si configurano come raffinati strumenti volti alla comprensione dei fenomeni, e non per la ricostruzione, anche solo virtuale, del patrimonio così come avviene, ad esempio, ricercando le finalità del "restauro digitale". MARINO Bianca Gioia, *Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Media e interpretazione dei paesaggi storici per la conservazione del patrimonio e la comunicazione della memoria*, in CAPANO Francesca, PASCARIELLO Maria Ines, VISONE Massimo (a cura di) *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Tomo II, *Rappresentazione, memoria, conservazione*, CIRICE, Napoli 2016.

anche da un'adeguata qualificazione dell'architetto restauratore. Figura che nella sua definizione francese *architect du patrimoine*[750], focalizzando l'attenzione sul 'cosa' si conserva, suggerisce ancor meglio la complessità delle azioni da intraprendere – e controllare – per la trasmissione al futuro del patrimonio.

L'importanza di questo nodo emerge subito anche a livello europeo, basti pensare, infatti, al progetto CHARTER – tutt'ora in corso – "finalizzato a sviluppare una strategia per formazione, competenze e professioni del patrimonio culturale, duratura e globale che garantisca all'Europa le competenze necessarie per il patrimonio culturale"[751]. In ambito nazionale la rilevanza di questo tema nel panorama contemporaneo è testimoniata da un lato dal folto e sempre crescente numero di Scuole di specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio in Italia, ma anche dalle recenti ricercate occasioni di confronto scientifico, da cui emerge l'esigenza di ripensare anche ai temi di fondo della disciplina, oltreché ampliarne la visione[752]. È stato recentemente osservato come nonostante «il tramonto delle ideologie del secolo scorso ha lasciato il posto a un atteggiamento diffuso sincretistico», in cui gli strumenti informatici e lo sviluppo digitale si pongono sempre più come filtro tra il restauratore e la preesistenza,

> perché il restauro continui a essere un'operazione legata alla conoscenza storico-costruttiva dell'edificio la risposta non può non prevedere la persistenza di metodiche trasmesse dal passato: lo studio diretto della fabbrica, la capacità di discernere informazioni diversamente significative e attendibili, le competenze tecniche per identificare i fenomeni, le cause di degradi e dissesti nonché per definire i relativi presidi, le abilità progettuali per il controllo della spazialità architettonica e dei suoi usi. Affinché tale insegnamento funzioni, però, non è più soltanto necessario approfondire e trasmettere queste conoscenze tradizionali, ma è diventato pure indispensabile saper governare tutto il contesto innovativo di cui si è sopra discusso: la digitalizzazione, l'internazionalizzazione, l'interazione disciplinare e specialistica, perché questi sono i canali di trasmissione del sapere ormai imprescindibili[753].

---

[750] L'*architect du patrimoine* è un architetto che ha conseguito un diploma di specializzazione in Architettura e Patrimonio, presso l'École Chaillot. Attore fondamentale nella conservazione del patrimonio architettonico, urbano e paesaggistico, può operare nel settore pubblico o nel privato.

[751] Il progetto comprende quasi cinquanta partner che coprono cinque campi di analisi: salvaguardia e conservazione; artigianato e saperi tradizionali; diffusione e comunicazione; conoscenza; pianificazione e gestione. https://dgeric.cultura.gov.it/attivita-internazionali/progetto-charter/.

[752] Tra le iniziative più recenti e inerenti al tema in oggetto ha assunto particolare significato il convegno *Beni architettonici e paesaggio. Il valore della specializzazione*, tenutosi presso Sapienza di Roma. Promosso dalla SIRA e coordinato da tutte le Scuole di Specializzazione in Beni architettonici e del Paesaggio italiane, ha messo in campo un dialogo, con istituzioni, ordini professionali, per far conoscere e valorizzare le attività svolte dalle Scuole e la promozione del ruolo degli Specialisti nei diversi ambiti legati alla conservazione del patrimonio culturale.

[753] FIORANI Donatella, *Conservazione vs Innovazione? Insegnare (ancora) restauro in architettura*, in OTTONI Federica (a cura di), *La didattica per il restauro. Strumenti, internazionalizzazione, competenze*, «ArcHistoR», n. 9/2021. Sul tema sono significativi i contributi, DEZZI BARDESCHI Marco, *Formazione: coerenza tra l'attuale livello*

Nel suo impianto didattico interdisciplinare l'U.I.A. emerge come un caso studio che può fornire interessanti chiavi di lettura rispetto alle esigenze contemporanee. La sua struttura formativa, così come quella di molte attuali Scuole di Specializzazione, fu caratterizzata da un'impostazione didattica laboratoriale e seminariale, rendendo possibile la continua apertura e adeguamento della formazione alle esigenze contemporanee. Questo particolare aspetto si lega a come il concetto di patrimonio sia in costante crescita, estendendo la sua accezione ad un numero sempre maggiore di beni e, quindi, alla necessità di un continuo aggiornamento della figura del restauratore, nelle sue abilità tecniche, nelle sue conoscenze scientifiche e nella sua sensibilità culturale, per sviluppare progetti connessi ad una diversificata e sempre inedita casistica. La collaborazione dei diversi apporti disciplinari del caso studio richiama l'avvertita esigenza del sapere trans-disciplinare dell'architetto restauratore, non solo per fornire gli strumenti conoscitivi per un approccio collaborativo di una professione che si svolge in modo congiunto nell'ambito di un gruppo di esperti, ma anche per poter esercitare un particolare filtro critico-interpretativo teso allo sviluppo di un progetto che tenga conto dei plurimi valori di cui la preesistenza si fa portavoce. A tal proposito, la compresenza, così come avvenne nell'U.I.A., di discipline che comprendano lo studio dei manufatti architettonici così come dei tessuti urbani e del paesaggio consente di ottenere un bagaglio conoscitivo volto alla comprensione e alla gestione del sistema di relazioni che coinvolge il patrimonio culturale e il paesaggio stessi. Alla scala più minuta, d'altronde, il caso dell'Università ragghiantea suggerisce un possibile sviluppo di un'ulteriore competenza, legata alla storia e alla critica d'arte, che consentirebbe all'architetto restauratore una consapevole co-responsabilità del progetto in tutti quei casi in cui, in termini brandiani, la relazione tra 'struttura' e 'aspetto' si arricchisce di superfici ed elementi decorati, espressione di valori artistici da conservare e trasmettere al futuro.

Oltretutto, proprio il tema della trasmissione del patrimonio culturale, nella sua accezione di comunicazione e divulgazione, venne affrontato nel contesto dell'Università Internazionale dell'Arte e occorre sottolineare due esperienze particolarmente significative. Il progetto di ricerca *Il mezzo radiotelevisivo ed educazione artistica* fu teso ad individuare metodi e strumenti per ridurre il divario tra la cultura d'*élite* e la *cultura di massa*, individuando nel mezzo radiotelevisivo il veicolo per un'educazione all'arte, intesa, in funzione del restauro, come possibilità di comprensione del significato della preesistenza e momento di riconoscimento dei suoi valori da parte della società, non osservando il soddisfacimento dell'interesse pubblico alla fruizione, quanto piuttosto avviare

della dottrina e gli attuali compiti di formazione, in «Restauro», n. 109/1990, pp. 71-81; MUSSO Stefano Francesco, *Insegnare conservazione/restauro*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 54/2008, pp. 68-81.

un processo di fruizione consapevole dei beni, visti nella loro chiave culturale e non meramente economica[754].

Più in generale, il tema della divulgazione venne affrontato in seno all'U.I.A. anche attraverso il Centro di Studi per Museologia, attenzionando le competenze relative all'architettura dei musei e la comunicazione visiva, quali strumenti volti alla sensibilizzazione della collettività nei confronti del patrimonio. Occorre allora sottolineare che nel pensiero ragghianteo affiora che il museo non ha

> un'occupazione estetica [...] ma ha per fine ricapitolare in permanenza per le collettività e gli individui le iniziative della coscienza che aggiunge con una proiezione soprastorica di valori, nuove forme e possibilità del possesso di sé stessi. La conoscenza dell'arte amplia il raggio di umanità, ne allarga i confini[755].

Si tratta di una dimensione a 'tu per tu' tra opera e osservatore dove il museo esercita una funzione soprattutto educativa, ben riscontrabile, ad esempio, nel progetto *Artemobile* che mirava ad instaurare un nuovo rapporto tra arte e pubblico: «il problema [...] affrontato è di carattere essenzialmente pubblico o sociale: costruire nel nostro tempo e nella nostra civiltà di grandi masse [...] uno strumento di conoscenza e di educazione che corrisponda effettivamente alle forme di vita e di costume attuali»[756].

Distante dal configurarsi, quindi, come luogo di 'diletto', e dunque dalla definizione del 2007[757], il 'museo' di Ragghianti è molto più affine ad acquisizioni ancor più vicine. Se la sentita esigenza di flessibilità, di concreta diffusione fisica del museo nel territorio e lo sguardo rivolto a metodi appartenenti all'attuale campo delle *Digital Humanities*[758] riflettono il concetto di 'museo liquido'[759], il suo pensiero è aderente anche alla recentissima proposta, votata il 24 agosto 2022 a Praga, del consiglio dell'ICOM. La nuova definizione, messa in secondo piano la funzione di 'passatempo' dei musei e posta *in primis* quella di luoghi promotori di ricerca, introduce il richiamo ad un comportamento etico e al coinvolgimento della collettività da parte delle istituzioni museali[760]; novità non distanti da ciò che mise in campo Carlo Ludovico Ragghianti nell'arco della sua

---

[754] Sul tema si vedano i recenti contributi: SETTIS Salvatore, *Italia S.p.A., L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002; MONTELLA Massimo, *I nuovi paradigmi e le opportunità*, in GOLINELLI Claudia Maria, *La valorizzazione del patrimonio culturale: verso la definizione di un modello di governance*, Giuffré, Roma 2008, pp. 3-43; NAPOLEONE Lucina, *La tutela del patrimonio culturale negli ultimi decenni*, *op.cit.*

[755] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Discorso inaugurale*, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.

[756] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Artemobile*, in «seleArte», n. 45/1960.

[757] La definizione di museo adottata dall'ICOM nel 2007 è stata recepita dal MIBAC nel 2014.

[758] CRISTIANI Testi Maria Luisa, *Carlo Ludovico Ragghianti: umanesimo e informatica*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

[759] Definizione legata al progetto del 2016 del Museo Archeologico Nazionale di Cagliari, sulla scorta della teoria di Bauman. http://musei.beniculturali.it/notizie/progetti/museo-liquido [agosto 2022]

[760] La proposta è approfondita su https://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-scelta-la-proposta-finale-che-sara-votata-a-praga/.

esperienza in questo ambito, da cui emerge in modo chiaro il lavoro di sensibilizzazione verso i cosiddetti 'fruitori' del patrimonio culturale.

Appare, dunque, chiaro che Ragghianti fu strenuamente impegnato nella salvaguardia nella valorizzazione del patrimonio culturale fino alla morte, avvenuta nell'agosto del 1987. A solo pochi mesi prima risale un suo breve intervento in cui segnalava l'uscita di una nuova rivista «Futuro antico», «destinata a studi e interventi per i beni culturali e ambientali» e volta ad «innovarne la politica». Suona qui assai amara la constatazione che «[...] in quarant'anni, il doppio in durata del regime fascista, malgrado fiumi di interventi e di richieste, due commissioni parlamentari, proposte di leggi e di leggine, centinaia di polemiche e di appelli, di movimenti d'opinione e di periodiche insorgenze, di marce e di sodalizi, le cose sono rimaste com'erano [...]». La sua apocalittica previsione: «Speriamo per i colleghi di «Futuro antico» ..., che non venga a cessare la materia del contendere, con una scomparsa ulteriore e geometrica di ambienti naturali e urbani, di monumenti architettonici e di opere d'arte»[761].

Sulla scorta di questi punti di attinenza con la contemporaneità che rafforzano certe posizioni del presente, toccando temi che richiedono un'interrogazione per ulteriori sviluppi futuri, su quali prospettive si possano aprire riflettendo sui modelli attuali attraverso il ripensamento di figure come quella di Carlo Ludovico Ragghianti, può dare risposta un significativo passo di un saggio che il critico lucchese elaborò in tempi maturi, quando all'inizio degli anni Ottanta auspicò

> non un'altra *carta*, ma una clinica dell'architettura storica, e spero che dall'attuale dispersione pur feconda di attività e iniziative si addivenga a una unione e perciò a una moltiplicazione di energie tese a rispondere al dilemma drammatico che si pone al nostro tempo, d'inventare coi mezzi rapidi e risolutivi che s'impongono, le modalità per trasmettere al futuro umano civiltà, cioè esperienze del passato di perenne valore per il nostro presente[762].

[761] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Futuro antico*, in «Critica d'Arte», n. 10/1986, pp. 4-5.

[762] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Restauro e cemento*, in CARBONARA Giovanni (a cura di), *Restauro e cemento in architettura, op.cit.*, pp. 40-41.

Apparati

Profilo biografico

Ragghianti nacque il 18 marzo 1910 a Lucca, da Francesco, geometra e costruttore edile di militante fede democratica ed anticlericale, e Maria Cesari, madre religiosissima: un ambiente familiare in cui imparò a disegnare, dipingere e a leggere il disegno architettonico[763]. La frequentazione del Liceo Classico Machiavelli di Lucca, nel periodo in cui la riforma Gentile risentiva del regime fascista che ne distorse l'applicazione[764], fece sì che il periodo adolescenziale di Ragghianti fosse sin da subito segnato da un'autodirezione nell'apprendimento orientata da personali interessi morali ed etici e che si nutrì della frequentazione dei pittori e cultori lucchesi, quindi, alla cultura artistica. Durante la sua adolescenza si formò attraverso la cultura positivistica e marxistica, nutrendo unitamente la passione per la storia del Risorgimento italiano e delle rivoluzioni europee[765]. L'avvicinamento allo spirito francescano fu la reazione ad una crisi precoce nei confronti del cattolicesimo, un allontanamento dalla Chiesa «motivato dall'accordo del Papato col Fascismo, [...] dalla rivendicazione cristiana contro l'istituzione storica e [...] di un divieto di ricerca»[766].

All'età di diciassette anni venne trasferito per bando fascista a Firenze, città che gli permise di entrare in contatto con le correnti filosofiche e letterarie europee attraverso la frequentazione di Eugenio Montale, figura a lui per sempre cara, il quale lo introdusse al pensiero, fra tutti, di Bergson[767] e Flaubert, che avrebbero poi segnato in modo profondo l'opera di Ragghianti: se il primo direzionò le ricerche verso il concetto di 'temporalità', il secondo lo introdusse al principio di autonomia del fare artistico e dell'inscindibilità tra contenuto e forma[768]. Ma, forse il contributo più significativo che Montale diede alla formazione di Ragghianti fu l'avvicinamento al pensiero di Gentile e Croce; di quest'ultimo, prima di allora, aveva conosciuto unicamente *Materialismo storico ed economia marxistica*, in modo critico rispetto alle posizioni applicate all'arte visiva pur preservandone il valore antipositivista. Inoltre, Montale mediò la conoscenza tra Ragghianti e Matteo Marangoni che sarebbe poi divenuto suo maestro alla Normale di Pisa, attraverso il quale, segnatamente, conobbe il pensiero di Alois Riegl e altre figure afferenti alla Scuola di Vienna.

---

[763] NALDI Monica, *Carlo Ludovico Ragghianti e le arti nel tempo. La formazione di uno studioso e l'attualità di un metodo*, tesi di dottorato, Università di Udine, 2011, relatore D. Levi, p. 14.

[764] GALFRÉ Monica, *Una riforma alla prova. La scuola media di Gentile e il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2000, pp. 209-245.

[765] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Tempo sul tempo*, op.cit., pp. 122-123.

[766] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Arte essere vivente: dal diario critico 1982*, Pananti, Firenze 1984, p. 217.

[767] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Tempo sul tempo*, op.cit., p. 125.

[768] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Figura e Forma*, in «seleArte», 29/1957, p. 3.

