

## Paolo Ricci, oggi.

Mario Franco

Nel presentare una sua *Antologica* a Todi, nel 1974, Paolo Ricci elencava in una nota introduttiva le difficoltà di realizzazione della mostra. Accanto alle ovvie perplessità di un pittore costretto a selezionare tra le sue opere quelle più indicative della sua ricerca, c'era il problema della «difficile reperibilità di molti quadri, collocati in collezioni spesso irraggiungibili»<sup>1</sup>.



Quest'ultima difficoltà è oggi, ad oltre trent'anni di distanza, particolarmente grave. Molte opere sono andate smarrite, altre sono state frettolosamente vendute e si trovano sparse in collezioni private ed ignote, altre ancora appartengono a collezionisti noti, ma che si rifiutano di metterle in mostra per una sorta di *perplessità* nei confronti di chiunque tenti una chiave interpretativa dell'artista, pensando di

<sup>1</sup> Nel catalogo "Todi – Palazzo del popolo – mostra antologica delle opere di Paolo Ricci. 11 aprile – 5 maggio 1974"

possedere sulla sua opera un qualche diritto di ingerenza o il possesso di una lettura unica, sicura ed ortodossa. Si tratta di uno dei tanti effetti – purtroppo - della cronica assenza di una struttura museale che abbia raccolto e messo in ordine il lavoro, le opere e i documenti degli artisti attivi a Napoli nel Novecento, determinando quell'equivoco per cui sembra che i ricordi e le opinioni personali siano ormai l'unica struttura di riferimento per un lavoro di analisi e per definire l'evoluzione artistico-culturale della città. Da qui il moltiplicarsi di pseudo-interviste e di quella *memorialistica napoletana* che ingombra appositi scaffali nelle nostre librerie. Strumenti del tutto inefficaci, soprattutto per inquadrare il lavoro complesso di Paolo Ricci, ovvero di un intellettuale e di un artista per il quale, come scriveva Filiberto Menna, «il tema dominante è sempre stato il rapporto tra arte e ideologia, dove per ideologia non deve intendersi un contenuto specificamente politico, ma piuttosto l'intenzionalità di porre la pittura a confronto con il reale e fare dell'arte uno strumento di conoscenza e di giudizio»<sup>2</sup>. Cercare di capire, oggi, un artista come Ricci, significherebbe avviare un processo che rifiuta la semplice interpretazione iconografica delle sue opere e le *finezze* dell'analisi tradizionale per affrontare la complessità del suo lavoro generoso e dispersivo insieme, ponendo attenzione alla molteplice definizione dei ruoli ricoperti. Guttuso affettuosamente rimproverava Paolo Ricci d'essere «un pittore più conosciuto per la sua opera di critico, di scrittore, di polemista, che per i suoi dipinti»<sup>3</sup>. Ma è proprio l'empito interdisciplinare di Ricci che lo porta verso soluzioni linguistiche che sottintendono una visione filosofica dell'esperienza

<sup>2</sup> Filiberto Menna, 1974, *Antologia critica* nel catalogo "Todi..." Cit.

<sup>3</sup> Renato Guttuso, *Caro Paolo*, nel catalogo della mostra personale "Paolo Ricci" Galleria d'arte Sant'Ambrogio, Milano, dal 21 febbraio al 5 marzo 1970

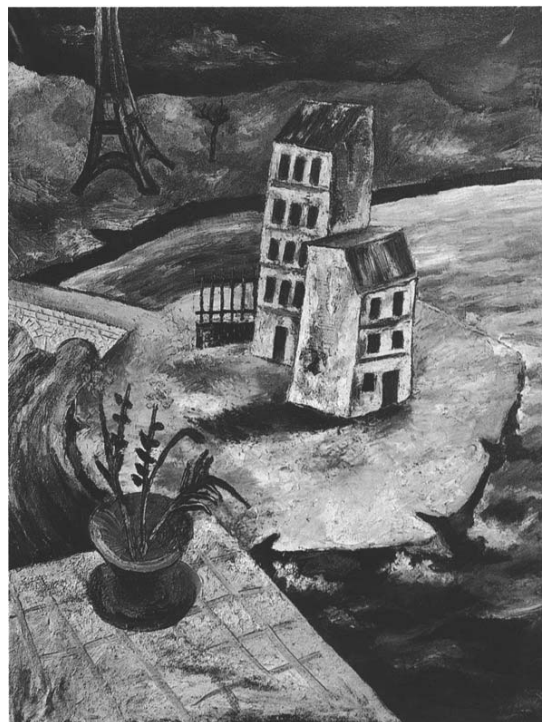
creativa e della vita in sé. Una corretta analisi della personalità di Paolo Ricci dovrebbe considerare non tanto le varie componenti dei suoi molteplici interessi o delle sue tante realizzazioni nella loro articolazione temporale, quanto l'unicità, l'*insieme*, che gli incontri di espressioni e linguaggi hanno provocato. In fin dei conti, dal Novecento abbiamo ereditato un movimento di revisione culturale per cui l'estetica si dissolve nelle scienze sociali: antropologia, psicologia, sociologia e semiotica. A questo punto dovrebbe essere chiaro che ogni espressione artistica, ogni fenomeno comunicativo può e deve essere studiato ed analizzato con ogni mezzo, senza pregiudizi e senza preconcetti.

