

Corrado Ricci, pragmatico studioso: aspetti di critica d'arte nei testi del 'decennio museografico'

Emanuele Castoldi

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract This article aims to investigate the relationship between the museum-related publications of Corrado Ricci (1858-1934) – museum catalogues, monographs, articles and guidebooks – and his parallel work in the so-called 'museographic decade', i.e. the early stage of his career at the Regia Galleria of Parma, at Ravenna and at the Pinacoteca di Brera (1893-1908). The analysis of these writings with respect to their contexts enables their connections to art criticism, historical research and connoisseurship to be outlined. In addition, this analysis illustrates the museological criteria that were adopted and the functions of museum catalogues in a pivotal moment for museums in Italy, which were renovated at the turn of the century according to the teachings of Adolfo Venturi.

Keywords Corrado Ricci. Art Criticism. Museology. Museum Catalogues. Adolfo Venturi. Galleria Nazionale di Parma. Ravenna. Pinacoteca di Brera.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Parma attorno a *La R. Galleria*. – 3 La Galleria di Ravenna. – 4 Milano: la Pinacoteca di Brera.

1 Introduzione

Nell'*Avvertenza alla Nota delle pubblicazioni* richiesta nel 1929 dall'Accademia dei Lincei, lo stesso Corrado Ricci correlava, non senza orgoglio, lo sterminato catalogo delle pubblicazioni alla carriera svolta presso il Ministero della Pubblica Istruzione, da Parma a Roma, passando per Modena, Milano e Firenze (Ricci 1930, 4; cf. Levi 2008, 274).¹ Le sue ricerche, infatti, seguivano «spesso da vicino l'itinerario dei suoi incarichi» (Levi 2008, 277), in una rara sintesi di poligrafo e funzionario esemplari, e ne restituivano l'immagine di studioso erudito e pragmatico, la cui attività critica vedeva nelle collezioni curate un indispensabile punto di partenza. Il presente contributo si concentra sulla relazione tra gli scritti di ambito museale, i principi di metodo di stampo venturiano e le coeve

pubblicazioni di critica d'arte. Una volta delineate le linee generali di ciascun intervento museale con l'ausilio della ricca bibliografia sul ravennate, si analizzeranno i principali testi redatti da Ricci al fine di descrivere e presentare al pubblico e agli studiosi il suo operato; infine, si considererà la rosa di pubblicazioni che ad essi possono legarsi a seconda dell'argomento – principalmente saggi e articoli in riviste. L'intento è quello di mostrare come tali pubblicazioni siano frutto, fin dai primi anni della carriera, di una concezione moderna nella gestione dei musei e nello studio delle loro collezioni: cataloghi e saggi divengono infatti fonti di informazioni aggiornate, ma anche strumenti di ricerca a integrazione del progetto museale e manifesti di metodo; non solo, la prossimità dei

Tengo a ringraziare la Prof.ssa Chiara Piva, che tra le aule di Ca' Foscari mi ha introdotto al tema dei cataloghi museali e mi ha motivato a proseguire lo studio su Ricci a Parma. Un grazie anche a Danilo Lupi e Myriam Pilutti Namer.

¹ La *Nota delle pubblicazioni* è riedita e aggiornata in *In memoria di Corrado Ricci* 1935, 12-70, con un totale di 906 titoli fino alla morte nel 1934.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted 2023-03-14
Accepted 2023-06-26
Published 2023-12-04

Open access

© 2023 Castoldi | CC BY 4.0



Citation Castoldi, E. (2023). "Corrado Ricci, pragmatico studioso: aspetti di critica d'arte nei testi del 'decennio museografico'". *MDCCC*, 12, 245-264.

DOI 10.30687/MDCCC/2280-8841/2023/01/013

245

temi permette di delineare un nesso tra produzione scientifica e incarichi istituzionali, dettato *in primis* dallo studio critico delle collezioni, ma anche da motivi di convenienza.

Nel mare dell'edito riccesco - 842 i titoli dichiarati nella *Nota* del 1930 -, il lasso cronologico individuato corrisponde a quello che

Emiliani definiva 'decennio museografico', ovvero i primi dieci anni «o poco più» della carriera nei musei: dall'approdo nel 1893 alla Regia Galleria di Parma - il cui catalogo è edito nel 1896 - fino alla direzione della Pinacoteca di Brera, tra 1898 e 1903, e alle relative pubblicazioni del 1907-08 (Emiliani 1977, 31-2).²

2 Parma attorno a La R. Galleria

Corrado Ricci giunge a Parma a 35 anni, dopo un'iniziale formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Ravenna, la laurea in giurisprudenza nel 1882 a Bologna e un decennio di servizio presso la Biblioteca Universitaria felsinea, allora diretta da Olindo Guerrini. Questi anni risultano cruciali per diversi aspetti: da un lato la florida attività saggistica e di divulgazione - cui aggiungere novelle e versi -, la cui vastità di temi - non solo artistici, ma anche letterari, musicologici e storici -, si lega in buona parte all'erudizione locale; dall'altro l'inserimento nel *milieu* culturale cittadino, l'ingresso nei circoli carducciani e nella Deputazione di Storia Patria, le collaborazioni editoriali, il primo contatto e l'inizio della corrispondenza dal 1884 con Adolfo Venturi.³ Tale insieme di esperienze, senza dimenticare i numerosi viaggi, porta Ricci ad alcune importanti posizioni di metodo e pensiero critico e operativo, inserite a modo di manifesto nella prefazione de *Il libro dei colori*, ricettario quattrocentesco edito con Olindo Guerrini. Qui, distinguendo tra «accademici» e «positivisti», stroncava i primi e le loro «logomachie sul bello, sul vero e sul buono» per indicare la via maestra dei secondi, fatta di «documenti e argomenti *tecnici* e *storici*, a definire le scuole e a considerarne la *fisiologia* e le *formule*» e propugnata da Cavalca-selle, Milanese, Morelli, Frizzoni, Venturi, Toschi,

Cantalamesa «ed altri pochissimi» (Guerrini, Ricci 2007, III-VI).⁴ Emerge fin d'ora una posizione netta di «critica positiva» (Levi 2008, 274) nel solco di Adolfo Venturi, dove un valore primario è affidato per metodo allo scavo storiografico e documentario su base locale, accanto a un imprescindibile esame autoptico delle opere d'arte. Come ricorda Bosi Maramotti (1995, 9-25), tale sensibilità al dato d'archivio e alla notizia storiografica, propria di Ricci fin dagli esordi, gli derivava da un lato dalla sua formazione - il servizio presso la Biblioteca Universitaria accanto all'insegnamento di Carducci e della scuola storico positivista bolognese -, dall'altro dal confronto con Venturi, che lo introduce alla disciplina, ne indirizza le ricerche - come nel caso di Lorenzo da Viterbo, su artisti 'minori' - e gli fornisce un esempio di metodo negli studi museali con *La R. Galleria Estense* del 1882.⁵

Come si accennava, Ricci approda alla Pilotta all'inizio del 1893 in qualità di coadiutore, nominato, grazie alla mediazione di Venturi, per attuare a Parma, secondo la riforma del 1882, la separazione di gestione tra la locale Accademia e la Galleria, allora guidate dal pittore Cecrope Barilli. La situazione lamentevole in cui versa la Galleria per le inadempienze della direzione è testimoniata in questi primi mesi dalle lettere che Ricci

² Il testo di Emiliani costituisce la più ricca biografia critica su Ricci. Per una scansione biografica della carriera, cf. Bertoni 2016 e Fabbri 2008, 372-80, che a sua volta rivede quella pubblicata in *In memoria di Corrado Ricci* 1935, 7-11. Nella definizione di «decennio museografico», Emiliani include anche la direzione dei musei fiorentini, dal 1903 al 1906. Si è preferito restringere la cronologia dal momento che negli anni fiorentini mancano cataloghi o saggi di argomento museologico, mentre sono pubblicate le nuove acquisizioni degli Uffizi. Cf. Ricci 1904e, 231-5: tra esse, il breve saggio dedicato alla tavola di Bartolomeo Caporali (Ricci 1904f, 38-9).

³ Sulla formazione di Ricci rimando a Emiliani 1977, 23-31; Domini 1986, 139-47; Bosi Maramotti 2000, 489-99; Balestri 2006, 41-75; Emiliani 2008, 27-35; Bazzocchi 2008, 45-57; Domini 2008, 121-31; Sciolla 2008c, 59-63. Anche solo scorrendo la *Nota delle pubblicazioni* ci si rende conto della gamma di studi intrapresi a tale altezza, dalla dantistica alla storia patria, alle arti figurative, alla musicologia; mentre dalla stessa *Nota*, eccezione fatta per il poema *Giobbe* composto con Guerrini, è espunta la produzione poetica, pubblicata «lungo trent'anni col solo risultato di vergognarmene per altrettanti» (Ricci 1930, 13).

⁴ Per riferimenti allo stesso testo, cf. Levi 2008, 274 e Domini 2008, 127.

⁵ Per un inquadramento sulla prospettiva di ricerca in Venturi - a partire dallo scavo documentario e storiografico nella ricostruzione del contesto culturale e collezionistico delle opere -, il testo di riferimento rimane Agosti 1996. Per i rapporti tra Ricci e Venturi a tali date, Emiliani 1977, 29-31 e Bosi Maramotti 1995, 9-38. Ricci esordisce negli studi su modello venturiano negli anni bolognesi, con un incremento dei contributi storico artistici. Se gli studi su Guidarello del 1880 e 1883, a partire dalla storiografia, ne ricostruivano l'«indole caratteristica» attraverso l'*ekfrasis* poetica e la «fantasia letteraria» (Bazzocchi 2008, 50-5), l'articolo su Lorenzo da Viterbo (Ricci 1888) attorno alla Cappella Mazzatosta segna un passo avanti, nel ripercorrere fonti e scritti sulla chiesa, sugli affreschi e sul pittore. Concepito come risposta alle ricerche su Cosmè Tura di Venturi (Emiliani 1977, 30), il testo ne dichiara la filiazione nella sede della pubblicazione - l'*Archivio storico dell'arte* -, nella rivalutazione di un pittore quattrocentesco e nella collocazione al di fuori della geografia abituale, Ravenna e l'Emilia-Romagna, quale dimostrazione di un'abilità critica non soltanto localistica.

invia a Venturi, paragonabili, con le parole di Bosi Maramotti, a «bollettini di guerra» (Bosi Maramotti 1995, 26; Emiliani 1997, LXI-II).⁶ Soltanto le dimissioni del Barilli in giugno e la sua conseguente qualifica a direttore permisero al ravennate di portare avanti la propria concezione con un intervento intensissimo, che provvide nel giro di quasi tre anni ad ampliare, riordinare, riallestire il museo, procurare nuove acquisizioni e dotare l'istituzione di un catalogo moderno, avviato fin dai primi mesi, ma edito per i tipi di Luigi Battei soltanto nel 1896 come atto di chiusura del suo mandato.⁷