Il quadriennio di studi universitari pisano, iniziato nel 1928, segnò in modo particolare la sua personalità di storico dell'arte e uomo politico. Questi anni sono stati da più parti ricostruiti in modo dettagliato[769] ed emerge come i suoi riferimenti culturali si arricchirono tramite, come lo stesso Ragghianti ricorda, un ambiente frequentato da coloro i quali furono promotori di una nuova cultura, sulla scorta dell'esperienza neoidealista. Si tratta di una fase segnata dal «moto di rinnovamento culturale del Paese»[770] azionato da quella schiera di intellettuali seriamente impegnati nello svecchiamento della disciplina della storia dell'arte, che sentivano la necessità di superare l'impostazione erudita, attribuzionistica e filo-documentaria[771]. Il contatto con figure come quelle di Attilio Momigliano[772], Lionello Venturi, Roberto Longhi, Giovanni Gentile, oltre Marangoni, lo avvicinò ai temi della critica artistica e della storia dell'arte e la tesi di laurea sui Carracci segnala come Ragghianti avesse maturato uno dei concetti più importanti che poi si riscontrerà nel suo pensiero e nella sua opera, e cioè quello di "prosa figurativa". D'altra parte, si tratta del momento in cui non solo il critico lucchese conobbe a fondo il pensiero crociano, ma lo stesso Benedetto Croce dimostrò un consenso rispetto al lavoro ragghianteo consentendogli di esordire tra le pagine de «La Critica». Nel giugno del 1931 Ragghianti discusse la tesina su Vasari – argomento suggerito da Lionello Venturi – che segnò il definitivo passaggio verso predilezione della critica d'arte rispetto ad altri interessi. Il saggio fu pubblicato all'inizio del 1934 con l'intercessione di Gentile[773], ma la pubblicazione su Vasari non fu l'unico motivo di gratitudine nei confronti di Gentile poiché egli nel 1934 determinò la pubblicazione della rivista «La Critica d'Arte», presso la casa editrice Sansoni di sua proprietà, che Ragghianti condiresse con Ranuccio Bianchi Bandinelli e Roberto Longhi. Gli studi su Vasari e i Carracci miravano, allo stesso modo, a scontrarsi con una metodologia di lettura dei fenomeni artistici che fosse valida per ogni periodo dell'arte: Ragghianti cercava di individuare un'unità metodologica individuando nell'arte lo statuto di linguaggio, autonomo da quello verbale e letterario.

Altro tema che emerge dalle tesi discusse alla Normale è la propensione verso la ricostruzione del fare artistico nella sua processualità che si riversa anche in altri saggi giovanili, come quelli dedicati alla cinematografia, apparsi già nel 1933, avvicinandosi precocemente ad un ambito che

---

[769] PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico*, *op.cit.*, p. 25

[770] RAGGHIANTI C.L., *Gli ottant'anni di un Maestro*, AA.VV., *Studi in onore di Matteo Marangoni. Pisa 1957*, Vallecchi, Firenze 1957, pp. XIX-XXVIII.

[771] Per un quadro ragghianteo di queste figure si rimanda al *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973 (1ª ed. Edizioni U, 1946), pp. 22-38.

[772] in lui Ragghianti vide l'espressione di integrità morale, un docente critico nei confronti della scuola storica concentrata sui 'documenti' e che nella filologia trovava strumento per il ripercorrimento del processo elaborativo e dello sviluppo dell'opera d'arte. BRANCA Vittorio, *Protagonisti nel Novecento. Incontri, ritratti da vicino, aneddoti*, Aragno Editore, Racconigi 2004, p. 124.

[773] Pubblicato in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei» con il titolo *Il Valore dell'opera di Giorgio Vasari (Note per un giudizio critico)*.

fino ad allora appariva riservato agli addetti ai lavori. Molteplici studi hanno indagato questo campo di interessi[774] che, com'è noto, non si rivelò solo come terreno di riflessione teorica, ma anche come ambito di sperimentazione attraverso la realizzazione dei celebri *critofilm,* 21 pellicole realizzate tra il 1948 e il 1964[775].

Alla fine del 1932 Ragghianti si trasferì a Roma per frequentare la Scuola di Perfezionamento di Adolfo Venturi, allora diretta da Pietro Toesca. Com'è stato rilevato, questo passaggio non fu una scelta scientifica, bensì il frutto di una soluzione necessaria, un ripiegamento per l'impossibilità di avviare la carriera universitaria a Pisa, dove fu espulso dalla Normale per motivi politici. Difatti, non solo vi era un clima di ufficialità intrisa di ossequio al regime fascista, ma l'impostazione didattica e di ricerca era profondamente diverso rispetto a quelle che aveva esperito a Pisa. Nonostante l'impostazione didattica di stampo accademico-cattedratica, Roma, secondo Ragghianti, era un ambiente privilegiato per la possibilità di esperire direttamente l'arte e per la presenza di biblioteche[776] – più piacevolmente ricordate rispetto alla Scuola – e più fornite se confrontate con quelle delle realtà 'provinciali' dalle quali proveniva. Pur, quindi, non ben considerando il periodo di perfezionamento dal punto di vista didattico, Ragghianti a Roma, oltre ad avere l'opportunità di stringere nuovi sodalizi intellettuali, avendo occasione di conoscere, tra gli altri, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e la moglie Licia Collobi, ebbe modo di sopperire ad un momento di grave ristrettezza economica[777] attraverso le opportunità lavorative che si aprirono. La Scuola servì per molti studiosi della generazione di Ragghianti[778] a lavorare nell'ambito delle schede di catalogazione delle opere artistiche per il Ministero delle Belle Arti[779] che

---

[774] BULGARELLI Stefano, *Ragghianti e il linguaggio visivo*, in «Op.cit.», n. 124/2005; BULGARELLI Stefano, *Ragghianti e la fotografia*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 28/2010; CASINI Tommaso, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 28/2010; SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 – 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000; MARTORANO Vincenzo, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, Franco Angeli, Milano 2011.

[775] In ordine cronologico: Deposizione di Raffaello, Lorenzo Il Magnifico e le Arti, Comunità Millenarie, Il Cenacolo Di Andrea Del Castagno, Stile Di Piero Della Francesca, Lucca Città Comunale, Stile Dell'Angelico, Storia Di Una Piazza (La Piazza Del Duomo Di Pisa), Urne Etrusche Di Volterra, L'Arte Di Rosai, Arte Della Moneta Nel Tardo Impero, Pompei Urbanistica, Pompei Città Della Pittura, Fantasia Di Botticelli: La "Calunnia", Terre Alte Di Toscana, La Certosa Di Pavia, Tempio Malatestiano, Canal Grande, Antelami: Battistero Di Parma, Stupinigi, Michelangiolo.

[776] RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Critica d'arte e storia della critica*, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, p. 56.

[777] PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico, op.cit.*, p. 41.

[778] Per una panoramica sulla generazione 1901-1914 si veda C. GAMBA, *Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, in E. PELLEGRINI (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2010, pp. 67-85.

[779] BELARDELLI Giovanni, *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Bari 2005; sul termine 'schedarolo' vedi una lettera di Longhi a Ragghianti datata al 28 agosto 1937, così come riporta PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico, op.cit.*, p. 41.

il critico lucchese elaborò tra Veneto ed Emilia dal 1936 al 1943. Fu un periodo in cui approfondì con rigore il lavoro storico-artistico e esercitò lo sguardo del presente sul passato in forza ad un contatto diretto con le collezioni di opere d'arte, spesso in pessimo stato, che aveva modo di osservare nella capitale. Così cominciò a sviluppare, in modo critico e cosciente, l'interesse per la verifica della consistenza e delle condizioni in cui versava il patrimonio artistico, anche con tono polemico nei confronti dei restauri che si realizzavano[780].

Alla fine degli anni Trenta Ragghianti già manifestò l'interesse per l'architettura e, in particolare verso quella moderna, attraverso il saggio pubblicato su Casabella nel 1937, intitolato *Note per una analisi linguistica dell'architettura moderna.* Si tratta di un'attenzione non episodica e che da quel momento il critico lucchese andò maturando anche attraverso l'utilizzo di altri media, come quello espositivo di cui si servì dedicando tre grandi mostre a tre maestri contemporanei: Frank Lloyd Wright (1951), Le Corbusier (1963) e Alvar Aalto (1965).

Strenuo antifascista, durante il secondo conflitto mondiale Ragghianti partecipò attivamente dal punto di vista politico, facendo parte dei fondatori del Partito d'Azione, del quale redisse i cosiddetti *Sette punti* approvati nel 1942. Nello stesso anno venne arrestato a Modena, presto rilasciato e di nuovo imprigionato l'anno successivo, detenzione durante la quale scrisse il noto *Profilo della critica d'arte in Italia*, a testimonianza dell'infaticabile impegno culturale oltreché politico, guidando peraltro il Comitato di Liberazione Nazionale Toscano per la liberazione di Firenze.

Al termine della guerra, fu nominato Sottosegretario alle Belle Arti durante il governo di Ferruccio Parri, in carica in Italia dal giugno 1945 al dicembre 1945. Durante il suo breve mandato, Ragghianti si impegnò attivamente per promuovere la protezione e la valorizzazione del patrimonio artistico italiano, che aveva subito danni significativi durante il conflitto. Oltretutto è da rilevare che nel 1941 con *Nota sull'urbanistica*, il critico lucchese aveva chiaramente espresso non solo un interesse verso il tema urbano, ma anche di come intendesse il tema della pianificazione strettamente connesso a quello della tutela del patrimonio culturale, nel solco di un'impronta di natura etica che contempera conservazione storica e trasformazione futura. Assumono particolare interesse due occasioni nello specifico: il lavoro condotto nell'ambito della Commissione per il centro distrutto, nota come 'Commissione delle macerie', e in quello del concorso per il piano di

[780] In una lettera di Ragghianti, riportata nella tesi dottorale di Monica Naldi, si legge: «asini e porcelloni, non so chi abbiano incaricato per i restauri: certo un bue vestito (scusate la sovrabbondanza di paragoni zoologici, ma l'argomento li tira) che ha rovinato, dico rovinato in maniera stomachevole, i capolavori maggiori. Con una sfacciataggine, un arbitrio, una grossolanità che sdegna. Certi restauri sono condotti in modo goffissimo, uguali per un'opera del 300 o del 600: pensate a quello che ne escirà fuori. Ma certe opere sono veramente trasformate, rovinate e rifatte talmente da non potersi fidare a leggere in esse qualcosa di più della enorme, incredibile disinvoltura del restauratore, che sarà magari professore e commendatore. Questa è Delinquenza! E propongo che un critico pratico di restauri e fine nell'analisi del giudizio (esempi, Marangoni) faccia le constatazioni necessarie e/proponga, ipso facto, la galera. Di una scarica di legnate prima che ci vada, mi incarico io Ragghianti ad Alpino, Varese, Dessì, 9 febbraio 1933». NALDI Monica, *Carlo Ludovico Ragghianti e le arti nel tempo, op.cit.*, p. 401.

ricostruzione delle zone distrutte intorno a ponte Vecchio. La commissione, attiva da agosto a dicembre del 1944, vide la partecipazione, accanto a quella del critico lucchese, di Poggi, Procacci, Maggiora, Detti e Michelucci[781], che si occuparono di recuperare gli elementi architettonici di pregio dell'edilizia minore colpita dai bombardamenti a Firenze, di identificare gli edifici danneggiati, catalogare gli edifici di pregio storico-artistico, di offrire consulenze per i provvedimenti di consolidamento e restauro. Tra le iniziative intraprese per affrontare la ricostruzione vi fu il Concorso per la ricostruzione delle zone distrutte intorno a Ponte Vecchio, la cui commissione giudicatrice composta, ancora da Ragghianti, da Papini, Muzio e Piccinato e fu vinto da Detti, Gizdulich, e Santi. Il periodo della ricostruzione è il primo[782] durante il quale Ragghianti dimostra una particolarissima propensione al tema urbano che, connesso a quello della tutela, sfocia in una forte tensione progettuale volta ad una consapevole e meditata pianificazione delle città. Si tratta, oltretutto, di un contesto in cui le preoccupazioni legate alla confusione delle competenze ministeriali in materia di pianificazione[783] e la denuncia riguardo le insufficienze della legislazione in vigore in merito alla tutela, provenivano da un preciso panorama di intellettuali, a cui appartenne anche Ragghianti, che voleva stabilire maggiori poteri ai dicasteri della cultura, a fronte di una reputata inadeguatezza dei dicasteri economici. Questa fascia di critici, storici, architetti e urbanisti, militanti culturalmente e politicamente nel periodo della ricostruzione, si esprimeva attraverso quotidiani, riviste e convegni.

Durante gli anni Cinquanta, attraverso convegni, riviste specialistiche e periodici di diverso orientamento politico, inchieste e denunce si concentrarono sulla salvaguardia del paesaggio e del patrimonio culturale, condizionando concretamente le scelte della politica[784]. La posizione di

---

[781] Ma anche di Cesare Gnudi, Carlo Levi, Diego Giurati, Sandro Contini Bonacossi e Roberto Salvini, MINGARDI Lorenzo, *Contro l'analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca 2020, p. 50; ZOPPI Maria Concetta, *Firenze e l'urbanistica: la ricerca del piano*, Edizioni delle autonomie, Roma 1982, p. 4.

[782] Oltre ad alcune riflessioni portate avanti, tra le pagine di «Casabella», precedenti alla Seconda guerra mondiale, in particolare ci si riferisce, in particolare, a RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Nota sull'urbanistica*, in «Costruzioni Casabella», n. 166/1941, pp. 2-5.

[783] Il dopoguerra, com'è noto, impose un ripensamento e un affondo sulle questioni relative ai centri storici e ai tessuti urbani e l'urbanistica diviene strumento indispensabile per esercitare la tutela del patrimonio offeso dalla guerra. Se la prima legge sulla tutela del paesaggio, visto come 'veduta', si deve a Benedetto Croce, e quindi alla cultura umanistica, con il susseguirsi dei provvedimenti legislativi la sovrapposizione delle competenze tra la Direzione delle Antichità e delle Belle arti, il Ministero della Pubblica Istruzione e quello dei Lavori Pubblici fece sì che la tutela dei centri storici e del paesaggio venisse caoticamente condivisa con organi e figure appartenenti alla cultura economica. Le diverse leggi prestarono il fianco, in periodo postbellico, all'adozione di misure d'emergenza che potessero svincolarsi dal parere delle Soprintendenze, affidando la responsabilità di talune operazioni esclusivamente al Genio Civile. Cfr., PANATO Elisa, *Il contributo di Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*, *op.cit.*, pp. 15-33.

[784] PELLEGRINI Emanuele, *1954-1964: un decennio e due commissioni d'indagine per il patrimonio culturale,* in A. TOSI (a cura di), *Le arti del XX secolo e i segni della modernità*, ETS, Pisa 2011, p. 162.

Ragghianti, al centro tra riflessioni metodologiche e amministrative, era ferma sull'importanza della pianificazione generale, della posizione privilegiata dei critici, che attraverso lo strumento pubblicistico mediano gli interessi dell'opinione pubblica e le azioni politiche, e della validità della costituzione di una redazione di esperti di diversa formazione e attitudine che riescano a manovrare un campo di relazioni tra urbanistica, architettura, tutela e restauro[785]. Sono anche gli anni in cui Ragghianti fondò la rivista «seleArte», con il supporto di Adriano Olivetti, un progetto editoriale di ampio respiro divulgativo. Nel 1954, proprio attraverso il periodico, avviò un'inchiesta: la domanda "*Siete d'accordo alla necessità che il Parlamento nomini una commissione di inchiesta che possa presentare al paese il risultato delle sue indagini […] entro questo anno 1954?*"[786] trovò un profluvio di adesioni e funzionò come strumento di conoscenza attraverso le lettere che documentavano scempi e distruzioni in tutte le zone di Italia[787]. Il 24 marzo del 1954 fu ricevuto dal ministro della Pubblica Istruzione Gaetano Martino, al quale sottopose il progetto della commissione di indagine a cui stava lavorando. Con il passaggio dell'onorevole agli Esteri, la situazione si congelò finché il deputato Vittorio Marangone nel 1955 assunse l'iniziativa di invitare il governo a istituire la *commissione speciale mista* che ottenne voto unanime nel mese di settembre[788].