Questa mostra, con i suoi necessitati limiti, mira appunto ad avviare un simile processo. Innanzitutto pubblicando e ripubblicando in una vasta antologia alcune pagine di critica d'arte e teatrale, studi sul folklore, genesi e evoluzione della camorra, contrapposizione tra architettura organica e razionalista.

## La pittura come teatro

La lunga ed appassionata attività di critico teatrale, che Paolo Ricci svolse per decenni, dagli anni '30 ai '70 è particolarmente significativa e, opportunamente indagata, può fornire un'utile chiave di lettura anche per la sua opera pittorica. Anche il quadro e il disegno, infatti, sono da lui costruiti con una misura che riesce a coniugare i principi della pittura e quelli della messa in scena teatrale. Le immagini e le ambientazioni sono dipinte con sapienza cromatica, ma la loro distribuzione (la distanza spaziale nei rapporti comunicativi) è tipico della prossemica teatrale. E, nei suoi ultimi lavori, è come se la vitalità delle figure e degli oggetti si raggelasse quasi brechtianamente. Ricci realizza così il paradosso di una ricerca realista che sente il bisogno, la necessità, di una stilizzazione. Nello stesso tempo le sue figure, i

suoi ritratti di amici e scrittori, hanno sempre una valenza onirica, un qualcosa che, scriveva Carlo Bernari, va «oltre la somiglianza», come nel ritratto di Gino Doria, che sembra fluttuare fuori dalle leggi della gravità. Più che un eco delle antiche simpatie surrealiste (nel 1931 Ricci è a Parigi con Guglielmo Peirce, nel periodo del *Front rouge* di Aragon) è proprio la teatralizzazione del quadro che genera un senso di spaesamento metafisico. E questo vale a partire da "Veduta di Parigi" (1931), fino alla serie delle Cupole (1967-1974). In "Cupola verde" la cupola della galleria Umberto ed il cielo di nero cobalto sono attraversati da una innaturale colomba bianca, unico elemento di vita e movimento in una fissità stilizzata di strutture urbane.



Come si era servito dei modi della Nuova Oggettività tedesca ("Centrale termica", 1926) per superare il futurismo e altre formule avanguardiste, così Ricci supera il neoclassicismo, rappresentato in Italia dall'estetismo del Novecento sarfattiano, a favore di un neo-realismo attento ai temi sociali. La sua pittura è lo specchio dei suoi entusiasmi poetici, estetici e morali. Se il "Corteo notturno operaio" (1948) o l'"Uscita dall'OMF" (1954) sfuggono

all'agiografia politica grazie ad un uso del colore iperrealista, alcuni quadri di sapore hopperiano ("Le passeggiatrici", 1965) stemperano lo straniamento



dell'alienazione grazie ad un coinvolgimento empatico. Senza dimenticare i debiti con la grande tradizione pittorica napoletana del realismo e del naturalismo seicenteschi, ma anche del Toma, del Cammarano, del Crisconio, fino alla simpatia per la rivista "Sud" e per il gruppo dallo stesso nome, senza contare la contiguità politica e amicale con il "Gruppo 58", il che significava un avvicinamento al tardo surrealismo e finanche al Gruppo Cobra. I rari dipinti dichiaratamente politici ("Eisenhower", 1951) bilanciano la loro caratteristica ideologica con un senso del grottesco che ricorda Georg Grosz se non la significativa tecnica del fotomontaggio dada (Hausmann, Heartfield), usando accostamenti incongrui per dare nuova unità ad elementi razionalmente in opposizione. Questo distanziarsi dalla realtà con una vena di ironia, non intacca la passione ideologica, ma suppone uno sguardo filosofico che raffredda l'identificazione affettiva e la pone sotto il segno della razionalità. In definitiva

per Paolo Ricci il luogo della teatralizzazione è l'esistenza stessa e la sua imprevedibilità. Il suo amore (e la sua collaborazione) con Viviani e Eduardo si spiegano con l'idea che sia l'arte, sia il teatro, sono strumenti per rendere visibile tale visione del mondo.

Il suo amico Maurizio Valenzi ricorda che «nonostante l'apparente fermezza delle sue posizioni teoriche, il dubbio era sempre vivo in lui»<sup>4</sup>. Paolo Ricci, in quanto artista-critico o critico-artista non ha mai separato la teoria dall'arte. La sua riflessione teorica si è concretizzata in una intensa produzione saggistica ed in un impegno giornalistico costante, occupandosi non solo di teatro, ma di cinema, di folklore, di letteratura. Fu fotografo e antesignano collezionista di fotografie in un momento in cui la fotografia era ben lontana dall'esser considerata espressione artistica. Lucido demistificatore, ebbe come suo principale obiettivo polemico, nel dopoguerra, quegli epigoni napoletani di un'avanguardia che aveva ormai assolto la sua funzione destabilizzante e si avviava a diventare moda e maniera. Ebbe, per questo, qualche nemico (e ne ha ancora). Ma è innegabile il ruolo che Ricci ha avuto come storico e critico d'arte per inserire Napoli nella grande esperienza artistica italiana ed europea, la sua «volontà di riscattare gli artisti napoletani da uno stato di emarginazione in cui una sempre più distratta e saccente critica "nazionale" li aveva confinati».<sup>5</sup> Inoltre, la sua passione per la sperimentazione autentica e per l'autentica avanguardia è tangibile soprattutto nei suoi scritti per il teatro: si veda la lucida attenzione con la quale vengono recensiti gli spettacoli del Living Theatre, di Carmelo Bene, di Dario Fo, le ricerche sperimentali del Teatro Esse, del Teatro In-