La R. Galleria di Parma [fig. 1], primo catalogo ragionato della collezione, si configura come un agile e compatto volume in-sedicesimo.⁸ È suddiviso in due sezioni, la «Prefazione» (Ricci 1896d, I-XLVII) e l'apparato delle schede (1-404), cui aggiungere in apertura la pianta pieghevole del museo - introduzione visiva al nuovo ordinamento -, e in chiusura un'appendice documentaria (407-13) e gli indici delle opere per inventario e artisti, delle illustrazioni e generale (417-62).⁹ *La R. Galleria* dimostra a una platea in potenza vasta la fruttuosa conduzione di un museo, finalmente scientifica: un intervento a tutto tondo - di cui il catalogo è parte fondante - che è presentato sia nella prima parte del testo, la «Prefazione», sia nell'articolo gemello redatto già nel 1894 per *Le Gallerie Nazionali Italiane* - rivista fondata da Venturi su modello tedesco e austriaco per illustrare l'efficienza delle nuove gestioni di musei nazionali e locali.¹⁰ I due testi, strutturati in paragrafi tematici, si pongono l'obiettivo di delineare tanto la storia e la natura delle collezioni e dell'istituzione, quanto e soprattutto l'intervento

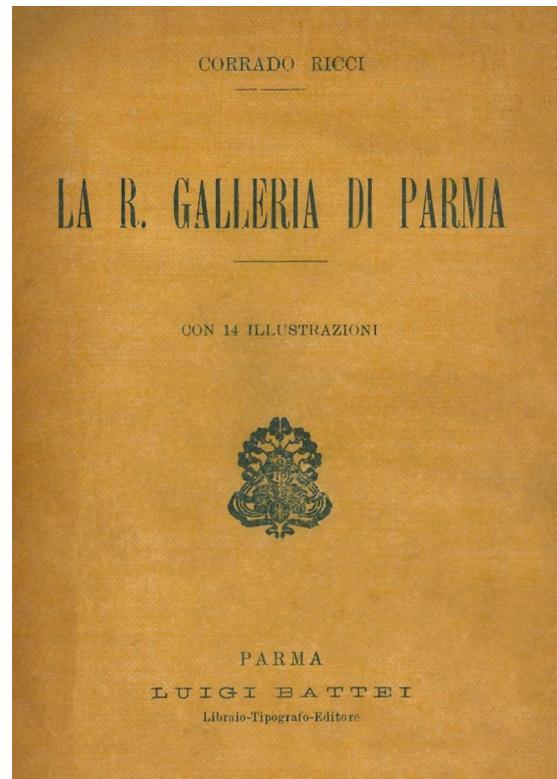


Figura 1 Ricci, C. (1896). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei. Copertina.

proposto nei termini di allestimento e ordinamento: quello che Fornari Schianchi definisce «visione e premessa progettuale e motivazione e compiacimento del risultato ottenuto» (2008, 147).¹¹ «Prefazione» e articolo descrivono un intervento assai innovativo, ma realizzato empiricamente a partire

⁶ Tra le numerose note di colore del carteggio con Venturi, spicca l'episodio, riportato anche da Emiliani e Bosi Maramotti, in cui Ricci sorprese il Berilli nell'atto di ritrarre, come modello, il segretario della galleria (Archivio Venturi, VT R1 b56 60. Pisa: Scuola Normale Superiore). Spesso Venturi è costretto a redarguire l'amico, invitandolo a ignorare Barilli; il 20 febbraio 1893 per esempio gli scrive «Tu sei un impiegato nel ruolo dei Musei, l'altro è in via provvisoria direttore onorario. Ti fa gran paura un direttore onorario?» (Fondo Ricci, Carteggi, vol. 199, 36994. Ravenna: Biblioteca Classense).

⁷ Per scansione e principi dell'intervento a Parma cf. Emiliani 1997, LXI-LXXIX; Fornari Schianchi 2008, 132-57. La scelta dell'editore è di per sé interessante: casa fondata da pochi anni, la Battei è fin da subito specializzata nell'editoria e fotografia d'arte del territorio. Ricci se ne serve a queste date per la maggior parte degli scritti di argomento parmigiano.

⁸ Con un totale di 467 pagine e 14 fotografie, il testo era disponibile in una versione economica a 3 lire e una di lusso a 7. Formato e prezzo conformano infatti il catalogo alle pubblicazioni promosse negli stessi anni da altri musei. Tipica del genere editoriale è inoltre la suddivisione in paragrafo introduttivo e *corpus* di schede. Basti in questa sede considerare altri due esempi virtuosi, come il catalogo di Brera di Giulio Carotti (1893), in 217 pagine e senza immagini, al costo di 1,5 lire; e quello della Galleria Sabauda di Alessandro Baudi di Vesme (1899), con 23 fotografie in 175 pagine, a 4 lire.

⁹ Già solo a un primo sguardo, appendice e indici dichiarano l'impostazione scientifica del testo.

¹⁰ Cf. Sciolla 2008c, 63-4; 2008a, 233-4; Di Macco 2008, 219-30. I due testi sono quasi identici: oltre a piccole differenze sulla struttura, si notino la digressione, presente solo nel catalogo, sulle ragioni ottiche della tinta delle pareti o il lungo passaggio sulle opere già attribuite a Parmigianino, nel catalogo affidato alle schede. L'articolo dimostra lo stato avanzato dei lavori entro il 1894, con il riordinamento pressoché compiuto. Inoltre, dai carteggi con Venturi emerge come tale testo sia nato anzitutto come relazione sui lavori da presentare a Parma, quindi sia reimpiegato per *Le Gallerie Nazionali Italiane*. Per la rivista, fondata da Venturi, cf. Sciolla 2008b, 231-6.

¹¹ La promozione del proprio operato passa anche attraverso una critica alle gestioni passate; soltanto Paolo Toschi è oggetto di lodi per i suoi allestimenti, con una stima che Ricci gli accorda anche sul versante artistico esponendone le incisioni. In tal senso, si può affermare che nella «Prefazione» ogni argomento è introdotto da una *pars destruens* - la dispersione del patrimonio cittadino, gli ordinamenti e gli allestimenti passati - che enfatizzi la qualità dell'intervento riccesco.



Figura 2 L'ordinamento di Corrado Ricci. Sala ellittica (scuole toscana, lombarda e veneta). Parma, Complesso Monumentale della Pilotta, Archivio Fotografico. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Archivio Fotografico

dalla situazione specifica, e, pertanto, si connotano sia per il linguaggio informale e lontano da tecnicismi museologici (cf. Emiliani 1997, LXXIV), sia per la sovrapposizione di più argomenti e livelli di lettura, dalla critica d'arte agli aspetti di museografia.¹² Gli studi, e in particolare Emiliani (1977, 31-40; 1997, LXI-LXXVII), Levi (2004, 51-63) e Fornari Schianchi (2008, 132-57), si sono soffermati prevalentemente sulle soluzioni museografiche e museologiche. Da un lato vediamo un'applicazione empirica di quello che Emiliani (1977, 35-8) definisce criterio di «pura visibilità», ovvero di soluzioni allestitive che agevolino la visione delle

opere d'arte senza interferenze, per esempio con la nota adozione di «un colore uniforme di creta, ossia un grigio piuttosto carico» (Ricci 1896d, XII) per le pareti. Dall'altro, Ricci dispone un ordinamento cronologico per scuole, modulato secondo la disponibilità, i confronti e i formati delle opere e condotto attraverso un criterio geografico 'centrifugo': ossia che a partire dalla scuola parmense, con Correggio e Parmigianino suoi massimi esponenti, passasse alle 'confinanti' scuole emiliane, quindi, allontanandosi ulteriormente da Parma, alle altre scuole italiane [fig. 2] ed estere.¹³ Chiudono il percorso le sale iconografiche, dedicate alla

¹² Riporto di seguito la sentenza di Emiliani 1997, LXXIV: «quella essenziale ventina di pagine che introducono il catalogo edito nel 1896 si libera, nella mano di Ricci, come un buon condensato di manualità operative elementari e una narrazione intessuta di ben individuate volontà museografiche. Non c'è bisogno di esagerare e di trasformare in tal modo le normali, corrette opinioni del Ricci [...] in un trattato di aulica museologia. In quei decenni, e almeno in Italia, l'operatività del riordinamento e del restauro non s'era ancora ripiegata su se stessa, fino a costituire disciplina».

¹³ Nel debito rispetto ai progetti per la Galleria di Modena, Emiliani (1997, LXI) ricorda che Ricci ebbe modo di conoscerli nei precedenti incarichi alla Biblioteca Estense. Gli altri riferimenti richiamati derivano dai viaggi in Europa, specie in Germania e in Austria (cf. Emiliani 1977, 2-3, 35-40). A tale altezza l'ordinamento per scuole ha una tradizione consolidata, mentre per la sua messa in atto in Italia Ricci gioca un ruolo di rilievo, come ricorda Gamba nel discorso commemorativo del 1935: «Le Gallerie dello



Figura 3 Girolamo Mazzola Bedoli, *Allegoria dell'Immacolata Concezione*. 1533-36. Olio su tela incollato su tavola, 365 × 210 cm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale

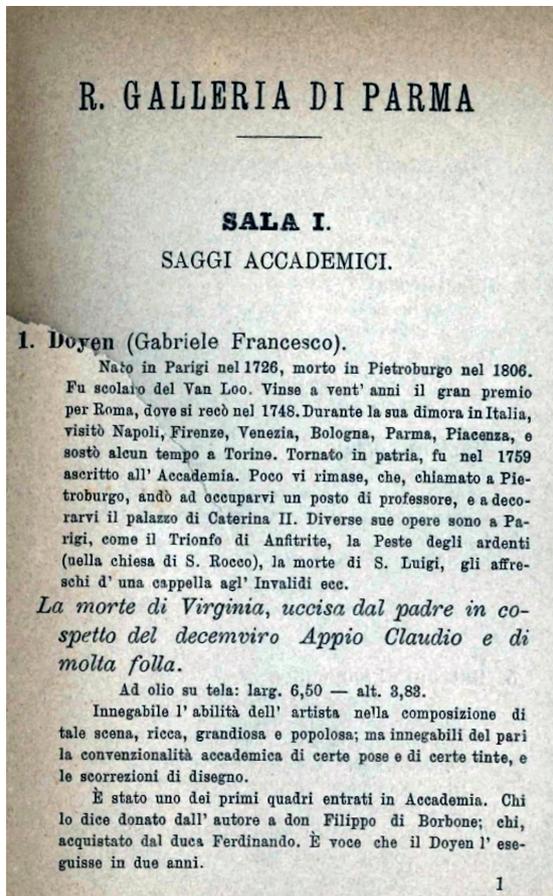


Figura 4 Ricci, C. (1896d). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei. Scheda nr. 1, Gabriel François Doyen, *La morte di Virginia*, 1

topografia di Parma, ai generi del ritratto e del paesaggio.