I compiti della Commissione furono sintetizzati in tre punti: accertare la situazione e le esigenze del patrimonio urbanistico, paesistico, monumentale ed artistico italiano; accertare la rispondenza dei testi legislativi vigenti sull'urbanistica e sulla tutela del patrimonio paesistico monumentale e artistico; accertare la situazione, il funzionamento e i bisogni degli organi amministrativi che svolgono le funzioni relative[789]. La composizione della commissione, presieduta da Carlo Vischia, vide la presenza, oltre quella di Ragghianti, di Venturi, De Angelis d'Ossat, Argan, Brandi, Procacci. Il critico lucchese, in particolare, diede il proprio contributo per la stesura di tre progetti di legge di tutela e formò una Sottocommissione all'Urbanistica potendo così coinvolgere esperti da lui stimati

---

[785] RAGGHIANTI C.L., *Come fare la ricostruzione urbanistica*, «Il Mondo», n. 7/1945, p. 11; ID. *Nota sull'urbanistica,* in «Costruzioni» (Casabella), n. 166/1941, pp. 2-5. *Si distrugge l'Italia* (1953) è l'articolo con cui Ragghianti entra prepotentemente nella campagna di stampa, facendo eco alle voci che si innalzano, come quella di Cederna su Roma. Il periodico ospitante, fondato da Ragghianti nel 1952 e diretto fino al 1966 grazie al supporto di Adriano Olivetti, mira a coinvolgere l'opinione pubblica, dal semplice cittadino all'esperto, sulle questioni più calde inerenti al patrimonio culturale. In questo scritto, inoltre, con lucidità e lungimiranza, descrive le commissioni di inchiesta parlamentari come uno degli strumenti migliori per concretizzare le riforme legislative e amministrative necessarie vedendo, così, la possibilità di correggere le deficienze del Parlamento, disporre con propri metodi indagini servendosi del contributo delle Amministrazioni e persone private, portando il contributo delle competenze specifiche.

[786] RAGGHIANTI C.L., *Per una commissione d'inchiesta parlamentare sull'urbanistica e sull'arte in Italia*, in «seleArte», n. 10/1954, p. 54.

[787] NALDI Monica, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale, op.cit.*, pp. 129-130.

[788] PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte*, *op.cit.*, pp. 163-165.

[789] RAGGHIANTI C.L., *Tout va très bien*, in «seleArte», n. 17/1955, pp. 2-4.

come Zevi, Pane, Astengo e Piccinato. Tuttavia, in seguito al cambio di legislatura e all'insediamento di Aldo Moro al Ministero della Pubblica Istruzione, i lavori si interruppero nel 1958[790] e solo nel 1964 venne istituita la Commissione Franceschini. Da quest'ultima Ragghianti si dimise nel 1967 vedendo inascoltate le sue proposte a valle di venti anni di lotta per il patrimonio culturale.

Tra le due commissioni si colloca la fondazione della Società italiana di archeologia e storia dell'arte, nel 1963, di cui Ragghianti fu presidente, volta al lavoro per supportare la politica, tramite il lavoro di 3.studiosi ed esperti nelle riforme istituzionali e amministrative.

L'allontanamento dalla politica attiva coincise con l'alluvione che colpì Firenze nel 1966. Pochi giorni dopo il tragico evento Ragghianti scrisse un *Appello*, comparso su «Critica d'arte»[791], in cui definì i danni procurati dal fiume ben più gravi di quelli causati dalla guerra nel 1944, per costituire, con il supporto dei rappresentati di numerose istituzioni fiorentine, un 'fondo internazionale' destinato al recupero e al restauro di monumenti, documenti e opere d'arte, cioè delle testimonianze di come Firenze abbia «rappresentato per secoli lo spirito universale di civiltà, della cultura e dell'arte nel mondo occidentale».

Il Comitato Fondo Internazionale fu effettivamente costituito, tempestivamente, il 12 novembre e nel mese di dicembre Ragghianti fu chiamato a far parte di un Comitato centrale di coordinamento degli interventi dopo le alluvioni di Firenze e Venezia nell'ambito del quale era chiamato, in seno ad un sottocomitato tecnico[792], a produrre un programma a breve e lungo termine per la ricostruzione del patrimonio.

Il contributo di Ragghianti a questa crisi fiorentina non si circoscrive unicamente alle attività svolte nell'ambito del Comitato, bensì si estende anche all'interno del comitato consultivo per la campagna internazionale dell'UNESCO[793] in favore di Firenze e Venezia, svoltasi nel luglio del 1969 per discutere degli interventi relativi al patrimonio fiorentino. A conferma della visione multidisciplinare e la propensione al tema della tutela in termini progettuali, si inscrive, nel campo delle azioni portate avanti in questa delicata fase, anche l'attività espositiva che, com'è noto, costituisce un tema che tenne insieme diversi aspetti del suo pensiero e della sua attività, verificabile

[790] *Ibidem.*

[791] L'appello fu firmato il 6 novembre a Palazzo Strozzi anche da, tra gli altri, Roberto Salvini (ordinario di Storia dell'arte all'Università di Firenze), Ugo Procacci (Soprintendente alle Gallerie di Firenze), Guido Morozzi (Soprintendente ai Monumenti); cfr. RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Appello della cultura per Firenze*, in «Critica d'arte», nn. 82-84/1966, p. 131.

[792] Gli organi di rappresentanza coinvolti furono la Soprintendenza alle antichità ai monumenti e alle gallerie, la Soprintendenza alle biblioteche e agli archivi, la Biblioteca Nazionale e dell'Archivio di Stato, l'Assessorato alla Cultura e Belle Arti del Comune in rappresentanza del Sindaco, la Soprintendenza ai monumenti e gallerie di Pisa, Siena e Arezzo, Ulrich Middeldorff in rappresentanza degli istituti scientifici stranieri di Firenze, Millard Meiss per il CRIA.

[793] Ragghianti, oltretutto, è membro dell'UNESCO sin dal 1947, l'anno in cui vi prese parte l'Italia e, quindi, l'anno successivo alla costituzione dell'Organizzazione.

sia negli scritti, sia nelle mostre, negli impegni didattici e nell'istituzione di centri di ricerca[794]. In particolare, la mostra *Arte Moderna in Italia 1915-1935* a Palazzo Strozzi nel 1967, che doveva già tenersi nel mese di novembre, fu da lui organizzata come impulso di rinascita postalluvione, come dichiarò in un'intervista[795].

Allontanandosi dalla politica attiva, mutuò le sue esperienze politico-amministrative nella creazione di una scuola speciale di alta specializzazione nelle arti visive, denominata Università Internazionale dell'Arte (U.I.A.) che fonda a Firenze, e qualche mese più tardi a Venezia nel 1968, anche come risposta alle alluvioni che colpirono le due città nel 1966.

Come recita lo statuto, scopo dell'U.I.A. era quello di promuovere ed effettuare ricerche scientifiche e tecniche ed attività sperimentali ed operative rivolte alla conoscenza, comprensione e comunicazione delle opere d'arte, alla loro conservazione, e alla loro presentazione negli ambienti originari, nei musei o in altre condizioni funzionali; di dedicarsi, mediante organi di ricerca e laboratori alla formazione e alla specializzazione di studiosi, esperti e tecnici che intendano dedicarsi alle funzioni ed ai compiti necessari alla preservazione e alla trasmissione dei beni artistici, in un contesto di consapevolezza culturale e sociale[796]. Organizzata in due organismi, il Consiglio di amministrazione e quello direttivo, l'Università vedeva la collaborazione di figure provenienti da diversi ambiti disciplinari, non escludendo quelli della conservazione, dell'architettura e dell'urbanistica[797], ed anche personalità provenienti dal panorama internazionale[798]. L'U.I.A., in pochi anni, divenne propulsore di ricerche innovative e interdisciplinari attraverso la realizzazione di centri di ricerca, laboratori e riviste. Nel maggio del 1970 nasce il Centro di studi per la museologia, le cui ricerche vengono pubblicate attraverso la rivista «Museologia»[799]; segue nel 1978 l'APaVOCA (acronimo di *Art Processes and Visual Object Computer Analysis*), che pubblica la rivista «Sound Sonda» e nel 1980 viene costituito anche il Centro di studi di storia delle arti africane.

---

[794] Per un primo inquadramento del tema, di MASSA Silvia, PONTELLI Elena (a cura di), *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2018; RANIERI Varese, *Ragghianti museografo/museologo*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, FrancoAngeli, Milano 2004, pp. 175-181.

[795] Ragghianti Carlo Ludovico, *Le finalità della mostra fiorentina «Arte Moderna in Italia 1915-1935»*, in «La Fiera Letteraria», 9 marzo 1967.

[796] VIANI Simone, RISTORI Daniela (redatto da), *UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze. Cronistoria 1969 1979/82*, Centro Stampa Palagi, Firenze, 1983, pp. 5-7.

[797] Tra i collaboratori aderenti vi erano R. Assunto, U. Baldini (il quale faceva parte anche del Consiglio Direttivo), N. Bemporad (appartenente anche al Consiglio di amministrazione, oltre che a quello Direttivo), C. Cresti, E. De Felice, E. Detti, F. Fellini, I. Gardella, F. Minissi, A. Natalini, L. Piccinato, U. Procacci, L. Savioli, E. Sottsass, B. Zevi.

[798] Come ad esempio Alvar Aalto, Marcel Breuer, Louis Kahn.

[799] Il nome completo della testata è «Museologia. Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di Studi per la Museologia».

Non mancano in questo decennio saggi di grande rilievo, anche per originalità di ricerca e di taglio interpretativo, come *Arte fare e vedere* (1974), *Filippo Brunelleschi un uomo un universo* (1977), *Marxismo perplesso* (1980), *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria* (1981). Tuttavia, *Critica della forma. Ragione e storia di una scienza nuova*, del 1986, è il volume che, come lo stesso Ragghianti riferì, «conclude il [suo] pensiero cominciato a Pisa 55 anni fa»[800].

[800] PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico, op.cit.*, p. 118.

Bibliografia

Scritti di carattere generale

AA.VV., «Il Ponte», n. 11-12, numero speciale *Firenze perché¸* novembre-dicembre 1966.

AA.VV., «La Regione», n. 13-15, numero speciale *Traversando l'alluvione in Toscana*, s.d.

AA.VV., «Urbanistica», n. 48, numero speciale *luglio-novembre 1966: agrigento firenze venezia*, dicembre 1966.

AA.VV., *Aspetti urbanistici ed edilizi della ricostruzione*, Tipografia Agostiniana, Roma 1945.

AA.VV., *Firenze. Immagini dell'alluvione del 1966*, Polistampa, Firenze 2006.

AA.VV., *Il restauro del moderno*, in «Confronti. Quaderni di restauro architettonico», n. 1/2012.

AA.VV., *La tutela delle opere d'arte in Italia*, Atti del I Convegno degli ispettori onorari dei monumenti e scavi (Roma, 22-25 ottobre 1912), Calzone, Roma 1913.

AA.VV., *Lo stato attuale dell'insegnamento del restauro in Italia. L'ordinamento professionale. La formazione del personale esecutivo. Gli istituti di restauro esterni alle facoltà di architettura e la ricerca scientifica*, in «Restauro», nn. 21-22/1975.

AA.VV., *Per la conservazione dei beni culturali: la formazione universitaria*, in «Restauro», n. 42/1979.

AA.VV., *Per la salvezza dei beni culturali in Italia. Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio*, 2 voll., Casa Editrice Colombo, Roma 1967.

AA.VV., *Scritti in onore di Cesare Brandi*, in «Storia dell'arte», nn. 38-40/1980.

ABBAGNANO Nicola, *Teoria generale della critica*, in «Il Giornale», 6 agosto 1974, riedito in BRANDI RUBIU Vittorio (a cura di), *Scritti su Cesare Brandi 1946-2017. Un incantevole compagno di strada*, Silvana Editoriale, Verona 2021.

ABSALOM Roger (a cura di), *Gli Alleati e la ricostruzione in Toscana (1944-1945). Documenti anglo-americani*, vol. I, Olschki, Firenze 1988.

ACCETTA Cinzia, *Antico e Nuovo: Palermo, l'architettura moderna e la speculazione edilizia*, in CASIELLO Stella, PANE Andrea, RUSSO Valentina (a cura di), *Roberto Pane tra storia e restauro Architettura, città, paesaggio*, Marsilio, Venezia 2010.

ACIDINI LUCHINAT Cristina, CIATTI Marco, *Le Istituzioni e la teoria del restauro: la tradizione fiorentina*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini editore, Firenze 2006.

AGOSTI Giacomo, *Dall'archivio di Adolfo Venturi: alcune testimonianze sui dialoghi con Gustavo Giovannoni*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n. 36/1990.

AINIS Michele, FIORILLO Mario, *L'ordinamento della cultura*, Giuffrè Editore, Milano 2003.

ALPA Guido (a cura di), *I beni culturali nel diritto: problemi e prospettive*, ESI, Napoli 2010.

AMORE Raffaele, *Gino Chierici tra teorie e prassi del restauro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011.

ANDALORO Maria, CORDARO Michele, BRANDI RUBIU Vittorio, et.al. (a cura di), *Per Cesare Brandi*. Atti del Seminario tenutosi all'Università di Roma "La Sapienza" (30-31 maggio - 1° giugno 1984), De Luca Editore, Roma 1988.

ANNONI Ambrogio, *Cronaca del Congresso*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* (Palermo 1950), Palermo 1956.

ANNONI Ambrogio, *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Framar, Milano 1946.

ARGAN Giulio Carlo, *La creazione dell'Istituto Centrale del Restauro*, Palombi, Roma 1989.

ARGAN Giulio Carlo, *Lionello Venturi*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della critica moderna in Italia*, vol. V, Marzorati, Milano 1970.

ARGAN Giulio Carlo, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965.

ARGAN Giulio Carlo, *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un Gabinetto centrale per il restauro*, in «Le Arti», n. 2/1938.

ARGAN Giulio Carlo, *Ritratti di critici contemporanei. Lionello Venturi*, in «Belfagor», n. 5/1958.

ARGAN Giulio Carlo, *Urbanistica e architettura*, in «Le Arti», rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna a cura della Direzione Generale delle Arti, a. I, fasc. IV, aprile-maggio 1939.

ASSUNTO Rosario, *Storia dell'arte come filosofia*, in MACCHIONI Silvana, TAVASSI LA GRECA Bianca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1985.

ASSUNTO Rosario, voce «*Monumento*», in Enciclopedia universale dell'Arte, Sansoni, Firenze 1963.

AVETA Aldo, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005.

AVETA Aldo, DI STEFANO Maurizio (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2013.

AVETA Aldo, *Roberto Di Stefano: un protagonista nello sviluppo del restauro e della conservazione*, in AVETA Aldo, DI STEFANO Maurizio (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2013.

AVETA Aldo, *Tutela, restauro, gestione dei beni culturali e ambientali. La legislazione in Italia*, CUEN, Napoli 2001.

BALDINI Umberto, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Nardini Editore, Firenze 1978.

BARBACCI Alfredo, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956.

BARBACCI Alfredo, *Le moderne teorie del restauro e la loro applicazione ai monumenti danneggiati dalla guerra*, in Atti del V Convegno nazionale di storia dell'architettura (Perugia, 23 settembre 1948), Firenze 1957.

BATTIPAGLIA Manuela, *Ermeneutica e restauro*, in «Palladio», n. 45/2010.

BELARDELLI Giovanni, *Il Ventennio degli intellettuali. Cultura, politica, ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Bari 2005.

BELLI Gianluca, BELLUZZI Amedeo, *Una notte d'estate del 1944. Le rovine della guerra e la ricostruzione a Firenze*, Edizioni Polistampa, Firenze 2013.

BELLINI Amedeo, *Idea di monumento e restauro nella cultura del "novecento"*, in «Restauro», n. 81/1985.