<sup>4</sup> Maurizio Valenzi, *Quello studio sulla collina*, nel catalogo "Museo Pignatelli, Paolo Ricci, opere dal 1926 al 1974", Electa Napoli 1987

<sup>5</sup> Michele Bonuomo, *Oltre il muro: militanza critica di Paolo Ricci*, nel catalogo *Paolo Ricci, opere dal 1926 al 1974*, Cit.

stabile, del gruppo Alfred Jarry, del giovane musicista Roberto De Simone, il suo impegno per un rilancio del teatro Mercadante da destinare «ad attività di carattere sperimentale o comunque estranee a qualsiasi convenzione accademica, per diventare un centro di ricerca e di scambi di esperienze per le formazioni giovanili che operano oltre che nella nostra città in Italia e all' estero». Ancora attuali sono le sue considerazioni sul teatro cosiddetto *dialettale* (dal Ruzzante a Viviani, ai De Filippo) inteso come macchina comunicativa per molti versi vicina alle esperienze delle avanguardie, ma capace di stabilire rapporti immediati con il pubblico e di veicolare idee e concetti fuori da un facile bozzettismo folcloristico. La stessa *sceneggiata*, con i suoi limiti di un moralismo stereotipato ed inco-sciente, viene indagata come specchio di un sentimento plebeo primitivo quanto desideroso di giustizia.

## L'intellettuale organico

Lo studio di Ricci, a Villa Lucia, era frequentato da intellettuali come Gino Doria, Francesco Flora, Giorgio Amendola, Vasco Pratolini, Alfonso Gatto, Vittorio Viviani, Luigi Compagnone, Ermanno Rea, Raffaele La Capria, Giorgio Napolitano, Francesco Compagna e tanti altri, per non dire di artisti stranieri che da lui si fermarono, come Max Ernst o Pablo Neruda. Lo studio era, quindi, un osservatorio per la complessità di una città che, tra mille problemi, nutriva talenti e interessi culturali difformi, ma intensi. Nel suo costante impegno di critico militante non mancarono, ovviamente, stroncature dettate dall'ideologia e sottovalutazioni dettate da risentimenti campanilistici<sup>6</sup>,

<sup>6</sup> In una recente polemica sul "Corriere del Mezzogiorno" (3 giugno 2006) Ruggero Guarini ricordava l'ipervalutazione degli artisti sovietici e della scienza russa, la sottovalutazione de "Il mare non bagna Napoli" della Ortese, il ripudio del Surrealismo, ed altri «eccessi di zelo».



il che non impediva a Lea Vergine di indicare «i meriti e il taglio sociologico delle letture critiche e delle narrazioni, oltre che il comportamento consapevole dell'unico napoletano a Napoli (della sua generazione) che ha, fin dall'inizio, studiato con amore vero i fatti di casa propria, serbando – per quello che le estreme difficoltà gli permisero – i cimeli di una lotta che certo non si può dire perdente».<sup>7</sup> Per Ricci era molto importante la coerenza con le strategie complessive della sinistra, l'interpretazione della linea politica del *partito*. Per capire il clima di quegli anni, che erano – per di più – anni di guerra fredda, bisognerebbe richiamarsi al concetto dell'intellettuale o dell'artista comunista com'era inteso dal PCI dell'epoca: organico *alla classe* e dunque a quel blocco storico-sociale che avrebbe dovuto costruire il nuovo mondo. Per molti anni, a Napoli, Ricci ha incarnato quel concetto di *prassi* (unità dialettica di teoria e pratica) che Marx aveva teorizzato come ridefinizione strutturale per l'analisi del ruolo degli intellettuali nella società. Questo ruolo va inserito tra le miserie e le speranze della città negli anni della fine della seconda guerra mondiale, con le ferite inferte dalle dittature nazionaliste ancora doloranti, in un paesaggio di macerie a cui faranno seguito gli anni dell'egemonia laurina ed il massacro di Napoli, «un saccheggio che infligge alla città danni infinitamente più gravi di quelli provocati dai bombardamenti

<sup>7</sup> Lea Vergine, *Napoli '25/'33*, Il Centro Edizioni, Napoli 1971

angloamericani e dalle devastazioni germaniche».<sup>8</sup>

Né va dimenticato che l'intenso impegno politico di Ricci era stato pagato a caro prezzo: nel '32 venne arrestato dalla polizia fascista e lo stesso accadde nel '43. Una lettura dei suoi scritti teorici riesce a restituirci il clima degli anni in cui la passione civica si unisce ad un autentico *impegno*. Paolo Ricci è stato un *intellettuale comunista napoletano*, intendendo, con questa particolare definizione, quel tipo di intellettuale liberale, di tradizione e formazione storicistico-crociana, che vide nel PCI l'erede delle migliori tradizioni cittadine, dalla rivoluzione del 1799 alle Quattro Giornate, dal Risorgimento al meridionalismo antifascista, in grado di amare Napoli e le sue tradizioni senza mai venire a patto con i suoi deleteri cascami folcloristici, provinciali, autoreferenziali. Oggi che la politica è sempre più sbrigativa e arrogante e tornano rigurgiti di un laurismo populista e nostalgie piedigrottesche, può sembrare fastidiosamente fuori tempo chi auspicava una democrazia che ponesse tra le libertà fondamentali «l'esercizio di una effettiva eguaglianza economica, ed elevi a sorti sempre più umane ed originali i termini e i fini della lotta sociale».<sup>9</sup>

Non è questo il luogo per riflettere su quanto ci sia ancora di attuale (o di utilizzabile) nelle teorizzazioni di Marx e poi di Gramsci sul ruolo dell'intellettuale. È però evidente che oggi, nelle periferie dell'impero, la strategia dominante mira alla fine dell'intellettualità come *coscienza critica* per confinarla e settorializzarla nei propri

<sup>8</sup> Antonio Ghirelli, *Storia di Napoli*, Einaudi, Torino 1973. L'autore denuncia tra i responsabili dello scempio l'ignavia degli intellettuali, la complicità dei professionisti, la rapacità della borghesia.