Emergono già ora alcuni elementi di adesione del giovane Ricci al progetto di un museo venturiano.¹⁴ Anzitutto, l'avvio del catalogo con la genealogia della collezione e dell'istituzione applica il principio de *La R. Galleria Estense* a un genere editoriale diverso, quello del catalogo ragionato, votato a un utilizzo pragmatico piuttosto che a una dettagliata narrazione saggistica. Tale ottica storico-istituzionale, che viene recuperata nella «Prefazione», a livello di allestimento può

riscontrarsi soltanto nell'inclusione della sezione ottocentesca, legata alla tradizione accademica e alla scuola di Paolo Toschi, fondamentale sia per gli esiti dell'arte parmigiana sia per il suo ruolo nella storia del museo (Ricci 1896d, XXXI-III). Come osserva Donata Levi (2004, 55-7), non è infatti nell'interesse di Ricci recuperare tramite l'ordinamento la storia delle collezioni, argomento affidato piuttosto ai cenni storici del catalogo e ai cartellini delle opere.¹⁵ Giocoforza, le raccolte della Pilotta, pur con significative aperture, mantengono un carattere fortemente regionale, se non cittadino, e permettono di svolgere la storia della pittura a Parma dal Quattro all'Ottocento. La centralità affidata nell'ordinamento, e di conseguenza nei paragrafi della «Prefazione», adempie alla restituzione della scuola locale entro il caleidoscopio delle scuole artistiche italiane, secondo quell'indirizzo di studi 'territoriali' perpetrato negli scritti di Adolfo Venturi e in più occasioni da lui stesso auspicato (per esempio, cf. Venturi 1892, 52).¹⁶ Infatti, i cenni critici inseriti, specie tra i paragrafi VII e XII, rendono il testo quasi un saggio sulla scuola parmense, attraverso la collezione e nonostante le lacune. Valga ricordare l'inquadramento critico del Quattrocento pre-correggesco, frutto di una città crocevia di stimoli tra Cremona, Venezia e Bologna; o l'introduzione del Cinquecento di Bedoli, Anselmi e Rondani nel solco di Parmigianino «e più del Correggio» (Ricci 1896d, XVIII, XXV). La stessa ricostruzione critica riecheggia anche nelle acquisizioni portate a termine: la pala per il Consorzio dei Vivi e dei Morti del Caselli colma la lacuna sul Quattrocento parmense, mentre le cornici originarie della *Madonna della Scodella* di Correggio e dell'*Immacolata* di Bedoli [fig. 3] dimostrano la sensibilità filologica di Ricci e al contempo valorizzano un'opera miliare del museo e un caposaldo della pittura parmigianinesca nel Cinquecento, cui non a caso si dedica maggior respiro tanto nelle schede quanto nell'allestimento.¹⁷

Le schede [fig. 4], ordinate secondo l'esposizione dei dipinti, realizzano quell'apparato di «brevi monografie dell'opera d'arte» (Venturi 1887, 240), adeguate quasi in tutto a quanto indicato dal

Stato erano ancora delle quadrerie all'antica, ossia serie di Sale tappezzate di quadri fino al soffitto» (1935, 149). L'applicazione del criterio geografico, vedremo, torna identica a Milano.

14 Per un inquadramento del museo nella concezione di Venturi, cf. Caviccholi 2018, 193-202; Di Macco 2008, 219-30.

15 Il catalogo della Galleria Estense viene inizialmente richiesto a Venturi, ma il progetto decade con la decisione di trasferire le opere al Palazzo dei Musei. Per la storia delle collezioni, cf. Fornari Schianchi 1997, XXXVII-LIX.

16 Tra gli altri, cf. Sciolla 2008a, 6-11 e Caviccholi 2018, 199.

17 Cf. Ricci 1896d, XVIII-IX; XXI-II; XXVI-II. Verso questi e pochi altri casi di particolare rilievo, Ricci dimostra un'attenzione singolare su più livelli: critico, attraverso schede lunghe e approfondite, con tanto di immagine fotografica a corredo per Correggio e Bedoli (106-10; 325-9; 118-25); allestitivo, dove a Correggio è dedicata una sezione apposita nella Rocchetta, mentre l'*Immacolata* del Bedoli è collocata nel nicchione a chiudere la prospettiva dei saloni ottocenteschi. Alla pubblicazione dei documenti relativi alle pale di Caselli e Bedoli è inoltre dedicata l'appendice (407-13). Tale insistenza è da leggersi sia come valorizzazione critica delle opere, sia come promozione di operazioni virtuose.



Figura 5 Francesco Mazzola detto il Parmigianino (cerchia di), *Sposalizio di Santa Caterina*. Circa 1524. Olio su tela, 74 × 117 cm. Parma, Complesso Monumentale della Pilotta. Su concessione del Ministero della Cultura – Complesso Monumentale della Pilotta – Galleria Nazionale

modenese (240-1).¹⁸ È infatti lo stesso Venturi a fornire all'amico il modello da seguire, così come emerge dal carteggio nel giugno 1893, quando gli fa recapitare il materiale già redatto per l'Estense.¹⁹ Se da un lato tale apparato fornisce le coordinate scientifiche dettagliate di ciascun'opera, dall'altro a esso è affidata la cesellatura critica, basata sullo scavo documentario e storiografico e sulla *connoisseurship*; tanto che, per rendere conto di tale lavoro di aggiornamento, lo schema delle schede è ampliato, in relazione ai dipinti ritenuti più significativi, alle dimensioni di brevi articoli in più paragrafi, come accade nel caso, il più evidente, dell'*Immacolata* del Bedoli (Ricci 1896d, 118-25). Così facendo, l'intera collezione è calata

in un orizzonte critico aggiornato - rappresentato dagli studi di Crowe e Cavalcaselle, Burckhardt, Morelli e Frizzoni - e immessa nel dibattito scientifico, con la conseguenza di lasciare spesso da parte i nomi magniloquenti consegnati dalla tradizione locale: è il caso della riduzione, poi avallata da Berenson (Levi 2004, 51), del *corpus* di Parmigianino al solo *Sposalizio di santa Caterina* [fig. 5], restituendo al Rondani, ad altri pittori o genericamente alla scuola parmigiana opere come lo *Sposalizio della Vergine* (inv. 44) o il *Battesimo di Cristo* (inv. 66); ancora, dell'attribuzione a Giulio Romano della *Deesis*, già data a Raffaello, e della considerazione della *Scapigliata* quale imitazione tarda di disegni leonardeschi (Ricci 1896d,

¹⁸ Cf. Agosti 1996, 61-8, 83-8; Cavicchioli 2018, 195. Per Venturi, la scheda doveva includere autore; denominazione dell'opera; data certa o approssimativa; notizie storiche su realizzazione e prezzo; destinazione originaria; committenti; vicende storiche; data di ingresso in museo; vicende attributive; chiarimenti del soggetto; fac-simile di firme, iscrizioni, sigilli; forma, dimensioni, tecnica; notizie di restauri; riproduzioni, copie o ulteriori versioni; disegni e altre opere connesse; infine numeri di inventario e catalogo (cf. Venturi 1887, 240-1). Nella *R. Galleria* le schede sono stilate secondo uno schema fisso minimo: numero di inventario; artista indicato per cognome o pseudonimo e nome tra parentesi; biografia; titolo o soggetto dell'opera; tecnica e dimensioni; eventuale descrizione iconografica e stilistica; provenienza. Variano lo schema le schede di ritratti, incisioni e acquerelli: per i primi, a conferma del loro valore storico-documentario, si aggiunge la biografia dell'effigiato; nelle altre la catalogazione è unificata in tabelle, secondo un sistema classificatorio sintetico adeguato alle tipologie artistiche.

¹⁹ Nella lettera si indicano i metodi di misurazione dei dipinti, ma soprattutto si scrive di far mandare a Parma le schede preparate per il catalogo della Galleria di Modena, «con la classificazione degli elementi descrittivi, storici, ecc.»: Fondo Ricci, Carteggi, vol. 199, 36997. Ravenna: Biblioteca Classense. Un'anticipazione del lavoro di schedatura è pubblicata nel 1894 (Ricci 1894c).

rispettivamente XXIII-IV, 307-15; XXXVII, 22-4, 34-5).²⁰ Il catalogo, così concepito, diviene uno strumento a servizio degli studiosi, da consultare accanto allo schedario e all'inventario (Ricci 1894b, 41-2), segnando uno scarto abissale rispetto alle pubblicazioni sul museo che già si erano fregiate del titolo di 'catalogo'.²¹

Bastano questi cenni a far trasparire una linea più personale del ravennate: la sensibilità al *genius loci* e all'identità locale che si riverbera in alcune precise scelte autonome rispetto a Venturi - e che infatti non sono avallate di lì a poco alla Galleria Estense (Cecchini 2013b, 57-9). È il caso della sezione iconografica, dove la sala topografica e la raccolta di ritratti, in particolare farnesiani e borbonici, forniscono le coordinate storiche di Parma. Derivate rispettivamente dal museo della Rathaus di Vienna e dal Rijksmuseum (Ricci 1896d, XLI-IV), le due soluzioni assumono un valore documentario e identitario, per rintracciare il volto, i costumi e la vita della città secondo un principio di indagine localistica tipico della sensibilità di Ricci fin dai primi scritti.²² *Genius loci* e criterio per scuole si incontrano nell'ordinamento della collezione: se Parma risulta al centro dell'esposizione, fulcro e vanto del museo sono le sale su Correggio e Parmigianino, nella prestigiosa sede della Rocchetta. Queste sono emblematiche sia per il recupero del rapporto, lacerato dalle dispersioni, con il contesto cittadino, sia per l'ambizione didattica di sopperire alle lacune restituendo un'immagine bilanciata dell'arte parmense: per Correggio, oltre ai dipinti si espongono «grandi e splendide fotografie isocromatiche» (Ricci 1896d, XLV) delle sue opere parmigiane sparse per i musei d'Europa.²³ Per Parmigianino, accanto allo *Sposalizio di Santa Caterina* si mostrano i disegni della collezione Sanvitale e copie «tutt'altro che destituite d'importanza» (XXIV), come le tele del Boselli dagli affreschi di Fontanellato. Il legame con il territorio nel catalogo si spinge oltre

il museo: alle menzioni sui restauri in Galleria si aggiungono infatti gli interventi alla Camera di San Paolo e alla Cella di Santa Caterina dell'Araldi, schedate in coda al pari delle opere della collezione (Ricci 1896d, XLIV-V, 395-404).²⁴

Il noto poligrafismo di Ricci non si affievolisce nel vortice dell'attività museale. Anzi, proprio a partire dalle collezioni lo studioso prende le mosse per approfondire temi di storia dell'arte a Parma e dimostrare la sua piena competenza in materia. È il caso anzitutto della monografia inglese su Correggio che, edita per Heinemann nel 1896, segna il fortunatissimo debutto internazionale dell'autore, con un impegno critico che risponde alla valorizzazione in atto a Parma e all'occasione del centenario correghesco.²⁵ Il volume, riccamente illustrato, ripercorre, a partire dai contesti storico-culturali in cui Correggio operò, la biografia del pittore, mentre nella seconda parte tratta dei singoli dipinti in una sorta di catalogo generale. Lo studio fa ampio uso per le opere parmigiane di passi trasposti dalle schede del catalogo, modificandone soltanto l'ordine.²⁶ Prendiamo l'esempio della *Madonna della Scodella* [fig. 6]: le schede forniscono anzitutto cenni storiografici, quindi descrizione iconografica e stilistica, stato di conservazione, cornice, documenti, fonti e provenienza (Ricci 1896d, 326-9); nella monografia, invece, seguiamo in traduzione le informazioni su documenti, fonti, provenienza, cornice, cenni storiografici, descrizione iconografica e stilistica, stato di conservazione (1896a, 284-9). All'anno precedente risale lo studio, di dimensioni più modeste, pubblicato in almeno due sedi (1895b, 1-25; 1896b) e dedicato a Parmigianino e ai suoi dipinti già presenti in città, quasi a motivare quelle lacune della Galleria che pure aveva tentato invano di colmare tramite lo scambio tra la pala Montini di Cima e la *Madonna dal collo lungo*, allora a Palazzo Pitti (cf. Fornari Schianchi 2008, 148). Il

²⁰ Ricci dichiara così di appartenere alle fila dei conoscitori; per Parmigianino si dice «lieto d'avere, in questa esclusione, compagni autorevoli Adolfo Venturi, Gustavo Frizzoni, Sidney Colvin, Emil Jacobsen, Karl Woermann e parecchi altri» (Ricci 1896d, XXIII). Al contempo, tra i ringraziamenti finali figurano Venturi e Frizzoni, con cui è in assiduo contatto epistolare, oltre a eruditi locali, come Luigi Barbieri, e il sindaco Giovanni Mariotti, mentre si menzionano l'Archivio di Stato, Notarile e Comunale e la Biblioteca Palatina come sedi della ricerca (XLVI-II).