BELLINI Amedeo, *Restauro e storiografia*, in SPAGNESI Gianfranco (a cura di), *Esperienze di storia dell'architettura e del restauro*, tomo I, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.

BELLINI Amedeo, *Alle origini del restauro critico*, in «TeMa», n. 1/1993.

BELLINI Amedeo, *Alle origini del restauro critico (seconda parte)*, in «TeMa», n. 3/1993.

BELLINI Amedeo, *Alle origini del restauro critico (terza parte)*, in «TeMa», n. 4/1994.

BELLINI Amedeo, *Liliana Grassi: un ricordo dopo dieci anni*, in «TeMa», n. 4/1995.

BELLINI Amedeo, *Dal restauro alla conservazione: dall'estetica all'etica*, «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 19/1997.

BELLINI Amedeo, *Presentazione*, in TORSELLO Paolo, *Restauro architettonico. Padri, teorie, immagini*, FrancoAngeli, Milano 2001.

BELLINI Amedeo, *"Antico-nuovo": uno sguardo al futuro*, in FERLENGA Alberto, VASSALLO Eugenio, SCHELLINO Francesca (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia, 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Venezia 2008.

BELLINI Amedeo, *La ricostruzione: frammenti di un dibattito. Tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.

BELLINI Amedeo, *Introduzione*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia 2011.

BELLINI Amedeo, *La cultura del restauro 1914-1963*, in BELLINI Amedeo, DI BIASE Carolina (a cura di), *«Conservare piuttosto che restaurare». La cultura della tutela al politecnico di Milano*, Fascicolo 10, Politecnico di Milano 2013.

BELLINI Amedeo, *Il restauro architettonico al Politecnico di Milano: l'apporto di Liliana Grassi*, in *Istituto lombardo e Politecnico: dal XIX secolo protagonisti milanesi dello sviluppo culturale*, Incontro di studio (Milano, 15 maggio 2013), Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano 2016.

BENCIVENNI Mario, DALLA NEGRA Riccardo, GRIFONI Paola, *Monumenti e istituzioni. La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1860-1880*, tomo I, Alinea, Firenze 1987.

BENCIVENNI Mario, DALLA NEGRA Riccardo, GRIFONI Paola, *Monumenti e istituzioni. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia, 1880-1915*, tomo II, Alinea, Firenze 1992.

BERENSON Bernard, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», n. 1/1945.

BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», n. 2/1945.

BIANCHI BANDINELLI Ranuccio, *La nuova sistemazione del Museo Etrusco. Texas a Villa Giulia*, in «Il contemporaneo», n. 2/1955.

BIGONCIARI Piero, *Più architettura. Ricostruire una via, una piazza, un edificio pensando di riperpetuarne lo stile come un dato acquisito, non è altro che un plagio ed un falso*, in «La Nazione del popolo», 27 ottobre 1946.

BOITO Camillo, *I restauri in architettura. Dialogo primo*, in ID., *Questioni pratiche di Belle Arti*, Hoepli, Milano 1893.

BON VALSASSINA Caterina, *L'Istituto Centrale per il Restauro «organo essenziale per il patrimonio della nazione»*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno (Viterbo, 2003), Nardini, Firenze 2006.

BON VALSASSINA Caterina, *Restauro made in Italy*, Electa, Milano 2006.

BONACCORSO Giuseppe, MOSCHINI Francesco (a cura di), *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del convegno internazionale (Roma, Palazzo Carpegna 25 - 27 novembre 2015), Accademia Nazionale di San Luca, Roma 2019.

BONELLI Renato, *Architettura e Restauro*, Neri Pozza, Venezia 1959.

BONELLI Renato, *Danni di guerra, ricostruzione dei monumenti e revisione della teoria del restauro architettonico*, in «Architettura-cantiere», n. 6/1955.

BONELLI Renato, *Il restauro: l'immagine architettonica fra teoria e prassi*, in ID., *Scritti sul restauro e sulla critica architettonica*, Bonsignori editore, Roma 1995.

BONELLI Renato, *Preparazione culturale, capacità critica e metodologica nelle soprintendenze ai monumenti*, in *Atti del VII Congresso nazionale*, cit., p. 20.

BONELLI Renato, *Storiografia e restauro*, in «Op.cit.», n. 50/1981.

BONELLI Renato, voce *Restauro*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963.

BORSA Davide, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Guerini, Milano 2000.

BORSI Francesco, *Croce, Gentile e le difficoltà della storia dell'architettura*, in BOZZONI Corrado, CARBONARA Giovanni, VILLETTI Gabriella (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, vol. I, Multigrafica editrice, Roma 1992, pp. 59-64.

BOSCARINO Salvatore, *Il problema della formazione e garanzia di competenza degli operatori*, in AA.VV., *La tutela dei beni culturali in Italia*, Atti convegno Icomos, Sorrento 6 ottobre 1979.

BRANCA Vittorio, *Protagonisti nel Novecento. Incontri, ritratti da vicino, aneddoti*, Aragno Editore, Racconigi 2004.

BRANDI Cesare, *Argan e il restauro*, in MACCHIONI Silvana, TAVASSI LA GRECA Bianca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1985.

BRANDI Cesare, *Il fondamento teorico del restauro*, in «Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro», n. 1/1950.

BRANDI Cesare, *Il tempo riguardo all'opera d'arte e al restauro*, in ID. *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000 (15° ed.).

BRANDI Cesare, *Il vecchio e il nuovo nelle antiche città italiane*, in «Quaderni ACI», n. 21/1956.

BRANDI Cesare, *Principi per il restauro dei monumenti*, in ID., *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963, p. 74.

BRANDI Cesare, *Processo all'architettura moderna*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 11/1956.

BRANDI Cesare, *Restauro dei monumenti - Restauri inutili, restauri dannosi*, in «L'architetto», n. 9/1958.

BRANDI Cesare, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967.

BRANDI Cesare, *Teoria del restauro*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1963.

BRANDI Cesare, *Teoria generale della critica*, CARBONI Massimo (a cura di), Editori Riuniti, Roma 1998.

BRANDI Cesare, *Testo letterario e testo figurativo*, in RUSSO Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo 2006.

BRANDI Cesare, *Un insensato grattacielo deturpa il profilo di Napoli*, in «Corriere della Sera», 26 marzo 1958.

BRANDI Cesare, voce «Restauro», in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere e Arti*, vol. II, Appendice, 1938-1948, Roma, pp. 698-701.

BRANDI Cesare, voce «Restauro», in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XI, Venezia-Roma 1963.

BRANDI RUBIU Vittorio (a cura di), *Scritti su Cesare Brandi 1946-2017. Un incantevole compagno di strada*, Silvana Editoriale, Milano 2021.

BULS Charles, *De la disposition et du développement des rues et des espaces libres dans les villes*, J. Wouters-Icks, Luovain 1906.

BULS Charles, *L'Esthétique des villes*, in SMETS Marcel, *Charles Buls. I principi dell'arte urbana*, BIANCHETTI Cristina (a cura di), Officina Edizioni, Roma 1999.

BURANELLI Francesco (a cura di), *L'arte di salvare l'arte. Frammenti di storia d'Italia*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2019.

CALCANI Giuliana (a cura di), *Forme della tutela*, Edizioni Efesto, Roma 2019.

CALVESI Maurizio, *Introduzione*, in MACCHIONI Silvana, TAVASSI LA GRECA Bianca (a cura di), *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, vol. III, *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, Multigrafica editrice, Roma 1985.

CALZECCHI ONESTI Carlo, *Il restauro dei monumenti*, in «Le Arti», fasc. II, 1938.

CALZECCHI ONESTI Carlo, *Urbanistica e monumenti*, in «Costruzioni», n. 165/1941.

CANALI Ferruccio, *Filologia positivistica del riconoscimento delle tracce e deduzione critica: il monumento come archivio di se stesso*, in «Parametro», n. 239/2002.

CANALI Ferruccio, *Filologia analitica (e critica) delle stratificazioni monumentali ed estetica del processo critico*, in «Parametro», n. 239/2002.

CAPPELLINI Vito, FONDELLI Mario, BERNABÒ Marcello, *Estrazione automatica di contorni dalle opere d'arte*, in «Sound Sonda», 5/1978.

CARBONARA Giovanni, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Utet, Torino 2011.

CARBONARA Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli 1997.

CARBONARA Giovanni, *È proprio necessaria una 'nuova teoria' del restauro? Considerazioni sul volume di Salvador Muñoz Viñas*, in «OPUS», n. 2/2018.

CARBONARA Giovanni, *IL cemento nel restauro dei monumenti*, in ID. (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, Associazione italiana tecnico economica del cemento, Roma 1981, pp. 42-55.

CARBONARA Giovanni, *Il restauro critico*, in PIRAZZOLI Nullo (a cura di), *Il progetto di restauro, interpretazione critica del testo architettonico*, in «Dialoghi di restauro», n.1/1988.

CARBONARA Giovanni, *La reintegrazione dell'immagine, Problemi di restauro dei monumenti*, Bulzoni editore, Roma 1976.

CARBONARA Giovanni, *Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura*, in «Restauro», n. 36/1978.

CARBONARA Giovanni, *Restauro fra conservazione e ripristino: note sui più attuali orientamenti di metodo*, in «Palladio. Rivista di Storia dell'architettura e Restauro», n. 6/1990.

CARBONARA Giovanni, *Restauro*, in TORSELLO B. Paolo. (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2016 (1ª ed. 2005).

CARBONI Massimo, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004.

CARLI Enzo, *Inventario pisano*, Elle Emme, Milano 1977.

CASAZZA Simona, *Ornella Casazza. Dai restauri post alluvione alla direzione del Museo degli Argenti*, in «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 13/2022, pp. 636-654.

CASIELLO Stella, *Roberto Pane e il restauro nel dopoguerra*, in FIENGO Giuseppe, GUERRIERO Luigi (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Napoli 2004.

CASSESE Sabino, *I beni culturali da Bottai a Spadolini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato 1975», nn. 1-3/1975.

CASTAGNARO Alessandro, *Architettura e Paesaggio. Nuovi strumenti di lettura per la storiografia: la cinematografia*, in BERRINO Annunziata, BUCCARO Alfredo (a cura di), *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio: Costruzione, descrizione, identità storica*, Tomo I, FedOA, Napoli 2018.

CATALANO Maria Ida, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero. Con lettere inedite dal carteggio fra Cesare Brandi e Enrico Vallecchi*, Nardini Editore, Firenze 1998.

CAZZATO Vincenzo (a cura di), *Istituzioni e politiche culturali negli anni Trenta*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

CEDERNA Antonio, *I vandali in casa*, in «Il Mondo», n. 46/1951.

CESCHI Carlo, *Teoria e storia del restauro*, Bulzoni, Roma 1970.

CHIERICI Gino, *Relazione generale sui problemi della legislazione e della organizzazione*, in *Atti del VII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura* (Palermo 1950), Palermo 1956.

CHIRICI Cesare, *Il problema del restauro. Dal rinascimento all'età contemporanea*, Ceschina, Milano 1971.

CHITI Mario, *La nuova nozione di "bene culturale" nel d.lgs. 112/1998: prime note esegetiche*, in «Aedon», n. 1/1998.

CHOAY Françoise, *L'invenzione del patrimonio storico*, in «Rassegna di Architettura e di Urbanistica», nn. 80-81/1993.

COLLOBI Licia, *Notizia critica*, in RIEGL Alois, *Arte tardoromana*, trad. it. a cura di Collobi Licia, Giulio Einaudi Editore, Torino 1959.

CORSANI Gabriele, *Riflessioni e proposte di Edoardo Detti dopo il 4 novembre 1966*, in NOZZOLI Barbara, ROSSI Rossella (a cura di), *Firenze e il suo fiume a 50 anni dall'alluvione. DIspLUVIO*, Angelo Pontercorboli Editore, Firenze 2016.

CORTI Laura, *I beni culturali e la loro catalogazione*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

CRIPPA Maria Antonietta (a cura di), *Camillo Boito. Il nuovo e l'antico in architettura*, Jaca book, Milano 1989;

CROCE Benedetto, *Di alcune difficoltà concernenti la storia dell'architettura* (1904), in ID., *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*, Laterza, Bari 1934.

CROCE Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1945 (8° ed.).

CROCE Benedetto, *Genesi e dissoluzione ideale della «filosofia della storia»*, in ID. *Teoria e storia della storiografia*, Gli Adelphi, Milano 1989.

CROCE Benedetto, *Il concetto del barocco*, in «La Critica», n. 23/1925.

CROCE Benedetto, *La positività della storia*, in ID., *Teoria e storia della storiografia*, Gli Adelphi, Milano 1989.

CROCE Benedetto, *La storia come storia dell'universale critica della «storia universale»*¸ in ID., *Teoria e storia della storiografia*, Gli Adelphi, Milano 1989, p. 68.

CROCE Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Laterza, Bari 1928.

CROCE Benedetto, *Teoria e storia della storiografia*, Laterza, Bari 1963.

CROCE Elena, *La lunga guerra per l'ambiente*, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2016.

CROVA Cesare, *L'I.C.R. e la nascita della Scuola italiana del Restauro*, in «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», n. 50/2012.

D'ADDARIO Arnaldo, *I danni arrecati all' Archivio di Stato di Firenze dall'inondazione del 4 novembre 1966*, in «Archivio Storico Italiano», n. 124/1966, pp. 423-609.

D'ANGELO Paolo, *Cesare Brandi, o del critico filosofo*, in ID., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata 2006.

D'ANGELO Paolo, *L'Estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma 1997.

D'ANGELO Paolo, *La presenza di John Ruskin nell'estetica italiana*, in LAMBERINI Daniela (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*¸ Nardini editore, Firenze 2006.

D'ONOFRIO (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Atti del convegno, Roma 2006.

DALLA NEGRA Riccardo (a cura di), *La Storia per il Restauro, il Restauro per la Storia*, Atti della Giornata di Studi (Ferrara, 4 dicembre 2018), GB EditoriA, Roma 2020.

DALLA NEGRA Riccardo, *L'architettura storica tra «cultura della conservazione» e «cultura del progetto»: contrapposizioni, equivoci e finalità*, in MARTÍNEZ A. Hernández, *Conservando el pasado, proyectando el futuro*, Zaragoza 2016.

DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, *Danni di guerra e restauri dei monumenti*, in AA.VV., Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura (Perugia 23 settembre 1948), Casa Editrice R. Noccioli, Firenze 1957.

DE ANGELIS D'OSSAT Guglielmo, *Incertezze ed errori nell'opera di ricostruzione edilizia*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica e Arredamento», n. 3/1946.

DE FELICE Ezio Bruno, *Strutture museali nel contesto urbano*, in «Museologia», n. 4/1976, pp. 94-107.

DE FELICE Ezio Bruno, *Museo e tecnologia moderna*, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, pp. 375-387.

DE FUSCO Renato, *Storia e struttura, teoria della storiografia architettonica*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1970.

DE FUSCO Renato, *Architettura ed urbanistica dalla seconda metà dell'800 ad oggi*, in *Storia di Napoli*, Società editrice storia di Napoli, Napoli 1971.

DE FUSCO Renato, *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, Etas libri, Milano 1977.

DE FUSCO Renato, *L'architettura delle 4 avanguardie*, Alinea, Firenze 2010.

DE FUSCO Renato, *Storia della Storiografia dell'Arte*, Altralinea, Firenze 2020.

DE SETA Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli 1992.

DE SETA Cesare, *Viale Belle Arti: maestri e amici*, Bompiani, Milano 2013.

DE SOLÀ-MORALES Ignasi, *Archeologia del Moderno. Da Durand a Le Corbusier*, Bonino Michele, Vitale Daniele (trad. it. a cura di), Allemandi, Torino 2005.

DEGRASSI Lidianna, *Cultura e istituzioni. La valorizzazione dei beni culturali negli ordinamenti giuridici*, Giuffrè Editore, Milano 2008.

DELLA SETA Roberto, *La difesa dell'ambiente in Italia. Storia e cultura del movimento ecologista*, Franco Angeli, Milano 2000.

DELLA TORRE Stefano, *Prefazione*, in PRACCHI Valeria, «*La logica degli occhi*»: *gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2001.