<sup>9</sup> Riporto volutamente le parole di un intellettuale non comunista, Francesco Flora, scritte tra il 1943 ed il '44, in un periodo drammatico per l'Italia e per il mondo, nel volumetto *Città di Caino. I partiti e la democrazia*, Macchiaroli Editore, Napoli 1945. Ora ripubblicato a cura di Ugo Piscopo da Guida Editore, Napoli 2004.

specialismi. Raffaello Causa ha ricordato «quel senso di autorità che Ricci godeva tra i giovani artisti, pittori e scrittori delle ultime leve napoletane, il suo prestigio, incontestato al di là di divergenze di vedute, che gli ha permesso di svolgere un'opera costante per liberare il gusto dalle strettoie delle



convenzioni locali, in favore delle ragioni di una espressione artistica più strettamente rispondente alla sensibilità contemporanea [...] Così in un quadro d'insieme del mondo napoletano, Ricci troverà posto tra Bernari e Gatto, Muscetta e Rea, Doria e Amendola, De Filippo e Viviani».<sup>10</sup> Causa recuperava così soprattutto un *milieu* culturale trascurato perché in evidente contrasto con l'immagine di Napoli più generalmente accettata. Eppure, seguendo le tracce di questi intellettuali, a cominciare dalla seconda metà degli anni '20, dove appunto Ricci operò, possiamo capire come si divenne «europei e antifascisti per dignità, per buon gusto, per raffinatezza, oltre che per fede politica o per cultura».<sup>11</sup>

## L'Unione Distruttivisti Attivisti

Napoli viveva una stagione infausta, «gli anni più squallidi di una depressione provinciale che è rotta solo a tratti, grazie a piccoli gruppi di minoranza, da un gesto di rivolta e da un'iniziativa di

<sup>10</sup> Raffaello Causa, 1957 in *Antologia critica* nel catalogo "Todi..." Cit.

<sup>11</sup> Alfonso Gatto, *Una pittura che si è fatta storica*, 1972, nel catalogo "Todi..." Cit.

più vasto respiro».<sup>12</sup> Allo stereotipo folcloristico di scugnizzi e mandolini, il regime fascista tentava di sovrapporre una nuova immagine, coadiuvato da pittori *pompieri*, e novecentisti di maniera che manifestavano «una irresistibile tendenza all'accettazione dei linguaggi accademici, preferendo operare nella piena legalità governativa, anzi municipalistica...»<sup>13</sup>. Rimaneva tragica la situazione della disoccupazione, dell'analfabetismo, di condizioni igieniche spaventose. I luoghi della fronda antifascista erano pochi. La libreria del 900 di Ugo Arcuno<sup>14</sup>, che presto chiuse, la Libreria Detken & Rochol, ma anche il Gambrinus dove si poteva incontrare Luigi Crisconio, Francesco Cangiullo o il matematico Renato Caccioppoli. In questo clima nacque, nel 1928, *Il primo manifesto dei pittori Circumvisionisti* di Carlo Cocchia, Guglielmo Peirce, Antonio D'Ambrosio. Il gruppo è di derivazione futurista (e non poteva essere altrimenti) e riceve l'avallo di Marinetti. Ma è interessante notare, accanto al rifiuto della retorica rappresentazione di una Napoli da cartolina turistica che poneva fuori campo i problemi della città e le sue contraddizioni, anche un nascente fastidio per quell'apparato tecnico-ideologico di una avanguardia stanca, che ormai si mostrava insufficiente a rappresentare la realtà: un apparato votato allo schematismo e all'astrattezza, che operava attraverso standard sterilizzati. Insomma, non bastava rifiutare i Migliaro, i Pratella, gli Irolla e gli altri epigoni morelliani e michettiani, alfieri di una stucchevole tradizione, poiché una sorta di sterile manierismo incrinava anche i futuristi ed altri avanguardisti. Paolo Ricci partecipò con i *circumvisionisti* alla prima mostra sindacale napoletana. Poi, nell'estate del '29, con

<sup>12</sup> Antonio Ghirelli, *Napoli sbagliata. Storia della città tra le due guerre*, Edizioni del Delfino, 1975

<sup>13</sup> Paolo Ricci, *Opere di Otto Dix*, "l'Unità", Napoli 31 gennaio 1965

<sup>14</sup> Comunista della prima ora, aveva partecipato al IV Congresso dell'Internazionale a Mosca nel 1922

Carlo Bernari e Guglielmo Peirce, fu



tra gli estensori del Manifesto dell'U.D.A., Unione Distruttivisti Attivisti, che criticava le tendenze in voga in quegli anni: l'idealismo crociano, il classicismo della cultura italiana e lo stesso marinettismo (la macchinolatria estetizzante più che l'esaltazione del progresso tecnico come conquista dell'uomo moderno). Ricci poneva anche attenzione all'architettura, segnalando l'esigenza di un'urbanistica come scienza moderna e contrapponendo Gropius a Le Corbusier.<sup>15</sup> Il manifesto dell'U.D.A. fu accolto a Napoli con la solita indifferenza; se ne interessò Ungaretti che ne apprezzò gli elementi di rottura e di ironia.