²¹ Il fine scientifico del catalogo è esplicitato nell'ultimo paragrafo del testo per *Le Gallerie Nazionali*, quale strumento di descrizione scientifica del museo secondo l'ordine dell'esposizione, privo però di indicazioni bibliografiche. Tra i precedenti testi sulla Galleria, Pigorini 1887 e Martini 1875 si definiscono 'catalogo', pur trattandosi di elenchi sintetici e inventariali delle opere esposte.

²² Sui molteplici significati - comunicativo, identitario, memorialistico - delle sale iconografiche cf. Cecchini 2013a, 104-16; 2013b, 51-68; Levi 2004, 58-60; Cantelli 2018, 288-9.

²³ Tra i molti studi su Ricci e la fotografia, rimando a Donnini 1999, 331-55 e Leoni 1998, 71-80.

²⁴ Ricci attua così quella funzione di tutela territoriale che Venturi intendeva in mano ai funzionari di galleria: cf. Cavicchioni 2018, 193-201; quindi Levi 2013a, 56-74 e 2013b, 15-29; Di Macco 2008, 219-30; nel caso parmigiano Emiliani 1997 LXVI-II e Fornari Schianchi 2008, 132-47.

²⁵ Per le questioni del centenario, in occasione del quale Ricci scrive l'articolo *Le Maddalene del Correggio*, cf. Emiliani 1997, LXII e Bosi Maramotti 1995, 27-8.

²⁶ Tale prassi di riutilizzo, già messa in evidenza da Levi (2008, 282) in relazione a *Santi e artisti*, appare ancor più diffusa e capillare.

saggio su Parmigianino svolge una revisione dei dipinti parmigiani del pittore e commenta, dopo aver ricordato le erronee attribuzioni della letteratura locale, quelli confluiti nelle varie collezioni italiane e straniere. Lo spoglio delle opere si fonda sull'indagine storiografico-documentaria - solo in un secondo momento stilistica -, come evidente nell'analisi dei dipinti del Museo di Napoli descritti con gli inventari secenteschi delle collezioni Farnese alla mano (per esempio, Ricci 1896b, 12-20). Proprio attorno ai documenti farnesiani si concentra un altro filone di studi, che, confluito negli articoli per la rivista *Napoli nobilissima* tra 1894-95, nelle intenzioni dell'autore avrebbe contribuito a procurargli la direzione del Museo Nazionale - il cui mancato ottenimento è tra le cause di frattura con Venturi.²⁷ La comunione tra ricerca e carriera diventa qui ancora più stringente e motiva, a partire dagli argomenti di studio parmigiani comuni per la storia delle due collezioni, le ambizioni del funzionario.²⁸ Ancor più di prima, Ricci applica un metodo in primo luogo documentario, costruendo sugli inventari Farnese scoperti a Parma l'esame visivo di vari nuclei di arte emiliana confluiti a Napoli. Con il ricorrere degli stessi argomenti, assistiamo ad altri casi di 'riuso': ad esempio, leggiamo in più sedi la stessa analisi del ritratto di Galeazzo Sanvitale di Parmigianino, dove l'apparente 72 sulla medaglia dell'effigiato è sciolto nella sigla CF - *Comes Fontanellati* (Ricci 1895a, 13-15; 1896b, 15-17).²⁹ Non solo, a partire dai dipinti parmigiani a Napoli Ricci inizia ad aprirsi timidamente a cronologie di primo Seicento, secolo marginale, per quanto schedato, nella trattazione de *La R. Galleria di Parma*, confermando a queste date un allineamento alle preferenze critiche di Venturi.³⁰ L'unica vera eccezione a studi rinascimentali è per ora costituita dall'opuscolo su Tiepolo a Parma, compilato nell'occasione del bicentenario dell'artista e concentrato sul dipinto della Pilotta dalla chiesa dei Cappuccini: mancando dati documentari, Ricci, a partire dalla letteratura artistica sulla pala d'altare,



Figura 6 Ricci, C. (1896d). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei, 326. Correggio, *Madonna della Scodella*. Zinco tipia dalla fotografia di Pietro dall'Olio

ampia le conoscenze sulla biografia del veneziano e ne delinea i rapporti con l'Accademia cittadina, in particolare tramite le lettere del segretario, l'abate Frugoni (Ricci 1896c). In conclusione, al di là della praticità e della sfumatura utilitaristica di tale produzione scientifica, tanto il catalogo quanto le pubblicazioni collaterali riescono a costituire un insieme perfettamente allineato agli orizzonti critici di Venturi, non solo, come già osservato, nel metodo di ricerca positivista; ma anche nell'attenzione agli aspetti 'territoriali', nell'interpretazione critica e coerente e nella restituzione della scuola locale - in questo

²⁷ La nota vicenda si lega in larga parte al rinvenimento e alla pubblicazione dei documenti farnesiani e alla sottrazione dell'incarico al Museo di Napoli (cf. Santucci 2008, 160-9; Bosì Maramotti 1995, 29-33; Balestri 2006, 77-103).

²⁸ Su sollecitazione del Ministero, Ricci nel 1897 elabora una proposta di riordinamento della pinacoteca di Napoli, con tanto di indicazioni metodologiche per lo studio e la schedatura delle opere (cf. Santucci 2008, 161-6), che sarebbe stata condotta a partire dai documenti farnesiani. I vari articoli su Napoli sono anticipati in termini assai simili in Ricci 1894a.

²⁹ Ricci non abbandona gli studi su Parma: pubblica il saggio su Filippo Mazzola (Ricci 1898a, 4-8), che ancora persegue sulla rivista *Napoli Nobilissima* quel binomio, ormai sfumato, tra Parma e Napoli. Lo stesso testo è pubblicato come estratto dalla tipografia Vecchi di Trani, già impiegata per Ricci 1894a. Parimenti, negli anni milanesi, escono studi sui disegni di Correggio (1901a, 7-10) e Alessandro e Iosafat Araldi (1903a, 133-7).

³⁰ Cf. Ricci 1895b, 179-21, dove si citano opere già a Parma di Schedoni, Amidano, Annibale Carracci. In effetti nel catalogo il Seicento riceve un'attenzione assai inferiore: si menzionano appena le opere in «Prefazione», le schede si accorciano, nemmeno si nomina il Teatro Farnese: «Mancava del resto alla sua tavolozza critica, a queste date precoci, la riconquista del secolo barocco [...]» (Emiliani 1997, LXXVII). Il favore di Venturi in particolare per il Quattrocento emerge chiaro anche solo nei manifesti del 1887 e 1892 in merito alla politica di acquisizioni per i musei (cf. Cavicchioli 2018, 197-8).

xv passano senza che si trovi l'opera certa e il nome di qualche pittore ravennate. Appaiono di scuola forlivese, e quasi certamente di Baldassarre Carrari, i numeri 1, 2, 3, e 5 della Galleria con *Gesù catturato nell'orto di Getsemani*, *La discesa di Gesù al limbo* e due *Deposizioni*, una delle quali (n. 3) non è se non la replica d'un'altra che si trova nella Pinacoteca di Forlì col n. 107.

Un certo risveglio d'arte s'ebbe in Ravenna verso la fine del Quattrocento, ma fu dovuto quasi totalmente alla Repubblica veneziana che governava quella città. Così, mentre vi faceva lavorare gli scultori Marco Ceprini, Pietro Lombardi, coi figli Antonio e Tullio, Matteo da Ragusa, Giovanni Antonio milanese, e altri, ospitava alle sue scuole alcuni volenterosi giovani, come Nicolò Rondinelli, cresciuto all'insegnamento di Gian Bellino, e Severo che lavorò coi predetti Lombardi.

Il Rondinelli è infatti il primo pittore ravennate veramente notevole. Il Vasari lo chiama «eccellente» e dice che il Bellino «si servi molto di lui in tutte le opere sue». Nicolò non seguì del maestro la tecnica soltanto, ma ne imitò sino i lineamenti fisionomici. Lavorò per la sua patria ed anche per Forlì, dove la sua figura del *S. Sebastiano* sembra che fosse collocata sopra un altare del Duomo nel 1497. La Galleria ha oggi tre suoi lavori e più ne avrebbe se le autorità preposte a Ravenna nel 1816 fossero state sollecite a richiamare da Milano i loro quadri, restituiti dalla Francia all'Italia pel trattato dell'anno

prima. Fra i quali si trovava anche quello famoso di Ercole Roberti appartenuto alla canonica portuense, ed ora esposto nella Pinacoteca di Brera, come i due del Rondinelli esprimenti *S. Giovanni Evangelista che lascia una sua reliquia a Galla Placidia* e una *Madonna fra i Ss. Nicolò da Bari, Agostino, Pietro e Bartolomeo*. L'altro suo quadro infine coi *Ss. Canzio, Canziano e Canziamilla* non trovò nemmeno posto a Brera, e se ne andò, sin dal 1847, sopra un altare della chiesa di Quarto Cagnino, frazione di Trenno, in provincia di Milano.

Dei tre quadri che si trovano in Ravenna, uno è stato venduto nel 1895 all'Accademia dall'Amministrazione dell'Ospedale di Cervia (n. 8, larg. 1,43, alt. 1,80). È una tavola malandata con una figura di santa ridipinta, mancante di un asse a destra e quindi di parte della figura di *S. Sebastiano*. Però la *Madonna, in trono, col figlio* è ancora in discreta condizione. Di recente è pure entrato il quadro con la *Vergine e il putto fra i Ss. Girolamo e Caterina*, che si trovava nella chiesa di Santa Croce, ov'era passato da quella dello Spirito Santo. La tempra (n. 6, su legno centinato, larg. 1,95, alt. 2,50) ha sofferto, non così però che non si scorga, nella larghezza della composizione, la bontà dei particolari nelle stoffe, nel vaso di frutta, negli ornamenti del trono, e l'armonia dei colori. Abbastanza conservata invece, e delle più pregevoli e sicure del maestro, per la vivacità, tutta veneziana, del colorito, è la tavola (n. 7, ad olio su legno, larg. 2,75, alt. 2,16) della Congregazione di

ACCADEMIA DI BELLE ARTI. 97
cui il P. Antonio Santi nel 1677 pose le ossa di Dante dopo una recognizione.
Tutte queste raccolte sono fornite di cataloghi completi e di schedari recenti, dovuti all'operosità del dott. Andrea Koli bibliotecario e di Silvio Bernicoli vice-bibliotecario.