DELLA TORRE Stefano, MIRARCHI Claudio, PAVAN Alberto, *Il BIM per la conservazione. Rappresentare e gestire la conoscenza*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 82/2017.

DETTI Edoardo, *Il museo come attrezzatura culturale del territorio*, in «Museologia», n. 4/1974.

DETTI Edoardo, *Le distruzioni e la ricostruzione*, in «Urbanistica», n. 12/1953, p. 49. pp. 43-66.

DETTI Edoardo, *Soluzioni urbanistiche*, in «Il Ponte», numero speciale *Firenze perché*, n. 11-12/1966, pp. 1460-1461.

DEZZI BARDESCHI Marco, *Da Agrigento a Piazza Armerina: Franco Minissi o della Modernità (a rischio)*, in «L'architettura Cronache e Storia», n. 588/2004.

DEZZI BARDESCHI Marco, *La conservazione accende il progetto*, con un saggio di MARINO Bianca Gioia, artstudiopaparo, Napoli 2018.

DEZZI BARDESCHI Marco, *Restauro: punto e da capo. Frammenti per una (impossibile) teoria*, LOCATELLI Vittorio (a cura di), FrancoAngeli, Milano 1991.

DEZZI BARDESCHI Marco, *Formazione: coerenza tra l'attuale livello della dottrina e gli attuali compiti di formazione*, in «Restauro», n. 109/1990.

DI STEFANO Anna Maria, *Roberto Di Stefano e la cultura della conservazione*, in AVETA Aldo, DI STEFANO Maurizio (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2013.

DI STEFANO Roberto, FIENGO Giuseppe, *Norme ed orientamenti per la tutela dei beni culturali in Italia*, in «Restauro», n. 41/1979.

DI STEFANO Roberto, *John Ruskin: interprete dell'architettura e del restauro*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1983.

DI STEFANO Roberto, *La speculazione sul patrimonio ambientale,* ESI, Napoli 1975.

DI STEFANO Roberto, *La tutela dei beni culturali in Italia: norme e orientamenti*, in «Restauro», n. 19/1975.

DIANI Mario, *Isole nell'arcipelago. Il movimento ecologista in Italia*, Il Mulino, Bologna 1988.

DORFLES Gillo, *L'architettura moderna può coesistere con l'antica?*, in «Domus», n. 318/1956.

DORFLES Gillo, *Presentazione*, in BRANDI Cesare, *Arcadio o della scultura. Eliante o della Architettura*, Einaudi, Torino 1956.

DORFLES Gillo, *Si deve ricostruire il Ponte a S. Trinita? La soluzione di ogni problema estetico*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», n. 3/1946.

DORFLES Gillo, *Tecnica e arte*, in «Civiltà delle macchine», n. 5/1953, pp. 30-31.

DUBOY Philippe (a cura di), *Edoardo Detti (1913-1984) architetto e urbanista. Dilemma del futuro di Firenze*, Catalogo della mostra (8 maggio – 13 giugno 1993), Electa, Milano 1993, pp. 71-74.

DVOŘÁK Max, *Catechismo per la tutela dei monumenti,* in «Italia Nostra», n. 96/1972.

ECO Uberto, *Le due vie*, in «L'Espresso», 13 novembre 1966, riedito in BRANDI RUBIU Vittorio (a cura di), *Scritti su Cesare Brandi 1946-2017. Un incantevole compagno di strada*, Silvana Editoriale, Milano 2021, pp. 171-172.

EMILIANI Andrea, *La nascita e il cammino del "sistema delle arti" (1907-2007)*, in Ministero per i Beni e le Attività Culturali, *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, BUP, Bologna 2007, pp. 25-26.

EMILIANI Andrea, *Prefazione*, in SCARROCCHIA Sandro, *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia degli scritti, discorsi, rapporti 1898-1905, con una scelta di saggi critici*, CLUEB, Bologna 1995.

ERCOLINO Maria Grazia, *Roberto Longhi: idee sul restauro*, in «Quaderni dell'istituto di Storia dell'Architettura», nn. 55-56/2010-2011.

FANCELLI Paolo, *I monumenti come oggetti storici*, in ID., *Il restauro dei monumenti*, Nardini, Firenze 2005.

FANCELLI Paolo, *Il restauro dei monumenti*, Nardini editore, Firenze 1998.

FANCELLI Paolo, *Restauro e storia*, in BOZZONI Corrado, CARBONARA Giovanni, VILLETTI Gabriella (a cura di), *Saggi in onore di Renato Bonelli*, vol. II, Multigrafica, Roma 1992.

FANCELLI Paolo, *Tempo, natura, rudero*, in BILLECI Bruno, GIZZI Stefano, SCUDINO Daniela (a cura di), *Il rudere tra conservazione e reintegrazione*, Atti del Convegno internazionale sul restauro (Sassari 26-27 settembre 2003), Gangemi, Roma 2006.

FANTOZZI Osanna, *Il secondo dopoguerra e i Piani di Ricostruzione*, in GIAMBRUNO Mariacristina (a cura di), *Per una storia del restauro urbano: piani, strumenti e progetti per i centri storici*, Città Studi, Torino 2007.

FERLENGA Alberto, VASSALLO Eugenio, SCHELLINO Francesca (a cura di), *Antico e nuovo. Architetture e architettura*, Atti del Convegno (Venezia, 31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Venezia 2008.

FICACCI Luigi, *Idee sul restauro nell'opera storiografica di Adolfo Venturi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini editore, Firenze 2006.

FIENGO Giuseppe, GUERRIERO Luigi (a cura di), *Monumenti e ambienti. Protagonisti del restauro del dopoguerra*, Atti del Seminario Nazionale, Arte tipografica, Napoli 2004.

FIORANI Donatella, *Conservazione vs Innovazione? Insegnare (ancora) restauro in architettura*, in OTTONI Federica (a cura di), *La didattica per il restauro. Strumenti, internazionalizzazione, competenze*, «ArcHistoR», n. 9/2021.

FIORENTINO Mario, *La ricostruzione edilizia*, in «Realtà Politica», n. 5/1945.

FORTY Adrian, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2005.

FOSSATI Paolo, *Venturi Persico e i futuristi*, in AA.VV., *Torino 1920-1936. Società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo*, Edizioni Progetto, Torino 1976.

GABETTI Roberto, OLMO Carlo, *Alle radici dell'architettura contemporanea*, Einaudi, Torino 1997.

GALFRÉ Monica, *Una riforma alla prova. La scuola media di Gentile e il fascismo*, Franco Angeli, Milano 2000.

GALLI Letizia, *Il restauro nell'opera di Gino Chierici (1877-1961)*, Franco Angeli, Milano 1989.

GALLI Letizia, *Restauro architettonico. Letture dai maestri. Antologia critica,* Hoepli, Milano 2016.

GAMBARO Antonio, *I beni*, Giuffrè Editore, Milano 2012.

GELSOMINI Elena, *L'Italia allo specchio. L'Europeo di Arrigo Benedetti (1945-1954)*¸FrancoAngeli, Milano 2011.

GHILARDI Massimiliano, ZEVI Fausto, *Echi di Riegl nella critica italiana*, in AA.VV., *Alois Riegl (1858-1905). Un secolo dopo*, Atti del Convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei (Roma, 30 novembre - dicembre 2005), Bardi Editore, Roma 2008.

GHISETTI GIAVARINA Adriano, *Gustavo Giovannoni storico dell'architettura del Rinascimento italiano*, in «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», n. 1/2017.

GIAMBRUNO Mariacristina (a cura di), *Per una storia del restauro urbano: piani, strumenti e progetti per i centri storici*, Città Studi, Torino 2007.

GIAMMATTEI Emma (a cura di), *Paesaggi. Una storia contemporanea*, Treccani, Torino 2019.

GIOVANNONI Gustavo, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Apollon, Roma 1945.

GIOVANNONI Gustavo, *Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città italiane*, in «Nuova Antologia», aprile 1944, ripubblicato in GRASSI Liliana, Storia e cultura dei monumenti, Società editrice libraria, Milano 1960.

GIOVANNONI Gustavo, *Il metodo nella storia dell'architettura*, in «Palladio», 1939, pp. 77-79.

GIOVANNONI Gustavo, *Il metodo nella Storia della architettura. Come nasce un'opera architettonica*, in «Palladio», 1941.

GIOVANNONI Gustavo, *Il restauro dei monumenti*, Cremonese, Roma 1945.

GIOVANNONI Gustavo, *L'architettura del Cinquecento*, in «Palladio», 1938.

GIOVANNONI Gustavo, *Mete e metodi nella storia dell'architettura italiana*, in AA.VV., *Atti del Primo Convegno nazionale di Storia dell'Architettura*, Sansoni, Firenze 1938.

GIOVANNONI Gustavo, *Restauri di monumenti. Conferenza di Gustavo Giovannoni*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. VII, fasc. I-II.

GIOVANNONI Gustavo, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Palladio», nn. 2-3/1943.

GIOVANNONI Gustavo, *Vecchie città ed edilizia nuova*, Utet, Torino 1931.

GIOVANNONI Gustavo, voce «Restauro», in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXIX, Roma 1936.

GRAZZINI Giovanni, *Si calano nel buio della melma*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1966.

GUERRIERO Luigi, *Roberto Pane e la dialettica del restauro*, Liguori Editore, Napoli 1995.

GURRIERI Francesco, *Dal restauro dei monumenti al restauro del territorio*, Sansoni Editore, Firenze 1983.

GURRIERI Francesco, *Restauro e conservazione. Carte del restauro, norme, convenzioni e mozioni sul patrimonio architettonico ed artistico*, Polistampa, Firenze 1992.

INNOCENTI Raimondo, *Il piano regolatore di Firenze del 1962*, in LISINI Caterina, MUGNAI Francesca (a cura di), *Edoardo Detti, architetto e urbanista 1913 -1984*, Catalogo della Mostra (Firenze, 3 ottobre - 4 novembre 2013), Diabasi, Parma 2013.

LA MONICA Giuseppe, *Ideologie e prassi del restauro*, Libreria Nuova Presenza, Palermo 1974.

LANGÉ Santino, *Alcuni interrogativi sul senso della storia dell'architettura in rapporto alle acquisizioni teoriche del restauro*, in «Palladio», n. 18/1996.

LAZZARI Marino, *Restauro dei monumenti e urbanistica*, in «Le Arti», fasc. I, 1942.

LIMONCELLI Massimo, *Applicazioni digitali per l'archeologia: il restauro virtuale*, in «DigItalia», n. 1/2011

LISTRI Pier Francesco, *Più specialisti che miliardi chiede Firenze all'UNESCO*, in «La Nazione», 30 luglio 1969.

LONGHI Roberto, *La Toilette di Sabina, e altre cose*, in ID., *Scritti giovanili 1912-22, Opere complete*, I, Sansoni editore, Firenze 1961.

LONGHI Roberto, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in CONTI Alessandro, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, saggio di Roberto Longhi, Electa, Milano [1971?].

LONGHI Roberto, *Restauri*, in «La Critica d'Arte», n. 2/1940.

LUSSANA Fiamma, MARRANO Giacomo, *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Sessanta*, Rubbettino, Catanzaro 2003.

MACCARI Anna, PIERGIGLI Valeria, *Il Codice dei beni culturali e del paesaggio tra teoria e prassi*, Giuffrè Editore, Milano 2006.

MADERNA Marco, *Dopo la ricostruzione: piani per i centri storici negli anni Cinquanta e Sessanta*, in GIAMBRUNO Mariacristina (a cura di), *Per una storia del restauro urbano: piani, strumenti e progetti per i centri storici*, Città Studi, Torino 2007.

MANGONE Fabio, *Emblemi del Movimento moderno e immagine fotografica: il restauro "alla Dorian Gray"*, in «Confronti», n. 1/2012,

MANSI Antonio, *La tutela dei beni culturali e del paesaggio*, Cedam, Padova 2004.

MARAMOTTI POLITI Anna Lucia, *Il restauro critico*, in ID., *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1993.

MARAMOTTI POLITI Anna Lucia, *La materia del restauro*, Franco Angeli, Milano 1993.

MARAMOTTI POLITI Anna Lucia, *Rapporto fra le teorie del restauro critico e le estetiche neo-idealiste*, in «Restauro», n. 80/1985, pp. 36-64.

MARANGONI Matteo, *Come si guarda un quadro,* Vallecchi, Firenze 1927.

MARCENARO Giuseppe (a cura di), *Pietre: Antologia di una rivista (1926-1928)*, Mursia, Milano 1973.

MARIANI Isidoro Franco, *La Disoccupazione in Italia*, Atti Della Commissione Parlamentare Di Inchiesta Sulla Disoccupazione, in «Genus», n. 1-4/1953, pp. 177–84.

MARINI Francesco Saverio, *Lo statuto costituzionale dei beni culturali*, Giuffrè editore, Milano 2002.

MARINO Alessandra, *L'Istituto Centrale per il Restauro e il patrimonio culturale nazionale*, in «Energia, Ambiente e Innovazione», n. 1/2022.

MARINO Bianca Gioia, *William Morris. La tutela dei monumenti come problema sociale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

MARINO Bianca Gioia, *Victor Horta, Conservazione e restauro in Belgio*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000.

MARINO Bianca Gioia, *Abbellimenti e conservazione in Belgio tra fine '800 e inizio '900: riflessioni sulla visione estetica di Charles Buls*, in «BDC, Bollettino del Dipartimento di Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali», n. 1/2002.

MARINO Bianca Gioia, *Attualità di un percorso per la conservazione: l'immanenza dei valori nella ricerca di Roberto Di Stefano*, in AVETA Aldo, DI STEFANO Maurizio (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2013.

MARINO Bianca Gioia, *Note sull'evoluzione dell'oggetto di tutela nelle carte del restauro*, in AVETA Aldo, *Conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale. Indirizzi e norme per il restauro architettonico*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2005.

MARINO Bianca Gioia, *Restauro e autenticità. Nodi e questioni critiche*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2006.

MARINO Bianca Gioia, *Il restauro dopo e durante i 'Moderni': un 'autentico' valore di novità*, in «Confronti», n. 1/2012.

MARINO Bianca Gioia, *Iconografia del vissuto e dell'imperfezione. Media e interpretazione dei paesaggi storici per la conservazione del patrimonio e la comunicazione della memoria*, in CAPANO Francesca, PASCARIELLO Maria Ines, VISONE Massimo (a cura di) *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, Tomo II, *Rappresentazione, memoria, conservazione*, CIRICE, Napoli 2016.

MARINO Bianca Gioia, *Restauro, storia, progetto: una questione da affrontare*, in MUSSO Stefano Francesco (a cura di), *RICerca/REStauro*, sezione 1A, *Questioni teoriche: inquadramento generale*, Edizioni Quasar, Roma 2017.

MELIS Armando, *Il parere di un architetto. Sarà opera della città tutta, del suo gusto, della sua vitalità*, in «La Nazione del Popolo», 29 settembre 1946.

MELLINI Gian Lorenzo, *Il restauro come ermeneutica*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 14/1996.

MELOGRANI Carlo, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione 1945-1960*, Quodlibet, Macerata 2015.

MENGOLI Gian Carlo, *Manuale di diritto urbanistico*, Giuffrè, Milano 2009.

MEYER Edgar H., *I pionieri dell'ambiente. L'avventura del movimento ecologista italiano. Cento anni di storia*, Carabà edizioni, Milano 1995;

MIARELLI MARIANI Gaetano, *Restauro e territorio. Appunti su un rapporto difficile e controverso*, in ID., *Centri storici. Note sul tema,* Bonsignori editore, Roma 1992.

MIARELLI MARIANI Gaetano, *Storia, restauro, storiografia*, in SETTE Maria Piera, *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Utet, Torino 2001.

MICHELI Mario, *Il modello organizzativo dell'Istituto Centrale del Restauro e le conseguenze sul piano metodologico*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno (Viterbo, 2003), Nardini, Firenze 2006.