Su consiglio di Bernari, Peirce e Ricci andarono a Parigi, dove respirarono il clima artistico ed anticonformista di quegli anni, segnati dalla prepotente personalità di Picasso. Conobbero Campigli e Levi, rimasero delusi dall'astrattismo di Mondrian. Ricci dipinse una disincantata *Veduta di Parigi* che entusiasmò Pratolini: la Tour Eiffel è posta sul fondo, tagliata dall'inquadratura e privata della sua aura simbolica. In primo piano, case sbilenche con piccole finestre in un'atmosfera vagamente sironiana. È anche il momento in cui Ricci dipinge opere astratte ("Tragedia Passionale") con echi kandiskyani, in una posizione intermedia tra il surrealismo e l'astra-

<sup>15</sup> Sul Circumvisionismo e sull'U.D.A. si veda il catalogo della mostra al Centro: Lea Vergine, *Napoli '25/'33*, Cit. nonché lo studio esaustivo di Matteo D'Ambrosio, *I Circumvisionisti, un'avanguardia napoletana negli anni del fascismo*, Edizioni Cuen, Napoli 1996

zione “pura”, ritraendo un mondo originale composto da organismi in via di formazione e da oggetti in metamorfosi, giocando sul labile confine che divide ciò che è animato da ciò che è inanimato. Ricorderà, poi, che questi dipinti astratti, conservati nel poco spazio della casa dell’avvocato De Ambrosio, erano «spesso utilizzati dalla padrona di casa per accendere gli zolfanelli».

Al ritorno in Italia, Paolo Ricci, che aveva acquistato un libro stampato da un editore comunista, fu arrestato e messo in galera, «in una cella larga qualche metro quadrato, dove bisognava stare sempre in piedi, al buio, avendo per pasto un pezzo di pane e una tazza d’acqua... – così racconta Peirce, che conclude - Qualche cosa si oscurò e cambiò: era la nostra giovinezza che se ne andava per sempre. Di lì a qualche tempo, io dovevo finire in prigione e poi al confino, Antonio [D’Ambrosio] tubercolotico nel penitenziario di Turi di Bari...».<sup>16</sup> Nello stesso periodo Luigi Cosenza progettava uno dei migliori edifici napoletani, il *Mercato del pesce*, e Carlo Bernari lavorava ad un romanzo rivoluzionario, *I tre operai*, che solleva il problema dello scontro tra l’individuo (il lavoratore) e lo Stato, incapace di sostenerlo e accompagnarlo. Il romanzo, ormai un classico, fu editato da Rizzoli nel ’34 nella collana curata da Cesare Zavattini<sup>17</sup>.

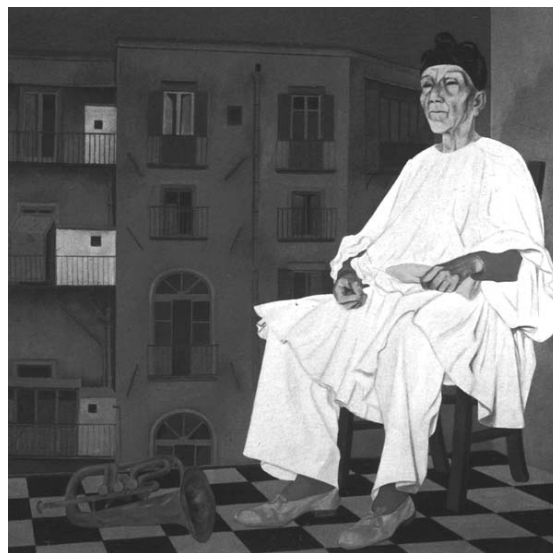
Negli anni della guerra, fino al ’43 la pittura di Ricci ripiega su se stessa, diviene intimista e vagamente ermetica. Anche la sua vita privata si chiude nella cerchia di amici fidati. Ma che amici! Si va da Bernari a Pratolini, a Gatto, a Viviani, al pioniere del futurismo Cangiullo, a Francesco Flora, a Eduardo

<sup>16</sup> Guglielmo Peirce, *Pietà per i nostri carnefici*, Longanesi, Milano 1951

<sup>17</sup> Il romanzo è stato recentemente ristampato negli Oscar Mondadori, (Milano, 2006). Nel 1980 Francesco Maselli ne diresse una interessante e sperimentale riduzione televisiva, sceneggiata dallo stesso Bernari. Nel 2007 ne è stata rappresentata una versione teatrale per la regia di Francesco Branchetti.

De Filippo. Nel 1943 nel corso di una riunione politica è arrestato, come membro del fuorilegge Partito Comunista. Viene liberato appena in tempo per evitare d’esser consegnato ai nazisti che ne avevano decretato la morte.