Accademia di Belle Arti.

(Via Alfredo Baccarini, n. 3). Fu fondata nel 1827, a spese del Comune e della Provincia di Ravenna con disegno d'Ignazio Sarti bolognese, e inaugurata due anni dopo. Ha la facciata d'ordine ionico semplice e non senza eleganza. Un'epigrafe di Pietro Giordani, che si legge nel vestibolo, ricorda e loda i promotori di questa istituzione, Lavinio de' Medici Spada, il card. Legato Agostino Rivarola e il conte Carlo Arrigoni.

Pian terreno. Il pavimento della sala, a destra del vestibolo, è formato da due mosaici antichi, l'uno scoperto nel 1824 presso S. Andrea, l'altro disotterrato venti anni dopo in vicinanza della chiesa distrutta di S. Severo, in Classe. In questa sala e nelle opposte sono raccolti molti gessi levati dalle più celebri sculture antiche. Vi si trova anche il gesso di un cavallo morente ricavato dal vero ed appartenuto ad Antonio Canova.

Al *Piano superiore* sono ordinati diversi altri oggetti d'arte, una piccola raccolta di stampe, e una GALLERIA di quadri, dei quali indicheremo i più importanti. Gran parte d'essi furono trasferiti nell'Accademia nel 1829 dalla Biblioteca Comunale;

7

Figura 7 Ricci, C. (1898b). «La Galleria di Ravenna». Conti, R. (a cura di), *Atti dell'Accademia Ravennate per gli anni 1894-95-96 e 1897*. Ravenna: Premiata tipografia Calderini, 18-19. Passo su Nicolò Rondinelli

Figura 8 Ricci, C. (1897). *Guida di Ravenna*. Bologna: Ditta Nicola Zanichelli, 97. Passo sull'Accademia di Belle Arti

caso parmense, dalla prospettiva privilegiata di Correggio, Parmigianino e della dinastia farne-siana - entro il panorama degli studi. Un'indagine che non a caso ruota attorno al museo quale

istituzione di riferimento, primo luogo d'incontro con l'illustrazione didattica della scuola locale secondo il progresso della disciplina.³¹

3 La Galleria di Ravenna

Si è inteso dilungarsi sul caso parmigiano poiché lo si ritiene emblematico del procedere di Ricci, tra ricerca e operato istituzionale, nel corso del decennio indicato. Ancora durante la direzione della Pilotta, forte del successo riscosso, il ravennate inizia ad accumulare incarichi a livello sia ministeriale sia locale: nel 1895 succede a Cantalamessa nella direzione della Galleria Estense, ma è anche chiamato nella natia Ravenna per riordinare la Galleria dell'Accademia di Belle Arti. Proprio su quest'ultimo caso vale la pena soffermarsi per inquadrare l'attività critica entro la cornice di un

intervento museale. Già dal 1894 Ricci sovrintende al restauro e al riallestimento delle opere presso l'antica sede di via Beccarini.³² Il funzionario dà conto dell'intervento ne *Le Gallerie Nazionali Italiane*, sede cui deve l'impostazione generale dei paragrafi (Ricci 1895c, 119-34), e nell'identico testo pubblicato negli *Atti dell'Accademia Ravennate* (1898b, 5-35).³³ Diversi sono i punti di contatto con il precedente articolo per *Le Gallerie Nazionali* e la «Prefazione» del catalogo di Parma: l'avvio con la storia delle collezioni e dell'istituzione, la critica schietta alla precedente situazione di disordine e

³¹ Oltre ai testi già citati per Venturi, cf. anche Sciolla 2008a, 6-11, che fornisce chiare linee di massima sulle istanze critiche del modenese.

³² La vasta bibliografia su Ricci e Ravenna spazia dall'attività letteraria alla tutela del patrimonio monumentale. Per le coordinate dell'intervento museale in queste date, cf. Spadoni 2008, 172-95, in particolare 178-80; Ceroni 2001, 2-6; Giovannini, Ricci 1988, 13-19.

³³ Come per Parma, il testo si suddivide in paragrafi, qui 10, secondo una similissima scansione tematica. Come osserva Levi 2013a, 71-2, l'inserimento di articoli sui musei locali ne *Le Gallerie Nazionali* sottende al ruolo di guida e supervisione che per Venturi i musei nazionali avrebbe dovuto esercitare; mentre la pubblicazione dello stesso testo in due sedi consente una ricezione capillare tanto a livello nazionale e internazionale quanto a livello locale.

incuria – pur con le eccezioni di Alessandro Cappi, Sigismondo Romanini e Romolo Conti –, la proposta di ordinamento legata a doppio filo con l'esposizione storica dell'arte ravennate tramite le opere. Anche qui si segue il malleabile criterio per cronologia, dimensioni e scuole. Anzitutto in un'infilata di sale sono raccolti nuclei diversi, generalmente di piccolo formato: quindi le opere moderne, la ricca collezione di icone greco-bizantine poi confluita al Museo Nazionale, i dipinti dal Tre al Cinquecento di varie scuole e in ultimo l'effigie del Guidarello. Seguono, nei saloni realizzati appositamente nel 1889, le opere di medio e grande formato delle scuole romagnole, bolognese e, finalmente, ravennate, quest'ultima declinata cronologicamente dal Quattro al Seicento. Infine, chiudono l'esposizione i pochi dipinti che rimangono dalle altre scuole, ancora bolognese – con Tiarini, Guercino, Gessi, Franceschini –, toscana – la *Deposizione* di Vasari –, e veneta – i *Santi Quattro Coronati* di Jacopo Ligozzi. La natura stessa delle raccolte non permette che un approfondimento quasi esclusivamente su scala locale, cosa che abbiamo visto incontrare la sensibilità di Ricci studioso. Se in generale il saggio dà conto di ogni singolo dipinto con un inquadramento critico, per la sezione ravennate in particolare esso si trasforma, ancor più che a Parma, in una presentazione storica della scuola locale. Vi enuclea infatti, da Nicolò Rondinelli a Barbara Longhi, le figure dei principali suoi protagonisti attraverso i dipinti in museo, riportati uno ad uno con tanto di numero di inventario, tecnica e dimensioni, quasi a voler supplire alla mancanza di un catalogo ordinato per schede [fig. 7].³⁴ La rivalutazione critica della scuola locale, a partire dal Quattrocento di matrice veneta importato da Rondinelli, allievo di Giovanni Bellini, risponde a un'operazione virtuosa che, di pari passo con l'ordinamento museale, restituisce alla città una sua precisa identità artistica, che vada oltre al patrimonio tardo antico e bizantino, e agli studi un tassello nel vasto mosaico delle scuole artistiche italiane.

Gli scritti ravennati costituiscono un'ampia fetta della produzione ricca, anche se a queste date non strettamente legati all'attività museologica: come osservato, Ravenna rappresenta lo spazio in cui l'autore fin da giovane esercita con rigore e sentimento l'erudizione locale, negli studi sia letterari sia artistici. Oltre ai primi contributi sulla statua del Guidarello, Ricci si prova nella conoscenza dell'arte cittadina nelle due guide compilate nel 1878 e nel 1897 [fig. 8], quest'ultima più volte riedita fino agli anni Venti, nelle quali si scrive anche della pinacoteca dell'Accademia.³⁵ Tra il primo e il secondo testo assistiamo però a un significativo scarto: da un lato, per il museo sono ricordate solo poche opere, con attribuzioni fuorvianti, in una trattazione memorialistica della città (1878, 171-5); dall'altro, a museo riordinato e con una maggiore maturità di studi, si inseriscono un cenno alla storia istituzionale e il riferimento alle opere della collezione per sala e scuola, con tanto di numero di inventario e riprese alla lettera dall'articolo de *Le Gallerie Nazionali*, per esempio nella descrizione del Guidarello (1897, 97-102) [fig. 9].³⁶ In generale, l'incarico all'Accademia di Belle Arti non è che una briciola nella gamma di operazioni e studi condotti nella sua città. Vale la pena ricordare l'istituzione e la direzione della Soprintendenza ai Monumenti dal 1898 come prima attuazione a livello nazionale di un ufficio periferico di tutela: un passo avanti, già in qualche modo auspicato da Venturi, atto a dotare di un quadro istituzionale quegli interventi di supervisione territoriale che Ricci informalmente già esercitava a Parma.³⁷ Tornando agli scritti di questi anni, si può affermare che gli incarichi collaterali sui musei locali ricevono un'attenzione minore. Se la pinacoteca di Ravenna non è menzionata nel volume sulla città, inaugurale della collana *Italia artistica*, un ruolo di primo piano le è riservato, va da sé, nelle *Raccolte artistiche di Ravenna* del 1905, con larghissime citazioni dai saggi del 1895-98.³⁸ Una dinamica simile riguarda

³⁴ Di ogni pittore Ricci dà un breve quadro storiografico e documentario; quindi, ne tratta l'opera attraverso i dipinti in museo. Così facendo, giunge a diverse acquisizioni, come il chiarimento sull'identità dei Cotignola, distinti in Bernardino e Francesco Zaganelli e Girolamo Marchesi, o l'identificazione dei ritratti di Luca Longhi. È emblematica, nell'intento narrativo sulla scuola locale, la citazione di artisti ravennati allora non rappresentati nelle collezioni, come Marco Dente o Matteo Ingoli – di cui plaude nel 1902 l'acquisizione tramite scambio con le Gallerie dell'Accademia di Venezia (Ricci 1902c, 188-9).

³⁵ Per la collocazione dei testi sul Guidarello e su Ravenna nella produzione giovanile, le relative posizioni poetiche e storico-memorialiste, rimando a Bazzocchi 2008, 45-57 e Domini 2008, 121-31.

³⁶ Per le guide e il genere periegetico in Ricci, cf. Sciolla 2008c, 67-9. Ricci stesso riconosce lo scarto tra le due guide di Ravenna: cf. Domenicali 2003, 19-20.

³⁷ Molti sono gli studi dedicati a Ricci, la tutela e l'esperienza della Soprintendenza ravennate. Rimando a Muscolino 2008, 345-51; Domini 2003, 7-13; Stella 1997; Bencivenni 2004, 124-45.

³⁸ Nell'*Italia artistica* l'attenzione verte, con un procedere memorialistico tra l'erudito e il divulgativo, sul patrimonio monumentale più iconico della città, per esempio ricordando del museo solo il Guidarello (Ricci 1902b, 80). Cf. Domenicali 2003, 14-22, per la minore attenzione in tale sede ai monumenti moderni. Le *Raccolte artistiche di Ravenna* (Ricci 1905a) avviano proprio con l'Accademia, trattata in due distinti capitoli che riprendono alla lettera molti passaggi dall'articolo per *Le Gallerie Nazionali*. Significativamente, il primo (9-18) consiste in una storia della pittura ravennate attraverso le opere del museo e della città, il secondo (19-27) verte sulla storia dell'istituzione, sulle altre scuole e sezioni e sul Guidarello.