MICHELUCCI Giovanni, *Difendiamo la vita. Concetti fin qui esposti non sembrano tener conto dell'uomo che è la ragione prima per la quale le città si sono formate*, in «La Nazione del popolo», 13 ottobre 1946;

MICHELUCCI Giovanni, *Le sponde dell'Arno non debbono diventare un museo. È la vita che conta e deve considerata ed amata prima e più delle testimonianze del passato*, in «La Nazione del popolo», 20 ottobre 1946;

MINISSI Franco, *Il museo fuori del museo*, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.

MINISSI Franco, *Il museo negli anni '80*, Roma, Kappa 1983.

MINISSI Franco, *Prospettive della museologia in una visione globale del patrimonio storico-artistico*, in «Museologia», n. 4/1976.

MONTELLA Massimo, *I nuovi paradigmi e le opportunità*, in GOLINELLI Claudia Maria, *La valorizzazione del patrimonio culturale: verso la definizione di un modello di governance*, Giuffré, Roma 2008.

MORELLI Emanuela, *Arno: costruttore di paesaggi urbani fiorentini*, in NOZZOLI Barbara, ROSSI Rossella (a cura di), *Firenze e il suo fiume a 50 anni dall'alluvione. DIspLUVIO*, Angelo Pontercorboli Editore, Firenze 2016.

MOREZZI Emanuele, *La percezione del paesaggio attraverso la visione di Turner. Riflessioni sull'idea di Etica e Natura in John Ruskin*, in «Restauro Archeologico», n. 1/2019.

MUÑOZ VIÑAS Salvador, *Teoria contemporanea del restauro*, trad. it. a cura di P. Martore, Castelvecchi, Roma 2017.

MUSSO Stefano Francesco, *Insegnare conservazione/restauro*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 54/2008.

NAPOLEONE Lucina, *Restauro ed estetica: per riaprire il problema*, in «TeMa», n. 1/1996.

NAPOLEONE Lucina, *Per chi tutelare? "Perdita del futuro" e conservazione dell'eredità culturale*, in BERTOCCI Stefano, VAN RIEL Silvio (a cura di), *La cultura del Restauro e della valorizzazione. Temi e problemi per un percorso internazionale di conoscenza*, Atti del II Convegno Internazionale sulla documentazione, conservazione e recupero del patrimonio architettonico e sulla tutela paesaggistica ReUSO (Firenze, 6-8 novembre 2014), Alinea, Firenze 2014.

NAPOLEONE Lucina, *La tutela del patrimonio culturale negli ultimi decenni. Riflessioni e possibile cambiamento di paradigma*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», numero speciale 2019, ESPOSITO Daniela, MONTANARI Valeria (a cura di), *Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, Volume I, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020.

NEZZO Marta, «*Bandire l'imperfezione è distruggere l'espressione*»: *John Ruskin letto da Lionello Venturi*, in LAMBERINI Daniela (a cura di), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Nardini editore, Firenze 2006.

NICODEMI Giorgio, *Ricordo di Adolfo Venturi*, in «L'Arte», n. 16/1944-46.

NICOLOSO Paolo, *La "Carta del restauro" di Giulio Carlo Argan*, in «Annali di Architettura», n. 6/1994.

NIGLIO Olimpia, *Le carte del restauro. Documenti e norme per la conservazione dei beni architettonici ed ambientali*, Aracne editrice, Roma 2012.

NOGARA Bartolomeo, *Scopi e limiti del restauro dei monumenti*, in AA.VV., *Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera*, Maglione e Strini, Roma 1922.

NOZZOLI Barbara, ROSSI Rossella (a cura di), *Firenze e il suo fiume a 50 anni dall'alluvione. DIspLUVIO*, Angelo Pontercorboli Editore, Firenze 2016.

OLGIATI Francesco, *L'organicità del reale*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 30 agosto 1915.

OLIVA Federico, *Le città e i piani*, in CAMPOS VENUTI Giuseppe, OLIVA F Federico (a cura di), *Cinquant'anni di urbanistica in Italia 1942-1992*, Laterza, Bari 1993.

OTERI Maria Annunziata, *Ruskin, Di Stefano e le virtù spirituali della conservazione,* in AVETA Aldo, DI STEFANO Maurizio (a cura di), *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, Arte Tipografica Editrice, Napoli 2013.

PAGANO Giuseppe, *Programma per una scuola di architettura*, in «Costruzioni-Casabella», n. 184-185/1943.

PALAZZOTTO Emanuele (a cura di), *Il restauro del moderno in Italia e in Europa*, FrancoAngeli, Milano 2011.

PALLOTTINO Massimo, *La stagione della Commissione Franceschini*, in PEREGO Francesco (coord. di), *Memorabilia: il futuro della memoria. Beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici in Italia*, tomo I, *Tutela e valorizzazione oggi*, Laterza, Roma 1988.

PALLUCCHINI Rodolfo, *Roberto Longhi e l'Arte Veneta*, in «La Fiera Letteraria», n. 23/1955.

PANE Andrea, *Dal monumento all'ambiente urbano: la teoria del diradamento edilizio*, in CASIELLO Stella (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 2005.

PANE Andrea, *Il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna*, in FERLENGA Alberto, VASSALLO Eugenio, SCHELLINO Francesca (a cura di), *Antico e Nuovo. Architetture e architettura*, Il Poligrafo, Venezia 2007.

PANE Andrea, *Da Boito a Giovannoni: una difficile eredità,* in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 57/2009.

PANE Andrea, *«L'inserzione del nuovo nel vecchio». Brandi e il dibattito sull'architettura moderna nei centri storici (1956-64)*, in CANGELOSI Antonella, VITALE Maria Rosaria (a cura di), *Brandi e l'architettura*, Atti della giornata di studio (Siracusa, 30 ottobre 2006), Lombardi editori, Siracusa 2008.

PANE Roberto, *Ancora a proposito del ponte Santa Trinita*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», nn. 4-5, 1946.

PANE Roberto, *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza, Venezia 1948.

PANE Roberto, *Architettura e letteratura*, in ID., *Città antiche edilizia nuova*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 195961.

PANE Roberto, *Attualità dell'ambiente antico,* La nuova Italia, Firenze 1967.

PANE Roberto, *Attualità e dialettica del restauro*, antologia a cura di M. Civita, Solfanelli editore, Chieti 1987.

PANE Roberto, *Città antiche ed edilizia nuova*, in *La pianificazione intercomunale*, Atti del VI Congresso nazionale di urbanistica (Torino, 18-21 ottobre 1956), INU, Roma 1956.

PANE Roberto, *Città antiche edilizia nuova,* ESI, Napoli 1959.

PANE Roberto, *È mia persuasione che il ponte S. Trinita*, in «La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento», nn. 1-2/1945-1946, pp. 17-20.

PANE Roberto, *Il paesaggio indifeso*, in «Il Mondo», n. 51/1951.

PANE Roberto, *Il restauro dei monumenti,* in «Aretusa», n. 1/1944.

PANE Roberto, *L'antico dentro e fuori di noi*, relazione introduttiva al III Convegno sull'urbanistica veneta (Vicenza, 19-21 maggio 1966), in «Bollettino CISA», VIII, I.

PANE Roberto, *Paesaggio e ambiente*, in *La pianificazione regionale* 1953.

PANE Roberto, *Relazione generale sui problemi della conservazione e del restauro*, in *Atti del VII Congresso nazionale di storia dell'architettura* (Palermo, 24-30 settembre 1950), Palermo 1956.

PANE Roberto, *Restauro e problemi d'ambiente*, in PEROGALLI Carlo (a cura di), *Architettura e Restauro. Esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Gorlich, Milano 1955.

PAPINI Roberto, *Il nostro referendum sulla ricostruzione di Firenze*, in «La Nazione del Popolo», 15 settembre 1946.

PASQUINUCCI Simona (a cura di), *La tutela del patrimonio culturale. Il modello italiano 1969-2019*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2019.

PAVONE Claudio, *La continuità dello Stato: istituzioni e uomini, in Italia 1945-48: le origini della Repubblica*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.

PEROGALLI Carlo, *Monumenti e metodi di valorizzazione. Saggi, storia e caratteri delle teoretiche sul restauro in Italia, dal medioevo ad oggi*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano 1954.

PETRIOLI Andrea, PETRIOLI Fabrizio, *1966 Firenze al tempo dell'alluvione*, Edizioni Polistampa, Firenze 2016.

PHILIPPOT Paul, *Il problema dei rapporti fra storici dell'arte e restauratori (Le problème des relations entre historiens d'arte et restaurateurs)*, in *Colloque de Venise. Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et oeuvres d'art*, «Bulletin du Comité International d'Historie de l'Art», n. 2/1967.

PHILIPPOT Paul, *Il restauro nella prospettiva delle scienze umane (La restauration dans la perspective des sciences humaines)*, in PÉRIER-D'IETEREN Catheline (ed.), *Pénétrer l'art, restaurer l'oeuvre: une vision humaniste. Hommage en forme de florilège*, Groeninghe, Kortrijk 1990.

Piano di ricerca, in «Museologia. Rassegna di studi e ricerche a cura del Centro di Studi per la Museologia», n. 1/1972.

PICA Agnoldomenico, *Rinnovare*, in «Stile», gennaio 1941.

PORTOGHESI Paolo, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1974.

PRACCHI Valeria, *«La logica degli occhi»: gli storici dell'arte, la tutela e il restauro dell'architettura tra positivismo e neoidealismo*, Edizioni New Press, Como 2001.

PRETELLI Marco, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la situazione normativa*, in «Recupero&Conservazione», n. 31/2000.

PRETELLI Marco, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la ricognizione e la catalogazione*, in «Recupero&Conservazione», n. 32/2000.

PRETELLI Marco, *I primi tentativi di tutela del patrimonio storico-artistico: la riorganizzazione degli uffici*, in «Recupero&Conservazione», n. 33/2000.

PRETELLI Marco, *Max Dvořák*, in CASIELLO Stella (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 253-268.

PRETELLI Marco, *Roma fine '800: la tutela applicata*, in «Recupero&Conservazione», n. 34/2000.

PROCACCI Ugo, *Difesa della città medievale. Però niente ricostruzioni in stile antico ma legare con un armonico insieme il vecchio e il nuovo*, in «La Nazione del Popolo», 6 ottobre 1946.

RACHELI Alberto, Antico e moderno nei centri storici. Restauro urbano e architettura, Gangemi, Roma 2003.

RAGUSA Andrea, *I giardini delle muse. Il patrimonio culturale ed ambientale in Italia dalla Costituente all'istituzione del Ministero (1946-1975)*, FrancoAngeli, Milano 2014.

RANALDI Antonella, *Da Rava-Rosadi a Ricci. La legge del 1909, questioni di terminologia e tutela*, in FARINELLI Patrizia, MONARI Paola (a cura di), *Dalle 'cose di interesse' ai 'beni culturali'. Ricerche e dibattiti negli uffici MIBAC dell'Emilia-Romagna*, Atti del Convegno *La riforma del Ministero per i Beni e le Attività culturali compie 10 anni* (aprile 2011, Ferrara), Minerva Edizioni, Bologna 2012.

RIEGL Alois, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, trad.it. di Renate Trost e Sandro Scarrocchia, Nuova Alfa, Bologna 1990.

RINALDI Simona, *Roberto Longhi e la Teoria del restauro di Cesare Brandi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini editore, Firenze 2006.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Gallimard, Parigi 1997.

ROMEO Emanuele, *Documenti, norme ed istruzioni per il restauro dei monumenti*, in CASIELLO Stella (a cura di), *Restauro criteri metodi esperienze*, Electa, Napoli 1990.

ROMEO Emanuele, *Il paesaggio e l'ambiente: dal dibattito storico alle prospettive attuali*, in ID. (a cura di), *Il monumento e la sua conservazione. Note sulla metodologia del progetto di restauro*, CELID, Torino 2004.

ROSSI Pietro (a cura di), *Memorie del sapere. Forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità ad oggi*, Laterza, Roma-Bari 1990.

ROSSI Ugo (a cura di), *Tradizione e modernità: l'influsso dell'architettura ordinaria nel moderno,* LetteraVentidue, Siracusa 2015.

RUSKIN John, *Le sette lampade dell'architettura*, PIVETTI Renzo M. (trad. it. a cura di), Jaca Book, Milano 2016, in particolare il sesto capitolo, dedicato alla *Lampada della memoria.*

RUSSI Antonio, *Marangoni e l'estetica*, in AA.VV., *Studi in onore di Matteo Marangoni. Pisa 1957*, Vallecchi, Firenze 1957.

RUSSO Luigi (a cura di), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Atti del Seminario del Centro internazionale studi di estetica, Aesthetica preprint Supplementa, Palermo 2006.

RUSSO Luigi, *Brandi e la teoria dell'arte*, in AA.VV., *Per Cesare Brandi*, atti del seminario dell'Università di Roma "La Sapienza", De Luca Editore, Roma 1988.

RUSSO Valentina, *La nascita dell'Istituto Centrale del Restauro*, in ID., *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Nardini editore, Firenze 2009.

RUSSO Valentina, *Giulio Carlo Argan: restauro, critica, scienza*, Nardini, Firenze 2009.

SABA Andrea Filippo, MEYER Edgar H. (a cura di), *Storia ambientale. Una nuova frontiera storiografica*, Teti, Milano 2001.

SAIBENE Alberto, *Il paese più bello del mondo. Il FAI e la sfida per un'Italia migliore*, UTET, Milano 2019.

SALVO Simona, *Restaurare il Novecento. Storia, esperienze e prospettive in architettura*, Quodlibet, Macerata 2016.

SANTORO Lucio (a cura di), *Restauro dei monumenti e tutela ambientale dei centri antichi*, Di Mauro Editore, Cava dei Tirreni 1970.

SCARROCCHIA Sandro, *La ricezione della teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003), Nardini Editore, Firenze 2006.

SCIOLLA Gianni Carlo, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 2017.

SERAFINI Lucia, *Fonti per la storia della ricostruzione postbellica: i documenti del Ministero dei Lavori Pubblici*, in DE STEFANI Lorenzo (a cura di), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale,* Marsilio, Venezia 2011.

SERIO Mario*, Restauro e Istituzioni,* in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini editore, Firenze 2006.

SETTIS Salvatore, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in ID. (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I, *L'uso dei classici*, Einaudi, Torino 1984.

SETTIS Salvatore, *Italia S.p.A., L'assalto al patrimonio culturale*, Einaudi, Torino 2002.

SETTIS Salvatore, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004.

SETTIS Salvatore, *Paesaggio costituzione cemento. La battaglia per l'ambiente contro il degrado civile*, Einaudi, Torino 2010.

SEVERINI Giuseppe, *I principi del codice dei beni culturali e del paesaggio*, in «Giornale di Diritto Amministrativo», n. 469/2004.

STELLA Vittorio, *Il problema della forma nella metodologia di Matteo Marangoni*, in AA.VV., *Studi in onore di Matteo Marangoni. Pisa 1957*, Vallecchi, Firenze 1957.

TAFURI Mafredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.

TAMIOZZO Raffaele, *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici. Guida ragionata*, Giuffrè editore, Milano 2009.

THAU Maria Vittoria, *Fra Longhi e Procacci. Restauro a Firenze nella prima metà del Novecento*, Edifir, Firenze 2017.

TOMASELLI Franco, *Franco Minissi: restauro preventivo e reintegrazione dell'immagine*, in FIENGO Giuseppe, GUERRIERO Luigi (a cura di), *Monumenti e documenti: restauri e restauratori del secondo Novecento*, Arte Tipografica, Napoli 2011.

TOMASI Tina, SISTOLI PAOLI Nella, *La Scuola Normale di Pisa dal 1813 al 1945. Cronache di un'istituzione,* ETS, Pisa 1990.

TORSELLO B. Paolo, *La dialettica restauro/progetto*, in «'ΑΝΑΓΚΗ», n. 19/1997.

TORSELLO B. Paolo (a cura di), *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia 2005.

VALERI Stefano (a cura di), *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Atti del convegno, Roma 1992.

VALERI Stefano, *Lionello Venturi e il rinnovamento della critica dell'arte in Italia*, in «Laboratorio de Arte», n. 30/2018, pp. 419-438.