### Dal Neorealismo alla Neometafisica



Nell’immediato dopoguerra, le ricerche pittoriche riprendono e si arricchiscono: dalle influenze cubiste (“Villa Lucia”), al geometrismo cezariano, ma immerso nei caldi colori mediterranei de “La raffineria sotto il Vesuvio” (1954) e di “Tetti e terrazze a Napoli” (1956). I contenuti sono sempre più sociali ed impegnati: cortei operai, occupazione delle terre, in adesione al Neorealismo ed alla celebrazione di una Napoli non più plebea, ma piena di slanci rivoluzionari (“La rivoluzione di Masaniello”, 1953/55), anche nelle sue perduranti contraddizioni. «Oggi va di moda dire male di quell’esperienza – scrive Maurizio Valenzi – dimenticando che fu il prodotto di un movimento che sembrò voluto dall’alto, ma che non avrebbe potuto esistere se non avesse avuto radici nella libera ricerca di molti artisti europei. Nel clima della riconquistata libertà di espressione si ebbe un balzo, un’esplosione quasi, di creatività artistica, che riportò l’Italia – dopo un lungo sonno – all’avanguardia nell’arena culturale europea. Ho ancora vivo il ri-

cordo di quello che significò alla Biennale di Venezia del 1950 la sala in cui erano esposte le opere di Mafai e Guttuso, Carlo Levi e Vespignani, Treccani e Paolo Ricci». <sup>18</sup> Il dibattito sul neorealismo si alimentava anche sulle pagine di *Realismo*, rivista della quale Ricci fu tra i fondatori, o su *Rinascita*, di cui disegnò la testata. Nel 1944 entrò come cronista capo nella redazione de *La Voce* diventandone poi responsabile della terza pagina. Scrisse su *Vie Nuove* e *L'Unità* come inviato speciale e curando rubriche di arte e teatro.

Nonostante il suo impegno giornalistico, Ricci espose a tutte le Quadriennali del dopoguerra e alle Biennali di Venezia nel 1948, 1950 e 1952. Lo studio di Villa Lucia era frequentato da personalità della cultura italiana e internazionale quali Pablo Neruda, Paul Eluard, il regista Joris Ivens, il poeta tedesco Stephen Hermlin, il cubano Nicolas Guillen, il poeta turco Nazim Hikmete, Max Ernst ed altri. La frequentazione con Eduardo, il lavoro energico e costante di saggista, l'intensa corrispondenza con Guttuso testimoniano di un continuo lavoro intellettuale ed artistico in cui era importante il proficuo discutere e confrontarsi.

Le ultime opere di Paolo Ricci, generalmente indicate come *neometafisiche*, devono questa definizione proprio ad una lettera di Renato Guttuso, scritta per la personale di Ricci alla galleria Sant'Ambrogio a Milano, nel 1970, e pubblicata sul relativo catalogo: «...Un gruppo di opere che vanno guardate con particolare attenzione, dove la Napoli di oggi, con le sue case e i suoi personaggi, appare e compare in un colore senza tempo, e in cui l'indicazione oggettiva che può far pensare alla Pop-art, possiede invece un suo luogo e una sua storia, una *malinconia metafisica* tutta italiana e napoletana, e perciò non di riporto, non di moda, ma autentica, silenziosa e dolorosa».

---

<sup>18</sup> Maurizio Valenzi, *Quello studio sulla collina*, nel catalogo "Paolo Ricci, Cit

E c'è in effetti, negli ultimi quadri, l'esigenza di rappresentare la realtà nel modo più realistico possibile, ma in forma sospesa e raffreddata, dove il disegno e la materia pittorica quasi non sono visibili. Questa tecnica discreta è utilizzata per dare aspetto classico ad una rappresentazione quasi fotografica e iperrealista, nella quale gli elementi compositivi assumono un ruolo dominante. La cadenza pacata di questi ultimi lavori travalica la modernità in un'astrazione acronica di forme che, nella loro levigata concretezza, pone i personaggi su una sorta di palcoscenico. Da "Gita a Sorrento" (1964) fino a "L'ultimo Pulcinella" (1972) le figure si offrono come attori alla ribalta: chiedono uno sguardo complessivo, dove l'opportunità degli accostamenti, la prospettiva o l'assonometria adottata, rendono la coesione tra l'immagine e il racconto forte, quasi necessaria.

## L'eredità di Ricci



I suoi lavori sono però lontani dalle contemporanee ricerche dell'arte in Italia, in Germania, in Austria. Nulla ricorda tutto ciò che sta avvenendo in Italia, e che sta modificando i rapporti tra l'arte e il suo pubblico, l'arte e le reti di comunicazione. Ricci non crede alle mode o al mercato e tanto meno ad una *avanguardia* che gli appare senza legami con il contesto sociale, che è diventata accademia di se stessa. L'apertura che troviamo nei suoi articoli verso il nuovo teatro, la comprensione delle tematiche e delle tecniche del Living o di Carmelo Bene non trovano