Figura 9 Tullio Lombardo, *Lastra tombale di Guidarello Guidarelli*. Circa 1525. Marmo. Ravenna, Museo d'Arte della Città. © Autore

anche l'allestimento *ex novo* nel 1905 della pinacoteca di Volterra in Palazzo dei Priori, cui Ricci

non dedica saggi né quasi accenna nel volume per *l'Italia artistica* dello stesso anno.³⁹

4 Milano: la Pinacoteca di Brera

Nel dicembre 1898, dall'alto della crescente fama, il ravennate ottiene dalle mani di Giuseppe Bertini la direzione della Pinacoteca di Brera.⁴⁰ Ancor più che a Parma, Ricci interviene a trecentosessantasei gradi e provvede all'ampliamento delle sale e della collezione, al riordinamento e riallestimento, all'edizione di testi scientifici a corredo: la nuova Pinacoteca, mai chiusa durante i lavori, è così inaugurata nel 1903 a fine mandato, prima

dell'approdo ai musei fiorentini. Frutto dell'intervento sono due volumi, editi ben dopo il termine dei lavori: la monografia *La Pinacoteca di Brera* del 1907 [fig. 10] e il catalogo del 1908, di cui Ricci redige soltanto il «Cenno storico» - le schede spettano infatti al coadiutore e poi successore Francesco Malaguzzi Valeri: due strumenti complementari, pubblicati dall'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo e abbinati fin nelle copertine con impresso il

³⁹ Come per *Ravenna*, anche in *Volterra* (1905b) Ricci non si dilunga sul museo cittadino. Tuttavia, le pitture più celebri sono inserite per via fotografica a corredo dei cenni agli artisti e al patrimonio della città. Per l'intervento, rimando alla pubblicazione *Corrado Ricci e Volterra* 2006.

⁴⁰ La direzione di Brera costituisce uno degli episodi più indagati nella carriera di Ricci: rimando pertanto alla monografia di Balestri 2006, 105-65; quindi ad Arrighi 2008, 198-209 e Gioli 2004, 105-23.

celebre Napoleone braidense.⁴¹

Il catalogo è esemplato su *La R. Galleria di Parma* nel formato e nella struttura.⁴² Il «Cenno storico» ripercorre in 12 paragrafi l'ormai essenziale storia dell'istituzione e delle collezioni, che a partire da Venturi aveva assunto un ruolo costitutivo nell'operato scientifico di Ricci: dalla fondazione con Maria Teresa, passando alle spoliazioni e alle soppressioni sotto la gestione di Andrea Appiani, quindi i vari lasciti – tra cui quello Oggiogni nel 1855 –, e infine la separazione dall'Accademia e la competente direzione Bertini.⁴³ La sintesi delega le informazioni sugli ingressi delle opere in galleria alle schede, cui Ricci aveva comunque fornito il modello redigendone un centinaio prima della conclusione dell'incarico (Ricci 1908, I). Rispetto a quelle parmigiane, nel catalogo di Brera esse si connotano per una lunghezza più bilanciata – anche per i capolavori non si superano le due pagine –, ma soprattutto per l'inserimento dei facsimili di firme e iscrizioni e delle bibliografie sulle vite degli artisti e sulle singole opere, quale ulteriore implemento dell'apparato scientifico.⁴⁴ Si noti poi come Malaguzzi Valeri cita puntualmente Ricci, le sue più recenti pubblicazioni su Brera come i suoi studi precedenti.

Edita l'anno precedente, *La Pinacoteca di Brera* rappresenta il capolavoro politico ed editoriale di Corrado Ricci a tale altezza, inizialmente pensato per *Le Gallerie Nazionali*.⁴⁵ Egli vi traccia «la storia delle origini, degli ampliamenti, degli ordinamenti di Brera» (Ricci 1907, 277) includendo nell'ultimo capitolo il suo mandato e redige così, a distanza di 25 anni, la più compiuta risposta all'ormai storica *R. Galleria Estense* di Venturi (cf. Emiliani 1977, 51-3; Levi 2004, 56).⁴⁶ vi si adegua nel grande formato e nell'edizione lussuosa, ne rispetta i principi metodologici di ricerca documentaria e il flusso narrativo, intervallando il testo con le immagini delle opere, ora fotografiche e ben più numerose.⁴⁷ Al di là dell'impostazione generale, tra i due tomi osserviamo un significativo scarto: laddove Venturi descrive la storia di collezioni

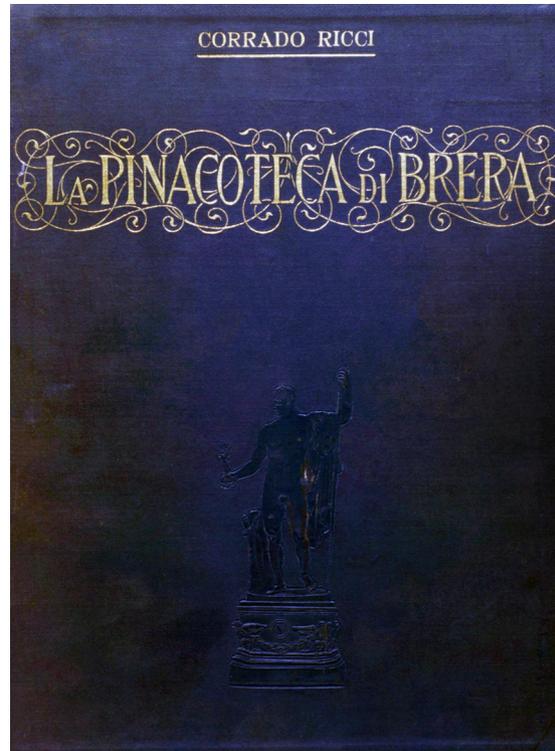


Figura 10 Ricci, C. (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Copertina.

di origine dinastica a partire dalla devoluzione di Ferrara, supportata da un fitto corpus di documenti in calce a ogni capitolo, Ricci, che si concentra su un lasso cronologico di appena 135 anni, unifica in una narrazione organica una storia di acquisizioni discontinue. Inoltre, non riporta i documenti d'archivio, assottiglia le note e amplia la rosa degli argomenti: non solo la storia della raccolta, ma anche gli ordinamenti e i disordini passati, le politiche di acquisizione e gli infausti scambi, i danni subiti dalle opere nei trasferimenti e i loro restauri. In sintesi, Ricci mostra una sensibilità da storico dell'arte, ma anche da tecnico, funzionario e direttore, forte ormai di un'esperienza pratica nei

41 L'Istituto Nazionale d'Arti Grafiche di Bergamo si pone in questi anni come editore della maggior parte delle imprese di Ricci (cf. Levi 2008, 280).

42 Le 396 pagine, con pianta del museo, sono ripartite tra l'introduzione narrativa – qui più breve e redatta, appunto, da Ricci –, le schede in ordine di esposizione – redatte da Malaguzzi Valeri –, e gli indici.

43 Anche in questo caso, Ricci reimpiega e riassume passi da *La Pinacoteca di Brera* del 1907.

44 Su Malaguzzi Valeri a Brera, cf. Sicoli 2014, 219-39. Anch'egli, come Ricci, negli stessi anni pubblica articoli e saggi sulle opere della Pinacoteca.

45 Come ricorda Gioli (2004, 122-3), il testo è scritto all'inizio per *Le Gallerie Nazionali*, in piena continuità di indirizzo rispetto agli articoli su Parma e Ravenna. Ridotto poi alla trattazione del solo suo intervento, la cessata pubblicazione della rivista porta Ricci a pubblicarlo integralmente con l'Istituto d'Arti Grafiche.

46 Cf. Levi 2004, 55-8: come già osservato nel caso parmigiano, la narrazione storico-genealogica mutuata da Venturi non trova spazio nelle soluzioni di ordinamento proposte, privilegiando «la storia visiva delle tradizioni stilistiche» (58), e viene recuperata entro tale genere di pubblicazioni.

47 Le 263 immagini sono inoltre accompagnate dal numero di inventario e l'anno di acquisizione delle opere, divenendo un complemento essenziale alla trattazione storica.



Figura 11 Ricci, C. (1902a). *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera*. Milano: Casa editrice Baldini, Castoldi & Co, 35. Donato di Pascuccio detto Donato Bramante, *L'uomo dall'alabarda*. Fotografia Montabone, di C. Fumagalli



Figura 12 Donato di Pascuccio detto Donato Bramante, *L'uomo dall'alabarda*. Circa 1486. Affresco strappato trasportato su tela, 95 x 115 cm. Milano, Pinacoteca di Brera. ©Pinacoteca di Brera, Milano

musei e di una consapevolezza metodologica con cui esprime assunti da manuale. Valga un esempio, a seguito dello sciagurato scambio che portò a Londra l'*Annunciazione* di Crivelli:

Quale, di fronte a questo fatto innegabile, il dovere di una commissione d'arte e d'un direttore di Musei e Gallerie? Quello di mantenere intatto il patrimonio d'arte trasmessogli dai predecessori, d'ampliarlo e di tenerlo esposto all'apprezzamento e alla ricerca di tutti. [...] l'opera sua deve, nella più completa generalità, corrispondere alle svariate esigenze della critica e dei tempi e persuadersi che chi oggi sacrifica, per esempio, i Bolognesi del seicento o i bizantini del dugento, vale quanto colui che nel quattrocento dava di bianco ai giotteschi, nel periodo «dell'impero» spregiava i dipinti del Tiepolo, o quanto coloro che nel 1820 trattavano come merce di cambio una tavola del Crivelli, senza nemmeno pensare ai lontani diritti di quella chiesa donde era stata estirpata con dolore degli artisti e dei devoti. (Ricci 1907, 140-1)⁴⁸

Come accennato, Ricci affida il suo intervento alla sezione finale del testo, quale capitolo conclusivo

della storia di Brera. In continuità con le vicende delle collezioni, dà conto *in primis* del loro incremento durante il suo mandato (240-57), tramite acquisti, donazioni e soprattutto il rientro di opere già depositate nelle chiese lombarde.⁴⁹ Segue la descrizione dell'ordinamento (257-9), condotta questa volta sinteticamente. Le poche righe dedicate si traducono in una trattazione di metodo, dove si esplicitano i principi già impiegati a Parma. Leggiamo nero su bianco della scelta del criterio diacronico per scuole pittoriche, classificate nei rispettivi sviluppi, nelle novità da «intromissioni forestiere», negli elementi quindi che «costituiscono oggi i caposaldi della critica storico-artistica» (257-8). L'arte lombarda, nella divisione tra pre-leonardeschi, leonardeschi e post-leonardeschi, esemplifica nel testo tale concezione evolutiva, comune a tutte le scuole, per la quale aveva individuato in Correggio lo spartiacque dell'arte parmense secondo un prima e un poi. La trattazione prosegue con la pagina sugli ampliamenti, la cui necessità aveva costituito il vero limite della direzione Bertini e che Ricci ottiene in prevalenza trasferendo dipinti moderni e gessi al Castello Sforzesco. Con i nuovi spazi disponibili, ecco dispiegarsi le sezioni della

⁴⁸ Si ricordi in proposito quanto Ricci si era speso per risparmiare gli affreschi della cupola di San Vitale, nella progressiva riabilitazione del Barocco, attraverso il celebre articolo *Concordato artistico* pubblicato su *Emporium* nel luglio 1900 (cf. Stella 1997, 58-88).

⁴⁹ Per la politica di acquisizioni, cf. Arrigoni 2008, 204-7: ne *La Pinacoteca* le numerose acquisizioni di Ricci sono ripartite in acquisti, doni e ritiri dalle chiese lombarde, a loro volta ordinati per scuola (Ricci 1907, 240-57).