VARAGNOLI Claudio, *Il culto dei monumenti*, in *XXI secolo. Appendice della Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2010.

VASSALLO Eugenio, *Centri antichi 1861-1974, note sull'evoluzione del dibattito*, in «Restauro», n. 1/1972.

VENTIMIGLIA Gaspare Massimo, *La campagna internazionale per la difesa del «caro vecchio San Marco» a Venezia*, in ID., *Dio salvi il restauro. L'apporto inglese alla cultura della conservazione dei monumenti*, Palermo University Press, Palermo 2020.

VENTURI Adolfo, *Architettura del Cinquecento*, in ID., *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, Hoepli, Milano 1938.

VENTURI Adolfo, *Il X Congresso storico artistico internazionale di Monaco di Baviera*, in «L'Arte», a. XII, 1909, pp. 395-397.

VENTURI Adolfo, *Sul metodo della storia dell'architettura*, in «L'Arte», 1938, pp. 370-375;

VENTURI Lionello, *Histoire de l'art et histoire de la critique*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art*, Les Presses Universitaires de France, Parigi 1921.

VENTURI Lionello, *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, in «Nuova Antologia», 1036, 16 marzo 1915.

VENTURI Lionello, *Les instituts universitaires et l'histoire de la critique d'art*, in «Bulletin de l'Office International des Instituts d'Archéologie et d'Histoire de l'Art», 4/1935.

VENTURI Lionello, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964.

VIANI Simone, RISTORI Daniela (redatto da*), UIA: Università internazionale dell'arte: Firenze. Cronistoria 1969 1979/82*, Centro Stampa Palagi, Firenze, 1983.

ZEVI Bruno, «*Cari amici, la trattoria è ancora là...*», in VARESE Ranieri (a cura di), *Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia, oggi*, Uia, Firenze 1997.

ZEVI Bruno, *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze 1972.

ZEVI Bruno, *Il museo etrusco di Villa Giulia. Archeologia al perspex con cinti erniari*, in «Cronache di architettura», n. 1/1971.

ZEVI Bruno, *In pericolo il piano di Firenze. Un'alluvione a uso speculativo*, in «L'Espresso», 25 dicembre 1966.

ZEVI Bruno, *Profilo della critica architettonica*, Newton&Compton Editori, Roma 2003.

ZEVI Bruno, *Recensione al Ponte a S. Trinita di C.L. Ragghianti*, in «Metron», n. 29/1948.

ZEVI Bruno, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1948.

ZEVI Bruno, *Storia dell'architettura moderna,* Einaudi, Torino 1950.

ZEVI Bruno, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

ZEVI Bruno, *Visione prospettica e spazio-temporalità nell'architettura moderna*, in «L'Architettura. Cronache e storia», n. 11/1956.

ZEVI Bruno, *Zevi su Zevi*, Magma, Milano 1977.

ZOPPI Mariella, *Dopo le acque e il fango, la Firenze di oggi*, in NOZZOLI Barbara, ROSSI Rossella (a cura di), *Firenze e il suo fiume a 50 anni dall'alluvione. DIspLUVIO*, Angelo Pontercorboli Editore, Firenze 2016.

ZOPPI Mariella, *Firenze e l'urbanistica: la ricerca del piano*, Edizioni delle autonomie, Roma 1982.

ZOPPI Mariella, *Vivere i centri storici. Tutela e valorizzazione a 50 anni dalla Commissione Franceschini*, Aska, Firenze 2017.

Scritti di Carlo Ludovico Ragghianti

I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca, in «La Critica», n. 31/1933.

Cultura artistica e arte barocca, in «La Cultura», n. 1/1933.

Il Valore dell'opera di Giorgio Vasari (Note per un giudizio critico), in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», fasc. 11-12, 1934.

Profezia dell'architettura (critica sociologica e critica cattolica), in «Critica d'Arte», n. 6/1936.

Note per una analisi linguistica dell'architettura moderna, in «Casabella», n.116/1937.

Sulla storia della critica d'arte, in «La Critica d'arte», nn. 5-6/1937.

Di una proposta per una storia italiana dell'architettura italiana, in «Critica d'Arte», n. 1/1940.

Nota sull'urbanistica, in «Casabella-Continuità», n. 166/1941.

Le arti problema economico, in «La Nuova Europa», n. 20/1945.

Come fare la ricostruzione urbanistica, in «Il Mondo», n. 7/1945.

Risposte a un "SOS". Della Loggia del Pesce, di Por Santa Maria e d'altro. Una lettera di Ragghianti, in «L'Arno», n. 8/1945.

Riorganizzare le Belle Arti, in «La Nuova Europa», 4 marzo 1945.

Critica d'arte e storia della critica, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946.

Principi per il turismo italiano, in «La Rassegna d'Italia», n. 8/1946.

Commenti di critica d'arte, Laterza, Bari 1946.

I problemi della ricostruzione urbanistica, in «La Nuova Città», nn. 6-7/1946.

In morte di Julius von Schlosser, in ID., Miscellanea minore di critica d'arte, Laterza, Bari 1946.

Miscellanea minore di critica d'arte, Laterza, Bari 1946.

«Rinascimento», «naturalismo», e altri equivoci concetti, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946.

Profilo della critica d'arte in Italia, Edizioni U, Firenze 1946.

Storia di un problema critico, in ID., *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946.

Problemi nuovi della critica d'arte, in «Belfagor», n. 1/1947.

Ritratti di critici contemporanei. Giovan Battista Cavalcaselle, in «Belfagor», n. 4/1947.

Ponte a Santa Trinita, Vallecchi editore, Firenze 1948.

Principi per il turismo italiano, in «La Rassegna d'Italia», n. 8/1946.

La ricostruzione del centro di Firenze, in ID., *Ponte a Santa Trinita*, Vallecchi, Firenze 1948.

Come distruggere Roma, in «seleArte», n. 2/1952.

Cinematografo rigoroso, in ID., *Cinema arte figurativa*, Giulio Einaudi editore, Torino 1952.

Ricordo di Pagano, in «Metron», n. 44/1952.

Come non era e dove non era, in «seleArte», n. 2/1952.

Il Museo comunale di Bruges, in «seleArte», n. 3/1952.

Museum of Modern Art di New York, in «seleArte», n. 4/1953.

Ricostruzione urbanistica nella nuova Germania, in «seleArte», n. 4/1953.

Wright a Venezia, in «seleArte», n. 7/1953.

Il Museo Guggenheim a New York, in «seleArte», n. 8/1953.

Si distrugge l'Italia, in «seleArte», n. 9/1953.

Cronache. Italia moderna, in «Critica d'Arte», n. 2/1954.

Confusione, deficienze e marasma, in «Il Ponte», n. 2/1954.

Per una commissione d'inchiesta parlamentare sull'urbanistica e sull'arte in Italia, in «seleArte», n. 10/1954.

Pianificazione, urbanistica, architettura, in «Critica d'arte», n. 9/1955.

Marxismo perplesso, in «Critica d'Arte», nn. 11-12/1955.

Nuovo museo di Villa Giulia, in «seleArte», n. 19/1955.

Tout va très bien, in «seleArte», n. 17/1955.

Gallerie disperse, in «seleArte», n. 20/1955

Il pungolo dell'arte, Neri Pozza, Venezia 1956.

Informazioni sul critofilm d'arte, in «seleArte», n. 23/1956

La speculazione delle aree fabbricabili, in «seleArte», n. 25/1956.

"*Industrial design*", "*Estetica industriale*", in ID., *Il pungolo dell'arte* Neri Pozza, Venezia 1956.

Partecipazione dell'arte, arte come "documento storico", in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956.

Prosa in termini figurativi, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza Editore, Venezia 1956.

Una mostra della prosa nell'arte figurativa, «seleArte», n. 26/1956.

Industria e arte, in ID., *Il pungolo* dell'arte, Neri Pozza, Venezia 1956.

Studi di architettura in Italia, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956.

Informazioni sul critofilm d'arte, in «seleArte», n. 23/1956.

Comprensione dell'arte, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956.

Artisti e civiltà, in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956.

Arte "asemantica", in ID., *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956.

Gli ottant'anni di un Maestro. L'opera di Matteo Marangoni, in «seleArte», n. 25/1956.

Care reliquie: in memoriam Jenö Lányi, in ID., *Il pungolo dell'arte,* Neri Pozza, Venezia 1956.

Figura e Forma, in «seleArte», n. 29/1957.

Si distrugge l'Italia (continua), in «seleArte», n. 34/1958.

Museo di Cleveland, in «seleArte», n. 35/1958

Il negozio Olivetti a Venezia. La «crosèra de piazza» di Carlo Scarpa», in «Zodiac», n. 4/1959.

Artemobile, in «seleArte», n. 45/1960.

Promemoria per il patrimonio artistico, in «seleArte», n. 49/1961.

Il bilancio delle Arti, in «Il Mondo», 19 e 26 giugno 1962.

Realizzabile un piano per la valorizzazione del patrimonio artistico, in «Il Paese», 3 gennaio 1963.

Pittori di Pompei, Edizioni il Milione, Milano 1963.

Qualche speranza, in «seleArte», n. 72/1964.

Il Parlamento salverà i capolavori. Una legge contro il caos, in «L'Espresso», 16 febbraio 1964.

Anche Michelangelo finanzia lo Stato, in «L'Espresso», 22 novembre 1964.

Anni di segreto lavoro per restaurare Firenze, in «La Stampa», 30 novembre 1966.

Firenze dopo l'inondazione, presente e futuro, in «Critica d'Arte», nn. 82-84/1966.

Firenze città d'arte e di cultura dopo l'alluvione, in «Arti e mercature», 4 maggio 1967.

Si distrugge l'Italia, in AA.VV., *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, Atti e documenti della Commissione d'indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, vol. III, Casa editrice Colombo, Roma 1967.

Una legge delega per la riforma dell'Amministrazione?, in «Critica d'Arte», n. 89/1967.

Le finalità della mostra fiorentina «Arte Moderna in Italia 1915-1935», in «La Fiera Letteraria», 9 marzo 1967.

Università in prima linea, Vallecchi Editore, Firenze 1968

Una vergogna. La legislazione per il patrimonio artistico e storico non ci sarà, in «Critica d'arte», n. 93/1968.

Architettura liberatrice, in «Critica d'Arte», n. 105/1969.

L'«arte barocca» di Marangoni, prefazione a MARANGONI Matteo, *Arte Barocca*, Vallecchi, Firenze 1973.

Arte, fare e vedere: dall'arte al museo, Vallecchi, Firenze 1974.

Arti della visione, vol. I. *Il cinema*, Einaudi, Torino 1975.

Musei mobili in Francia, in «Critica d'arte», n. 146/1976.

Corrispondenza. Appunto per Ornella Bacci Casazza (conoscenza al prof. U. Baldini), in «Critica d'Arte», n. 154-156/1977.

Analisi e ricostruzione dei processi formativi delle opere d'arte con gli strumenti elettronici, in «Sound Sonda», 1/1978.

Restauro critico, in «Critica d'Arte», nn. 163-165/1979.

Una grammatica delle forme: involuzione del Riegl, in ID., *Arti della visione*, vol. III, *Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979.

Tempo sul tempo, in ID., *Arti della visione*, vol. III, *Il linguaggio artistico*, Einaudi, Torino 1979.

L'arte e la critica, Vallecchi, Firenze 1980.

Marxismo perplesso, Editoriale Nuova, Milano 1980.

Restauro e cemento, in CARBONARA Giovanni (a cura di), *Restauro e cemento in architettura*, Associazione italiana tecnico economica del cemento, Roma 1981.

Il catalogo è questo…, in «La Nazione», 7 agosto 1982.

Un ministero per la cultura? È un'idea buona, ottima anzi da scartare, in «Prospettive nel Mondo», n. 90/1983.

Arte energia visibile, in ID., *Arte essere vivente*, Edizioni Pananti, Firenze 1984.

Arte modifica la società, in ID., *Arte essere vivente*, Edizioni Pananti, Firenze 1984.

Capire l'arte col computer, in «Critica d'arte», nn. 160-162/1984

Classificare e distinguere, in ID., *Arte essere vivente*, Edizioni Pananti, Firenze 1984.

Croce e il mio lavoro, in ID., *Arte essere vivente*, Edizioni Pananti, Firenze 1984.

Esseri viventi, 2, in ID., *Arte essere vivente*, Edizioni Pananti, Firenze 1984.

Per il nuovo museo, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.

Discorso inaugurale, in CRISTIANI TESTI Maria Luisa, DE FELICE Ezio Bruno (a cura di), *Il museo nel mondo contemporaneo concezioni e proposte*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.

Ma Alois Riegl era ben noto, in «La Nazione», 6 luglio 1985.

Riegl, in ID., *La critica della forma: ragione e storia di una scienza nuova*, Editoriale Baglioni&Berner e Associati, Firenze 1986.

Futuro antico, in «Critica d'Arte», n. 10/1986, pp. 4-5.

Ritardi culturali, in POZZETTO Marco (a cura di), *La scuola viennese di storia dell'arte*, Atti del XX convegno, Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, Gorizia 1986.

Ruskin, in ID., *La critica della forma: ragione e storia di una scienza nuova*, Editoriale Baglioni&Berner e Associati, Firenze 1986.

La critica della forma: ragione e storia di una scienza nuova, Editoriale Baglioni&Berner e Associati, Firenze 1986.

Scritti su Carlo Ludovico Ragghianti

AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010, numero monografico dedicato al Convegno di Studi (Lucca-Pisa, 21-22 maggio 2010).

ALPINO, *Una visita a Benedetto Croce,* in «Critica d'Arte», n. 3/1954.

BAGLIONI Guido, *La Critica dello storicismo estetico. Carlo L. Ragghianti*, Libreria Goliardica Editrice, Pisa 1956.

BASSETTO Elisa, *«Sound Sonda». Carlo Ludovico Ragghianti e gli esordi dell'approccio informatico all'analisi dell'opera d'arte,* in «Luk», n. 22/2016.

BORGIOLI Cristina, *Ragghianti e il pregiudizio sulle arti applicate: spunti per una riflessione*, in PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Collana "Predella" 2/2010, Felici Editore, Pisa 2011.

BOTTINELLI Silvia, *«seleArte» (1952-1966) una finestra sul mondo. Ragghianti, Olivetti e la divulgazione dell'arte internazionale all'indomani del Fascismo*, Pacini Fazzi, Lucca 2010.

BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

BULGARELLI Stefano, *Carlo Ludovico Ragghianti e Cesare Gnudi. Roma, Bologna, Firenze, 1933-1946*, in «Luk», nn. 8-9/2006.

BULGARELLI Stefano, *Ragghianti e il linguaggio visivo*, in «Op.cit.», n. 124/2005.

BULGARELLI Stefano, *Ragghianti e la fotografia*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 28/2010.

BULGARELLI Stefano, *Un ritratto di Carlo Ludovico Ragghianti nella corrispondenza con Cesare Gnudi*, in *Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione,* in «Luk», n. 16/2010.

CACCIA GHERARDINI Susanna, *Carlo Ludovico Ragghianti e le mostre di architettura, «argomento, come tu sai, particolarmente difficile da trattare»*, in MASSA Silvia, PONTELLI Elena (a cura di), *«Mostre permanenti» Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca 2018.
CACCIA GHERARDINI Susanna, ECCHELI Maria Grazia, MECCA Saverio, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno, immagine*, DIDApress, Firenze 2015.

CALECA Antonino, *La giovinezza di Carlo Ludovico Ragghianti: vicende di un «respinto ai margini»*, in «Luk», n. 23/2017.

CANALI Ferruccio, *La promozione della modernità: la stagione delle grandi mostre internazionali di architettura a Firenze 1951:* "Frank Lloyd Wright: sixty years of living architecture". *«Carissimo Bruno…Carissimo Carlo». Il carteggio tra Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi (1948 – 1951),* in CANALI Ferruccio, GALATI Virgilio Carmine (a cura di), *Per una storia 'militante'. Storia dell'architettura tra scienza e società,* "Bollettino della Società di Studi fiorentini", Emmebi, Firenze 2010.