corrispondenza nelle sue cronache d'arte. Non gli interessa l'arte povera, non crede alle *performances* della body-art. Dopo una tiepida attenzione per la Modern Art Agency di Lucio Amelio al Parco Margherita, smette di interessarsene, guardandola anzi con sospetto. Non segue e non commenta le mostre di Peppe Morra e dei suoi azionisti viennesi, né gli avvenimenti d'arte povera ad Amalfi. Per capire questo suo atteggiamento possiamo leggere l'introduzione ad una mostra del 1967 che egli cura a Torre Annunziata, presentando "Ventisette giovani artisti napoletani". La mostra offre uno spaccato articolato (sorvolando sulle disuguaglianze qualitative dei vari artisti selezionati) delle «varie correnti e poetiche dell'attuale fronte artistico napoletano». Accanto alle lodi per Carlo Alfano e per Augusto Perez, nella presentazione di Ricci c'è già una forte critica verso «i mezzi di persuasione di massa» e c'è una lunga citazione da Herbert Marcuse sul nuovo totalitarismo della società tecnologica. C'è la consapevolezza che l'opera d'arte, al di là del suo intenzionale valore eversivo, può essere fagocitata dal mercato e trasformata in merce, poiché il suo ingresso nelle dinamiche del mercato ha introdotto sostanziali modifiche nel concetto stesso di esperienza estetica, che si è trasformata da esperienza del singolo in fenomeno di massa. Nella visione di massa (come aveva anticipato Benjamin) scompare non solo l'aura dell'unicità, ma il valore dirompente dell'oggetto artistico. A Ricci questo nuovo modo di intendere l'arte appare come la somma di comportamenti ed atteggiamenti frivoli, superficiali, vacui, adatti ad una borghesia che ha regalato all'effimero dignità di dottrina morale.

Non diversamente la pensano i suoi vecchi amici come Bernari, Pratolini, Rea. E sono posizioni non troppo lontane da quelle che, in altri campi, esprime Pier Paolo Pasolini, anche lui contrario agli esercizi «stilistici» della

neo-avanguardia ed alla crescente influenza dei *mass media*, che si rivolgono a un pubblico inconscio della propria identità sociale. Paolo Ricci, avendo speso il suo lavoro di critico e di storico nel tentativo di inserire Napoli e i suoi artisti in un contesto nazionale ed internazionale, insistendo sul fatto che non può esistere un linguaggio artistico *per tutti*, prescindendo dalle realtà locali e regionali, guarda con sospetto ad una modernità che coincide con la perdita delle identità originarie a favore di una cultura eterogenea e omologante.



Vorrebbe che gli artisti riprendessero il loro ruolo di protagonisti, rifiutando la semplificazione oppositiva «tradizione-innovazione», poiché gli artisti autenticamente d'avanguardia debbono essere radicati nella tradizione, proseguendo con la loro opera la linea dei grandi classici, come nel caso del teatro di Viviani e di Eduardo, «nel quale novità e tradizione si fondono in una sintesi che determina la necessità storica e la leggibilità poetica dell'opera». È inoltre scandalizzato dall'unione perversa che si è stabilita tra il museo ed il mercato: «il mondo mercantile e i gruppi di potere ministeriali o comunque ufficiali, che controllano, condizionano e dirigono il mercato attraverso mostre e pubblicazioni [...] ed ogni altro mezzo di imbonimento pubblicitario».<sup>19</sup>

<sup>19</sup> *Ventisette giovani artisti napoletani* Catalogo a cura di Paolo Ricci, Salone delle terme vesuviane Lido Azzurro, Torre Annunziata, 22 luglio - 10 agosto 1967



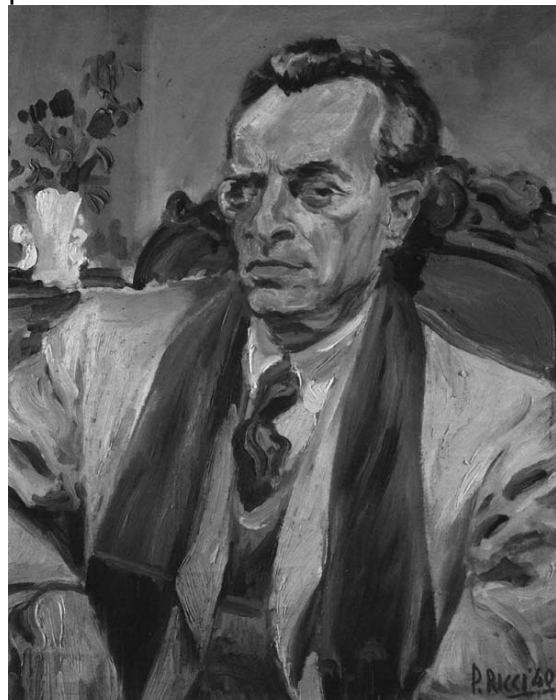
Si tratta di posizioni discutibili e controcorrente, ma del tutto coerenti con la sua assidua attività di *critico militante*. Lo stesso rapporto con il PCI, nei difficili anni '70, non fu idilliaco, «anche perchè il suo contributo era quello di uno spirito critico, propenso all'ironia e al giudizio tagliente, di una sensibilità culturale che si scontrava con angustie politiche e logiche di apparato [...] Ma fu sempre partecipe col partito dei momenti più difficili e amari non meno che dei momenti più esaltanti, come quelli che videro l'amico e compagno a lui più vicino, Maurizio Valenzi, acclamato Sindaco di Napoli.»<sup>20</sup>

Paolo Ricci non utilizzò mai il suo indubbio prestigio e la sua influenza nell'ambiente napoletano per consolidare un potere personale, per chiedere prebende e incarichi o garantirsi rendite di posizione. Nel 1986, dopo un lungo e faticoso (ma non meno battagliero) periodo segnato dalla parziale infermità di un ictus, morì povero. Resta il suo magistero ed i suoi molti scritti.