Pinacoteca (260-77): affreschi lombardi, scuola veneta, scuola lombarda, quindi emiliana, umbra, marchigiana, e così via.⁵⁰ È in questo frangente che si esplicita un secondo principio già in uso in Pilotta: le scuole sono disposte per contiguità geografica, così da sottolineare la continuità storico-stilistica agli occhi del visitatore, poiché «il considerare, l'una appresso all'altra, le scuole confinanti, conduce alla conoscenza delle influenze, dirò così, traboccate fuori d'essi limiti» (274).⁵¹ Le pagine in questione non ospitano quegli approfondimenti critici che invece leggiamo nei corrispettivi testi per Parma e Ravenna: essi sono delegati al corpo del volume e soprattutto al catalogo di Malaguzzi Valeri. Non solo, Ricci ripercorre la scansione delle scuole e delle sale senza spendere troppe parole, dal momento che tale concezione innerva l'organizzazione di tutto il testo: la storia della raccolta, le spoliazioni, le acquisizioni per Brera sono presentate già nella suddivisione per scuole, così da giustificare, tramite la genealogia del museo, la sua natura nazionale e sovra-regionale. Al contempo, l'allestimento diacronico delle singole scuole non sacrifica quell'attenzione localistico-identitaria propria del ravennate, anzi la cala entro un'istituzione di respiro corale, dove ogni regione, nell'elaborazione di un proprio fare artistico, possa trovare a Brera il luogo di rappresentanza, disposto scientificamente e aggiornato negli studi.

Anche a Milano Ricci conferma la coincidenza tra scrittura e pratica museale. Come ricorda Balestri (2006, 108), diverse sono le pubblicazioni di questi anni che ruotano attorno alla Pinacoteca. A parte *l'Elenco dei dipinti di Brera* del 1902, un insieme consistente di articoli riguarda le acquisizioni portate a termine da Ricci: se per la pala di Cima richiamata da Casiglio (1901b, 108), il ritratto di Boltraffio (1903b, 103) e i due dipinti di Dosso da Bologna (1904c, 54-5) redige brevi segnalazioni corredate da un giudizio sulla qualità delle opere rispetto alla carriera degli artisti, il saggio sugli affreschi bramanteschi [figg. 11-12] (1902a) da palazzo Prinetti, già Panigarola, dimostra una levatura critica maggiore, a coronare anche a livello di studi uno dei più ardui raggiungimenti a Brera.⁵² Il testo, corredato dall'appendice di natura storico-contestuale di Luca Beltrami, è edito all'indomani dell'ingresso degli affreschi

⁵⁰ Gioli 2004, 105-23 per gli ampliamenti, l'ordinamento e la scansione delle operazioni analizzati nel dettaglio.

⁵¹ Cf. Levi 2004, 51-64: gli stessi principi sono già esplicitati nella relazione sul Museo di Napoli inviata nel 1897 al Ministero.

⁵² La stessa strategia di pubblicare con anticipo l'elenco delle opere è messa in atto a Parma nel 1894 e a Bergamo nel 1913. La maggior parte degli scritti indicati appare sulla *Rassegna d'arte*, rivista promossa da Ricci accanto a Parma e a Guido Cagnola: cf. Sciolla 2004, 165-79 per il ruolo di Ricci nella *Rassegna d'arte* e altre riviste tra Milano e Firenze.

⁵³ Per la ricostruzione della questione, cf. Balestri 2006, 149-59. Nel 1902, l'appendice di Beltrami è pubblicata anche in *Rassegna d'Arte*, 2, 97-103. Come osservato, una simile coincidenza tra acquisizioni, studio critico e allestimento trova un precedente in Pilotta soprattutto rispetto alla pala dell'*Immacolata* di Mazzola Bedoli.



Figura 13 Ricci, C. (1904b). «D'alcuni dipinti di Bernardino da Cotignola». *Rassegna d'arte*, 4(4), 49

in galleria ed è costruito, come di consueto nella metodologia positivista di Ricci, a partire da un'introduzione storiografica su Bramante pittore e incisore, per poi passare alla descrizione iconografica e stilistica delle opere e al loro collocamento critico tra Melozzo da Forlì e Bramantino. La rilettura degli affreschi costituisce un momento fondamentale dell'operazione, che dallo stacco e dall'acquisizione porta alla loro esposizione isolata, al pari dello *Sposalizio* di Raffaello, quale uno dei cardini della nuova Pinacoteca.⁵³ Analogamente, l'articolo sulla smembrata pala della Compagnia della Purificazione di Benozzo Gozzoli (Ricci 1904a, 1-12) promuove negli studi l'acquisizione di uno dei pannelli della predella: l'articolo approfondisce le parti note di quest'ultima sulla base di una revisione della storiografia, dell'iconografia e delle attribuzioni, con tanto di trascrizione del documento all'origine della commissione. Si osservi infine come in



Figura 14 Nicolò Rondinelli, *San Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia*. Circa 1496-1510. Olio su tavola, 175 × 175 cm. Ravenna, Museo Nazionale, in deposito dalla Pinacoteca di Brera. © Pinacoteca di Brera, Milano

relazione al museo ritornano temi cari al raven-nate, a conferma della possibilità di ricerca sulle scuole locali offerta dal carattere sovragionale delle collezioni. È il caso del saggio, con un documento inedito dall'Archivio comunale di Ravenna, sulla *Pala Portuense* di Ercole de' Roberti (1904d); o, ancora più significativamente, del contributo su Bernardino e Francesco da Cotignola [fig. 13] (1904b), dove si ripercorre un circoscritto catalogo di opere tra Ravenna e Milano, oltre che Londra e Amsterdam.⁵⁴ Accanto agli Zaganelli è esemplare l'attenzione rivolta a Rondinelli quale capostipite della scuola ravennate: pittore le cui opere più importanti, già confluite a Brera, sono reintegrate nel percorso del museo (Ricci 1907, 244-5) ed esposte quali apri fila delle scuole romagnole (Malaguzzi Valeri 1908, 253-4), a partire dal San Giovanni Evangelista appare a Galla Placidia [fig. 14].⁵⁵ Il saggio su Rondinelli, pubblicato solo nel 1919 e costruito come di consueto secondo una biografia documentata e un catalogo ragionato, sancisce a livello di studi una riscoperta del pittore, «scolaro di Giovanni Bellini», già lucida negli allestimenti di Ravenna e Milano.

In conclusione, il binomio ricerca-museo che Ricci apprende dagli insegnamenti di Venturi caratterizza la fervida attività sul patrimonio

culturale durante il decennio museografico. Il museo scientificamente ordinato diviene uno strumento di conoscenza a servizio degli studi e, viceversa, la ricerca contribuisce alla classificazione delle collezioni e alla definizione delle loro esposizioni. Il museo di Ricci incarna quell'ideale di «organismo vivente» più volte indicato da Venturi (1891, 389), a tal punto che egli ammette, in un passaggio ben noto de *La Pinacoteca di Brera*, la possibilità, con l'avanzar degli studi, del superamento di un ordinamento per scuole in uno «per maniere e per tempo, [...] come ci lascia pensare l'armoniosissima sala della Galleria Pitti in cui, sotto la volta di Pietro da Cortona, si trovano riuniti il Tintoretto, il Rubens e il Rembrandt» (Ricci 1907, 257). Così facendo, Corrado Ricci non solo vincola all'andamento della propria carriera parte della produzione scientifica, ma se ne serve, non senza ripetizioni né sacrificando uno spontaneo interesse per gli studi locali, per promuovere il proprio operato e la propria concezione istituzionale, quale autonoma declinazione del pensiero di Venturi: un museo moderno al passo con gli studi e con il contesto europeo, in dialogo con l'identità culturale del territorio che rappresenta, connotato da una forte impronta didattica, strumento di conservazione e tutela del patrimonio.⁵⁶

⁵⁴ Tra i filoni di studi distinti da Sciolla per la *Rassegna d'arte* (2004, 172-4), gli articoli qui menzionati rientrano in quello sulla pittura rinascimentale emiliana e romagnola, confermando gli interessi localistici attorno all'attività museale.

⁵⁵ Vale la pena annotare il risentimento sulla mancata restituzione nel 1816 dei capolavori requisiti dalla natale Ravenna, da Rondinelli a Barocci a Ercole de' Roberti (Ricci 1907, 116).

⁵⁶ Tali aspetti sono pienamente riconosciuti già al suo tempo, come testimonia Gamba 1935, 149-57, che loda l'intento didattico degli ordinamenti di Ricci, definiti logici e razionali «senza tuttavia offendere mai per essi le ragioni estetiche» (157).