CAPITINI Aldo, *La Normale di Pisa, Ricordi*, in «La Voce della scuola democratica», 16 maggio 1955.

CAROTTI Lisa, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2020.

CASINI Tommaso, *Ragghianti: fotografia e cinematografia come esperienza di visione, pensiero e critica*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 28/2010.

COSTA Antonio (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti, i critofilm d'arte*, Campanotto editore, Udine 1995.

COTRONEO Girolamo, *Marxismo e dintorni*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

CRESTI Carlo, *Ragghianti e l'architettura*, in SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000.

CRISTALLINI Elisabetta, *Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945-1960)*, in ANDALORO Maria (a cura di), *La teoria del restauro del Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno (Viterbo, 2003), Nardini, Firenze 2006.

CRISTIANI TESTI Maria Luisa, *Carlo Ludovico Ragghianti: umanesimo e informatica*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

DE SETA Cesare, *Gli esordi di Carlo L. Ragghianti critico di architettura e collaboratore di «Casabella»*, in SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000.

DELL'ACQUA Gian Alberto, *Ragghianti e l'arte contemporanea dai primi anni pisani alle biennali*, in VARESE Ranieri (a cura di), *Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste d'arte in Italia oggi*, Atti delle giornate di studio (Roma 1988, Firenze 1992), UIA, Firenze 1997.

DUCCI Annamaria, *Ragghianti e la promozione dell'arte italiana all'estero negli anni della ricostruzione: lo strumento delle mostre*, in MASSA Silvia, PONTELLI Elena (a cura di), *«Mostre permanenti» Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca 2018.

GAMBA Claudio, *Convergenze critiche divergenti: la generazione degli storici dell'arte nati nei primi tre lustri del Novecento*, in PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2010.

GAMBA Claudio, *Una parabola discendente: l'inizio dei rapporti tra C.L. Ragghianti e G.C. Argan (con regesto del carteggio 1933-1943 e due lettere inedite di Ragghianti del '33*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Milano 2004.

GIOLI Antonella, *Ragghianti, i musei e la museologia*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 28/2010.

LA MONICA Denise, *Ragghianti e la tutela del patrimonio culturale: una lettura*, in «Predella. Journal of Visual Arts», n. 28/2010.

LA SALVIA Valentina (a cura di), *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca 2006.

LA SALVIA Valentina (a cura di), *Per mio conto e fuori dalle convenzioni scientifiche. Carlo L. Ragghianti, scritti sull'architettura del XX secolo*, Fondazione Centro Ragghianti, Lucca 2015.

LEONI ZANOBINI Maria Teresa (a cura di), *Carlo L. Ragghianti: bibliografia degli scritti: 1928-1990*, UIA, Firenze 1990.

LEVI Donata, *Carlo Ludovico Ragghianti tra tutela e divulgazione*, in AA.VV., *Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010, numero monografico dedicato al Convegno di Studi (Lucca-Pisa, 21-22 maggio 2010).

MARIUZZO Andrea, *La scuola Normale di Pisa negli anni Trenta*, in CILIBERTO Michele, *Croce e Gentile. La cultura italiana e l'Europa,* Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2016.

MARTORANO Vincenzo, *Dall'estetica alla metodologia della critica: note su Croce e Ragghianti*, in PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2010.

MARTORANO Vincenzo, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, FrancoAngeli, Milano 2011.

MASSA Silvia, PONTELLI Elena (a cura di), *"Mostre permanenti". Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, Lucca 2018.

MATTEINI Francesco, *«Come una frustata» Il dopo guerra, il dopo alluvione e la reazione di Firenze e dei fiorentini nel ricordo di un protagonista: il professor Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Corriere di Firenze», s.d. (anni '80).

MINGARDI Lorenzo, *Contro l'analfabetismo architettonico. Carlo Ludovico Ragghianti nel dibattito culturale degli anni Cinquanta*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca 2020.

MONDINI Marco, *Generazioni intellettuali: storia sociale degli allievi della Scuola Normale di Pisa nel Novecento (1818-1946)*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2010.

NALDI Monica, *Carlo Ludovico Ragghianti e le arti nel tempo. La formazione di uno studioso e l'attualità di un metodo*, tesi di dottorato, Università di Udine, 2011, relatore D. Levi.

NALDI Monica, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti. Il valore del patrimonio culturale. Scritti dal 1935 al 1987*, Felici, Pisa 2010, pp. 129-130.

NALDI Monica, *Ragghianti a Pisa: primi cenni per un quadro d'ambiente*, in PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Studi su Carlo Ludovico Ragghianti*, Pisa 2010.

NOZZOLI Barbara, *L'alluvione e il patrimonio artistico: gli appelli e le iniziative di Carlo Ludovico Ragghianti*, in NOZZOLI Barbara, ROSSI Rossella (a cura di), *Firenze e il suo fiume a 50 anni dall'alluvione. DIspLUVIO*, Angelo Pontercorboli Editore, Firenze 2016.

OLMO Carlo, *Asimmetrie e dissonanze: un* esquisse *su Argan e Ragghianti di fronte a Le Corbusier tra anni Cinquanta e Sessanta*, in CACCIA GHERARDINI Susanna, ECCHELI Maria Grazia, MECCA Saverio, PELLEGRINI Emanuele (a cura di), *Ragghianti e Le Corbusier. Architettura, disegno e immagini*, Didapress, Firenze 2015.

PANATO Elisa, *Il contributo di Ragghianti nella Ricostruzione postbellica*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 2013.

PAOLOZZI Ernesto, *L'estetica di Ragghianti tra Vico e Croce*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

PELLEGRINI Emanuele, *«Aver detto male di Garibaldi». Carlo Ludovico Ragghianti e Adolfo Venturi*, in «Annali di Critica d'Arte», n. 1/2005.

PELLEGRINI Emanuele, *1954-1964: un decennio e due commissioni d'indagine per il patrimonio culturale*, in TOSI Alessandro (a cura di), *Le arti del XX secolo e i segni della modernità*, ETS, Pisa 2011.

PELLEGRINI Emanuele, *Carlo Ludovico Ragghianti, «Emporium», il 1942*, in BACCI Giorgio, FILETI MAZZA Miriam (a cura di), *Emporium. Parole e figure tra 1895 e 1964*, Atti dell'incontro di studio (Pisa 2007), Edizioni della Normale, Pisa 2009, pp. 521-553.

PELLEGRINI Emanuele, *Dalla dissidenza al sottosegretariato: il carcere e la Liberazione*, in ID., *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

PELLEGRINI Emanuele, *Fotografie e altri rimedi. Dentro la fototeca di Carlo Ludovico Ragghianti*, in «Luk», n. 23/2017.

PELLEGRINI Emanuele, *Il carteggio von Schlosser-Ragghianti: qualche anticipazione*, in BRUNO Raffaele, *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

PELLEGRINI Emanuele, *La fine della prima serie de «La Critica d'arte»: Bianchi Bandinelli, Longhi, Ragghianti,* in «Annali di Critica d'arte», n. 6/2010.

PELLEGRINI Emanuele, *Lucca e Firenze, Pisa e Roma: gli anni della formazione e della dissidenza,* in Id., *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti,* Edizioni ETS, Pisa 2018.

PELLEGRINI Emanuele, *Mostre, ma non solo: una introduzione,* in MASSA Silvia, PONTELLI Elena (a cura di), *«Mostre permanenti» Carlo Ludovico Ragghianti in un secolo di esposizioni*, Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'arte Lucca, Lucca 2018.

PELLEGRINI Emanuele, *Quel che resta di un dialogo. Longhi e Ragghianti, lettere 1935-1953*, Officina libraria, Roma 2020.

PELLEGRINI Emanuele, *Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi,* in «Predella», 36/2014.

PELLEGRINI Emanuele, *Storico dell'arte e uomo politico. Profilo biografico di Carlo Ludovico Ragghianti*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

PELLEGRINI Emanuele, *Tra Longhi e Berenson: Ragghianti "conoscitore"*, in «Critica d'Arte», 41-42/2010.

PEROGALLI Carlo, *Monumenti e metodi di valorizzazione*, Libreria editrice politecnica Tamburini, Milano 1954.

PERTICI Roberto, *Le scelte di Carlo Ludovico Ragghianti 1928-1935*, in FILIERI Maria Teresa (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione,* Atti del Convegno (Lucca-Pisa, 2010), in «Luk», n. 16/2010.

PIERACCINI Giovanni, *Ragghianti: una vita per la cultura, la libertà e la giustizia, in Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010.

QUINTAVALLE Arturo Carlo, *Ragghianti, Benedetto Croce e dopo,* in *Carlo Ludovico Ragghianti, pensiero e azione*, in «Luk», n. 16/2010.

RANIERI Varese, *Ragghianti museografo/museologo*, in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, FrancoAngeli, Milano 2004.

SANTINI Carlo, *Pittori di Pompei*, in «seleArte», n. 66/1963.

SCIOLLA Gianni Carlo, *Carlo Ludovico Ragghianti e la "Scuola di Vienna"*, in «Tecla. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica», n. 1/2010.

SCOTINI Marco (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Catalogo della mostra (Lucca, 28 novembre 1999 - 30 gennaio 2000), Charta, Milano 2000.

STELLA Vittorio, *Focillon, Croce, Ragghianti e la «Vie des formes»*, in DUCCI A. THOMINE A., VARESE R. (a cura di), *Focillon et l'Italie*, Atti del Convegno (Ferrara 2004), Le Lettere, Firenze 2007.

STELLA Vittorio, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Quodlibet, Macerata 2005.

STELLA, *Forma e storia in Carlo Ludovico Ragghianti,* in BRUNO Raffaele (a cura di), *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004.

ZEVI Bruno, *Recensione al Ponte a S. Trinita di C.L.Ragghianti*, in «Metron», n. 29/1948.

Regesto documentazione archivistica

I documenti sono stati consultati presso l'Archivio Carlo Ludovico Ragghianti, conservato presso la Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti

SERIE RICOSTRUZIONE DI FIRENZE E CONVEGNO SORGANE

Busta 1 Ente per la ricostruzione Provincia di Firenze

Fasc. 1 1944-1945

Documento Riunione del Comitato e di tutte le Commissioni componenti il 'Ente Provinciale della Ricostruzione' – Firenze 28/5/45 Sala Luca Giordano

Documento Ente Provinciale della Ricostruzione. Verbale del 22/7/1945

Allegato n. 23 e all'Allegato n. 38 del Verbale del 21 giugno 1945

SERIE ALLUVIONE

Busta 1 Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze,

Fasc. 1: Appello 1966.

Nota dattiloscritta di Ragghianti, s.d.

Busta 13 Alluvione 1966 – Comitato Fondo Internazionale per Firenze

Fasc. 1 Rapporti generali 1966-1967.

Relazione della Conferenza Economica della Città di Firenze del 24/7/1967 trasmessa dal vicesindaco Lagorio a Ragghianti il 7/8/1967

Rapporto su Firenze ad otto mesi dall'alluvione 24 luglio 1967.

Fasc. 2 Danni Rapporti Giunta esecutiva 1966

Rapporto n°1, 18 novembre 1966

Rapporto n°2, 19 novembre 1966

Fasc. 3 Rapporti Archivi e Biblioteche non statali 1967

Progetto di ripristino e integrazione delle biblioteche ed archivi minori di carattere storico

Fasc. 5 Danni: Rapporti Comune di Firenze 1967.

Previsione di restauri agli immobili di pertinenza della divisione Belle Arti, restauri conseguenti ai danni dell'alluvione.

Elenchi Opere d'arte danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966

Opere d'arte danneggiate dall'alluvione del 4 novembre 1966,

Relazione del gruppo di lavoro sui problemi dell'assetto territoriale, 20 dicembre 1967

Fasc. 7 Danni: Rapporti Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria 1966-1967.

Comunicazione della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria, 25 gennaio 1967

Comunicazione della Soprintendenza ai Monumenti delle province di Firenze, Arezzo e Pistoia, 21 gennaio 1967.

Busta 14 Alluvione Comitato Fondo Internazionale Ricorrenze

Fasc. 2 1967-1970

Lettera di Ragghianti a Umberto Della Fave 10/10/1970

SERIE UNESCO

Busta 1 Unesco

Fasc. 1 1947

Lettera del Segretario generale del Ministero degli Affari Esteri, Roma 17 ottobre 1947

Busta 2 Unesco per Firenze e Venezia

Fasc. 2 Campagna Internazionale 1969

Lettera di A. Vrioni, Assistant spécial du Directeur général dell'UNESCO.

Comite Consultatif pour Florence, Première Session, Rapport du Directeur general (Florence, 28 et 29 juillet 1969).

Rapport du Directeur general sur la Campagne internationale en faveur de Florenze (Paris, 22 août1969)

Fasc. 3 Gruppo Fiorentino 1969-1970.

Lettere di Ragghianti di richiesta di adesione al gruppo di lavoro ad alcune personalità, quali Carlo Alberto Funaioli, Rettore dell'Università di Firenze, Myron P. Gilmore, Piero Bargellini, Antonello Gerbi, incardinato presso la Banca Commerciale Italiana.

Lettera di Ragghianti a Pietro Campilli (Firenze, 14 ottobre 1969).

Campagna Internazionale UNESCO per Firenze. Comitato Consultivo per Firenze. Commissione per il Piano (Firenze, 9 novembre 1969).

SERIE UNIVERSITÀ INTERNAZIONALE DELL'ARTE

Busta 1 UIA 1968-1970

Fasc. 1 Nascita 1968.

Liste di studiosi e enti che si intendono coinvolgere

Fasc. 4 1969

Nota dattiloscritta

Lettera di Ragghianti a Branca (Firenze, 9 luglio 1969)

Busta 2 UIA 1971-1972,

Fasc. 1 Attività 1971.

dépliant informativo

UIA programma 1971-72

Verbale della riunione del Consiglio di Amministrazione del 16 gennaio 1971

Fasc. 3 Didattica UIA 1971.

La museologia e il diritto, prof. Zara Olivia Algardi (Corso di Museologia – Diritto di Autore – tutela del patrimonio artistico – legislazione dei musei),

Il museo tra Thanatos ed Eros, prof. Luciano Berti (Corso di museologia 1971-72)

Fasc. 8 - Fototeca UIA 1972.

Comunicazione datata al 4 gennaio 1972

Comunicazione s.d.

Centro di Studi d'Arte Moderna e Contemporanea. Fototeca Ragghianti d'Arte Moderna e Contemporanea. Schema di statuto e convenzione.

Busta 3 UIA 1973-1974,

Fasc. 1 Attività UIA 1973.

Pieghevole informativo degli studi

Busta 11 Centro di studi per la museologia 1970-1989,

Fasc. 1 Attività del Centro di studi per la museologia 1970.

Un Centro di Studi del Consiglio Nazionale delle Ricerche per la Museologia

Fasc. 14 Attività Centro di studi per la museologia 1977-1979.

Programma delle attività del Centro di Studi per la Museologia dell'Università Internazionale dell'Arte di Firenze per l'anno 1979

Busta 5 Convegno La formazione professionale nel settore dei beni culturali

Fasc. 3 Didattica 1977.

Sbobinatura lezione tenuta da Ragghianti tenuta al corso di Laboratorio della forma e Arte Moderna

Fasc. 5 – Attività 1979

Saluto dell'U.I.A. ai corsi speciali di perfezionamento per rilevatori dei beni culturali

Fasc. 7 Didattica 1979.

Progetto di ricerca sul tema Mezzo televisivo ed educazione artistica

Fasc. 8 - 1979.

Lettera di Simone Viani a Ragghianti (Firenze, 20 maggio 1979)

Le folte liste di studiosi e enti che si volevano coinvolgere sono conservate in AFR, Serie - Università Internazionale dell'Arte

Busta 12 - APaVOCA

Fasc. 1 Attività APaVOCA 1975-1978.

Note sulla elaborazione numerica delle immagini, Vito Cappellini, Mario Fondelli

Fasc. 3 Attività APaVOCA 1979.

Comunicato stampa

Fasc. 6 Sound Sonda 1980.

Prof. Vito Cappellini, Restauro elettronico delle opere d'arte