Ancora oggi il suo volume "Arte e artisti a Napoli 1800-1943" (Guida, 1981), apprezzato da Carlo Argan, considerato da Ferdinando Bologna «il lavoro di una vita intera», consente di leggere un secolo e mezzo di storia artistica della città. Il suo gusto, partigiano ed emozionante, lo portò alla rivalutazione dell'opera di Cammarano, di Palizzi, di De Nittis, della *Scuola di Posillipo*, di Pitloo e di Gigante, del russo Scedrin (una sua scoperta per la quale condusse una querelle con Raffaello Cau-

sa) contro il neoclassicismo di Morelli, che gli sembrava un pittore troppo vicino ai gusti di quel *demi-monde* di arricchiti, di speculatori di guerra, di *pescecani* che nel rimescolamento delle gerarchie dell'Italia democristiana e della Napoli laurina riuniva nei circoli nautici la rassegnata nobiltà savoiarda fuori corso con gli arrampicatori e i volta-gabbana. Con la stessa partigianeria propose alla critica italiana un pittore trascurato ed un nuovo metodo di esplorazione critica con la mostra "Luigi Crisconio pittore illegale della Napoli moderna", allestita nel 1963.

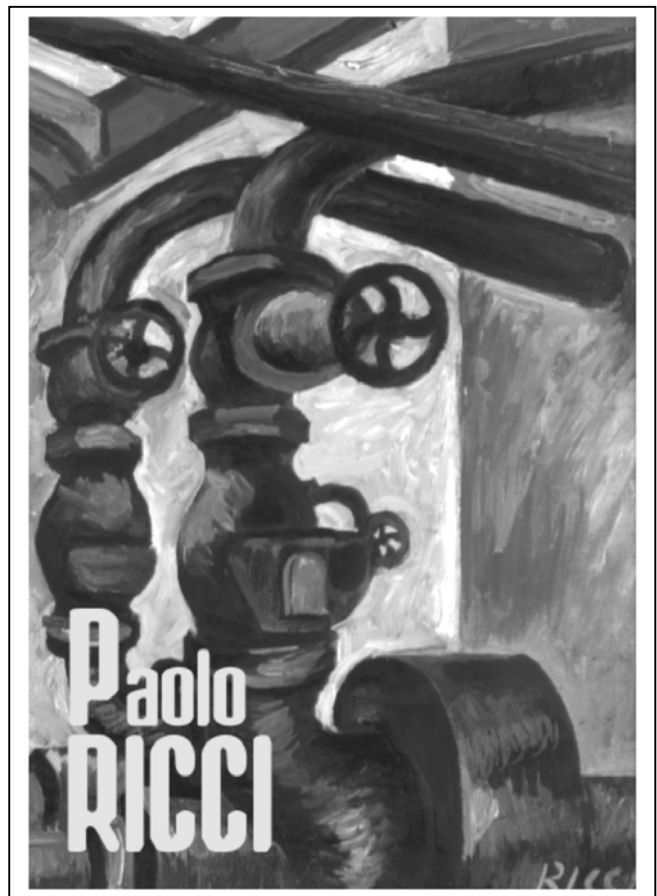
Le competenze di Paolo Ricci furono vaste ed eclettiche. Si pensi alle sue note introduttive per le "Poesie di Raffaele Viviani", edite da Vallecchi nel 1956, nelle quali c'è una disamina attenta della poesia napoletana e del suo contesto sociale e politico, proponendo Viviani come l'unico artista che «dal di dentro» seppe parlare del popolo napoletano, dei suoi valori, dei suoi problemi e delle sue aspirazioni, con un linguaggio che lo apparta ai più importanti drammaturghi e romanzieri del Novecento europeo. A Paolo Ricci si deve anche la prima coraggiosa inchiesta giornalistica sulla camorra, pubblicata su *Vie Nuove* nel 1959.



<sup>20</sup> Giorgio Napolitano, *La Napoli nuova che voleva Paolo Ricci*, L'Unità, 21 giugno 1986



Uno dei suoi punti forti fu quello di essere fuori da ogni Accademia. La sua inclinazione all'indagine critica, la ricerca continua e incessante, il relativismo estetico e morale, nasce da una formazione culturale da autodidatta senza preparazione specifica o sapere parcellizzato: letture intense ed onnivore ed un acuto spirito d'osservazione e di sintesi gli permettono una linea d'intervento libera dai pregiudizi e dai condizionamenti di cui soffrono molti cultori di specialistiche discipline. Questa libertà gli dà facoltà di affrontare una ricerca interdisciplinare oltre gli steccati culturali e le dottrine rivelate e gli fornisce gli strumenti per scelte originali quanto consapevoli. Sarà dalle sue intuizioni e dalle sue ricerche che nasceranno in seguito mostre storiche e approfondimenti storiografici in ambito accademico, che rendono Ricci, a tutt'oggi, una fonte ineguagliabile di conoscenza dei movimenti e dei fermenti che animarono la vita culturale dell'Ottocento e del Novecento a Napoli. Uno dei suoi ultimi lavori, la sua ricognizione degli artisti attivi a Napoli negli anni '70, «una indagine statistica», condotta «sul piano dell'inchiesta o se volete, del censimento»<sup>21</sup>, si pone come esaustiva e fin troppo generosa esplorazione della vita culturale della città. Anche qui un prezioso stimolo per futuri ricercatori e storiografi. Una prova ulteriore che il magistero di Ricci è lungi dall'essersi esaurito.



<sup>21</sup> Paolo Ricci, *VII Rassegna d'arte del Mezzogiorno*, Catalogo della Mostra, Napoli marzo/aprile 1972