Bibliografia

- Agosti, G. (1996). *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi dal museo all'università 1880-1940*. Venezia: Marsilio.
- Arrigoni, L. (2008). «Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera». *Emiliani, Spadoni* 2008, 198-209.
- Atti del quarto congresso storico italiano* (1899) = *Atti del convegno* (Firenze, 19-28 settembre 1889). Firenze: G.P. Viesseux; R. Deputazione di Storia Patria per la Toscana, l'Umbria e le Marche.
- Balestri, L. (2006). *Il colore di Milano: Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*. Bologna: Nuova S1.
- Baudi di Vesme, A. (1899). *Catalogo della Regia Pinacoteca di Torino*. Torino: Vincenzo Bona.
- Bazzocchi, M.A. (2008). «Le immagini di un sogno: Corrado Ricci, le radici bolognesi e la scrittura per l'arte». *Emiliani, Spadoni* 2008, 45-58.
- Bencivenni, M. (2004). «Corrado Ricci e la tutela dei monumenti in Italia». *Emiliani, Domini* 2004, 125-45.
- Bertoni, C. (2016). s.v. «Corrado Ricci». *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, 240, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana. https://www.treccani.it/enciclopedia/corrado-ricci_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Bosi Maramotti, G. (1995). «I rapporti di Adolfo Venturi con Corrado Ricci». Agosti, G. (a cura di), *Incontri venturiani, 22 gennaio, 11 giugno 1991*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 9-38. Archivio di Adolfo Venturi 4.
- Bosi Maramotti, G. (2000). «Gli anni bolognesi di Corrado Ricci». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, 4(5), 489-500.
- Cantelli, C. (2018). «Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale». *Aisthesis*, 11(2), 287-99.
- Carotti, G. (1896). *Catalogo della Regia Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera): con brevi cenni intorno all'origine e alla formazione di questa pinacoteca*. Milano: Stabilimento G. Civelli.
- Cavicchioli, S. (2018). «Il museo dello storico dell'arte. Adolfo Venturi e l'origine dei musei nell'Italia unita». Costa, S.; Callegari, P.; Pizzo, M. (a cura di), *L'Italia dei musei. 1860-1960*. Bologna: Bologna University Press, 193-201.
- Cecchini, S. (2013a). «La tutela attraverso il museo. Corrado Ricci e Luigi Rava dentro e fuori il Parlamento». *Annali di critica d'arte*, 9, 103-16.
- Cecchini, S. (2013b). «Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di parlare ad un ampio pubblico». *Il capitale culturale*, 8, 51-64.
- Ceroni, N. (2001). «Da Galleria dell'Accademia a Museo d'Arte della Città. Vicende e trasformazioni». Ceroni, N. (a cura di), *Pinacoteca comunale di Ravenna, Museo d'Arte della Città. La Collezione Antica*. Ravenna: Longo Editore, 1-11.
- Corrado Ricci e Volterra* (2006). Volterra: Gian Piero Migliorini Edizioni.
- Di Macco, M. (2008). «Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)». D'Onofrio, M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi = Atti del convegno* (Roma, 25-26 ottobre 2006). Modena: Panini, 219-30.
- Domini, D. (1986). «Corrado Ricci nella cultura italiana tra Otto e Novecento». *Studi romagnoli*, 37, 139-47.
- Domini, D. (1999). «Appunti sul rapporto tra arte e fotografia in Corrado Ricci». Lombardini, N.; Novara, P.; Tramonti, S. (a cura di), *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*. Ravenna: Società di studi Ravennati, 331-55.
- Domini, D. (2003). «Per la bellezza di Ravenna: storia arte e natura. L'opera di tutela di Corrado Ricci e di Luigi Rava. 1897-1909». *Classense*, 2, 7-13.
- Domini, D. (2008). «La formazione intellettuale (1878-1890)». *Emiliani, Spadoni* 2008, 121-30.
- Emiliani, A. (1977). «Corrado Ricci: la ricerca positiva, l'animo idealistico e la nascente politica dell'arte in Italia». *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 37, 23-69.
- Emiliani, A. (1997). «Corrado Ricci, museografia e restauro fra iniziativa locale e progetto tecnico-scientifico». Fornari Schianchi, L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere*. Vol. 1, *Dall'antico al Cinquecento*. 5 voll. Milano: F.M. Ricci, LXI-LXXVII.
- Emiliani, A. (2008). «Quattro punti di politica istituzionale». *Emiliani, Spadoni* 2008, 27-44.
- Emiliani, A.; Domini, D. (a cura di) (2004). *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto = Atti del convegno* (Ravenna, 27-28 settembre 2001). Ravenna: Longo. Interventi classensi 21.
- Emiliani, A.; Spadoni, C. (a cura di) (2008). *La cura del bello: musei, storie e paesaggi per Corrado Ricci = Catalogo della mostra* (Ravenna, 9 marzo-22 giugno 2008). Milano: Electa.
- Fabbri, A. (2008). «Biografia». *Emiliani, Spadoni* 2008, 372-80.
- Fornari Schianchi, L. (1997). «Come si forma un museo: il caso della Galleria Nazionale di Parma». Fornari Schianchi, L. (a cura di), *Galleria Nazionale di Parma: catalogo delle opere*. Vol. 1, *Dall'antico al Cinquecento*. 5 voll. Milano: F.M. Ricci, XXXVII-LIX.
- Fornari Schianchi, L. (2008). «Corrado Ricci in Parma allo scadere dell'Ottocento». *Emiliani, Spadoni* 2008, 132-59.
- Gamba, C. (1935). «Corrado Ricci e i riordinamenti di gallerie». *In memoria di Corrado Ricci*. Roma: Arti Grafiche F.lli Palombi, 149-57.
- Gioli, A. (2004). «L'ordinamento della Pinacoteca di Brera». *Emiliani, Domini* 2004, 105-23.
- Giovannini C.; Ricci, F. (1988). «Notizie storiche». *Pinacoteca comunale di Ravenna. Opere dal XIV al XVIII secolo*. Ravenna: Edizioni Essegi, 13-19.
- Guerrini, O.; Ricci, C. [1887] (2007). *Il libro dei colori. Segreti del secolo XV*. A cura di P. Castellani, P. Urbino: Edizioni Quattro Venti.
- Leoni, E. (1998). «Corrado Ricci e la fotografia, tra documento e sensazione». *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*, 19, 71-80.
- Levi, D. (2004). «Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica». *Emiliani, Domini* 2004, 51-63.
- Levi, D. (2008). «Studioso infaticabile e scrittore di rara fecondità». *Emiliani, Spadoni* 2008, 272-87.
- Levi, D. (2013a). «Gallerie nazionali e musei locali: il contributo di Adolfo Venturi funzionario del ministero». Pascucci, G. (a cura di), *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie = Atti della giornata*

- di studi* (Urbino, 11 aprile 2011). Ancona: Il lavoro editoriale, 56-74.
- Levi, D. (2013b). «L'affermazione di una figura professionale: lo storico dell'arte tra tutela e ordinamento». *Annali di critica d'arte*, 9(2), 15-29.
- In memoria di Corrado Ricci* (1935). Roma: Arti Grafiche F.lli Palombi.
- Malaguzzi Valeri, F. (1908). *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Martini, P. (1875). *Catalogo delle opere esposte nella Regia Pinacoteca di Parma e complemento della guida*. Parma: Tipografia G. Ferrari.
- Muscolino, C. (2008). «La Soprintendenza di Ravenna. Da primo modello a ultimo avamposto». *La cura del bello: musei, storie e paesaggi per Corrado Ricci = Catalogo della mostra* (Ravenna, 9 marzo-22 giugno 2008). Milano: Electa, 345-51.
- Pigorini, L. (1887). *Catalogo della Regia Pinacoteca di Parma*. Parma: Tipografia Ferrari e Pellegrini.
- Ricci, C. (1878). *Ravenna e i suoi dintorni*. Ravenna: Antonio e Gio. David editori.
- Ricci, C. (1888). «Lorenzo da Viterbo». *Archivio Storico dell'Arte*, 1, 26-34; 3, 60-7.
- Ricci, C. (1894a). *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo di Napoli*. Trani: Tipografia dell'editore V. Vecchi.
- Ricci, C. (1894b). *Elenco dei quadri della R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei.
- Ricci, C. (1894c). «La R. Galleria di Parma». *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 1, 14-44.
- Ricci, C. (1895a). «Ancora dei quadri parmigiani del Museo di Napoli». *Napoli Nobilissima*, 4(1), 13-14.
- Ricci, C. (1895b). «Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti in Parma». *Archivio storico delle province parmigiane*, 4, 1-25.
- Ricci, C. (1895c). «La Galleria di Ravenna». *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 3, 119-34.
- Ricci, C. (1896a). *Antonio Allegri da Correggio, His Life, His Friends, and His Time*. London: W. Heinemann.
- Ricci, C. (1896b). *Di alcuni quadri del Parmigianino già esistenti in Parma*. Parma: Luigi Battei.
- Ricci, C. (1896c). *I rapporti di G.B. Tiepolo con Parma*. Parma: Luigi Battei.
- Ricci, C. (1896d). *La R. Galleria di Parma*. Parma: Luigi Battei.
- Ricci, C. (1897). *Guida di Ravenna*. Bologna: Ditta Niccolò Zanichelli.
- Ricci, C. (1898a). «Filippo Mazzola». *Napoli Nobilissima*, 7(1), 4-8.
- Ricci, C. (1898b). «La Galleria di Ravenna». Conti, R. (a cura di), *Atti dell'Accademia Ravennate per gli anni 1894-95-96 e 1897*. Ravenna: Premiata tipografia Calderini.
- Ricci, C. (1901a). «Spigolature su Correggio». *Rassegna d'arte*, 1(1), 7-10.
- Ricci, C. (1901b). «Una gran tela di G.B. Cima da Conegliano». *Rassegna d'arte*, 1(7), 108.
- Ricci, C. (1902a). *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera*. Milano: Casa editrice Baldini, Castoldi & Co.
- Ricci, C. (1902b). *Ravenna*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Ricci, C. (1902c). «Ravenna». *Rassegna d'arte*, 2(11-12), 188-9.
- Ricci, C. (1903a). «Alessandro e Iosafat Araldi». *Rassegna d'arte*, 3(9), 133-7.
- Ricci, C. (1903b). «Un ritratto del Boltraffio ora entrato nella R. Pinacoteca di Brera». *L'Illustrazione Italiana*, 30(6), 103.
- Ricci, C. (1904a). «Benozzo Gozzoli. La pala della Compagnia della Purificazione». *Rivista d'arte*, 1, 1-12.
- Ricci, C. (1904b). «D'alcuni dipinti di Bernardino da Cignola». *Rassegna d'arte*, 4(4), 49-52.
- Ricci, C. (1904c). «Due dipinti di Dosso Dossi nella R. Pinacoteca di Brera». *Rassegna d'arte*, 4(4), 54-5.
- Ricci, C. (1904d). «La pala portuense d'Ercole Roberti». *Rassegna d'arte*, 4(1), 11-12.
- Ricci, C. (1904e). «Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi e del Museo Nazionale di Firenze». *Emporium*, 20(12), 231-5.
- Ricci, C. (1904f). «Una tavola di Bartolomeo Caporali». *Rivista d'arte*, 2, 38-9.
- Ricci, C. (1905a). *Raccolte artistiche di Ravenna*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Ricci, C. (1905b). *Volterra*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Ricci, C. (1907). *La Pinacoteca di Brera*. Bergamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Ricci, C. (1908). «Cenno storico». Malaguzzi Valeri 1908, I-X.
- Ricci, C. (1919). «Uno scolaro di Giovanni Bellini: Nicolò Rondinelli». *Venezia. Rassegna d'arte e storia*, 1, 9-34.
- Ricci, C. (1930). *Nota delle pubblicazioni di Corrado Ricci (1877-1931)*. Ravenna: Società tipo-editrice ravennate e mutilati.
- Santucci, M. (2008). «Corrado Ricci a Napoli». Emiliani, Spadoni 2008, 160-9.
- Sciolla, G.C. (2004). «Corrado Ricci dalla 'Rassegna d'arte' alla 'Rivista d'arte'». Emiliani, Domini 2004, 165-79.
- Sciolla, G.C. (2008a). «Adolfo Venturi e il rinnovamento della storia dell'arte in Italia». Battilani, A.; Raimondi, N.; Sponzelli E. (a cura di), *Attualità e memoria in Adolfo Venturi = Atti del convegno* (Modena, 20 ottobre 2006). Modena: Edizioni Artestampa, 6-11.
- Sciolla, G.C. (2008b). «Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi». D'Onofrio, M. (a cura di), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi = Atti del convegno* (Roma, 25-26 ottobre 2006). Modena: Panini, 231-6.
- Sciolla, G.C. (2008c). «Le riviste e le guide». Emiliani, Spadoni 2008, 59-72.
- Sicoli, S. (2014). «L'ispettore Malaguzzi Valeri alla Pinacoteca di Brera: un decennio di attività (1903-1914)». Rovetta, A.; Sciolla, G.C. (a cura di), *Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928): tra storiografia artistica, museo e tutela = Atti del convegno* (Milano, 19 ottobre; Bologna, 20-21 ottobre 2011). Milano: Scalpendi Editore, 217-39.
- Spadoni, C. (2008). «Ravenna. La città del paradigma». Emiliani, Spadoni 2008, 172-95.
- Stella, E.M. (1997). «Quelle pitture ardite e disinvolve». *Corrado Ricci fra restauro e conservazione*. Faenza; Ravenna: C.N.R., Istituto di Ricerche Tecnologiche per la Ceramica. Quaderni IRTEC 7.
- Venturi, A. (1882). *La R. Galleria Estense*. Modena: Toschi.
- Venturi, A. (1887). «Per la Storia dell'Arte». *Rivista storica italiana*, 4, 229-50.
- Venturi, A. (1891). «Questioni d'arte». *Archivio storico dell'arte*, 4, 389-96.
- Venturi, A. (1892). «Per l'Arte». *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, 3(37), 45-58.

